

COMISSÃO PORTUGUESA DO ICOM
(CONSELHO INTERNACIONAL DOS MUSEUS)

IV
ENCONTRO DE MUSEUS
DE PAÍSES E COMUNIDADES
DE LÍNGUA PORTUGUESA

MACAU, 28 DE FEVEREIRO A 3 DE MARÇO DE 1994

COMISSÃO PORTUGUESA DO ICOM
(CONSELHO INTERNACIONAL DOS MUSEUS)

IV
ENCONTRO DE MUSEUS
DE PAÍSES E COMUNIDADES
DE LÍNGUA PORTUGUESA

MACAU, 28 DE FEVEREIRO A 3 DE MARÇO DE 1994

ÍNDICE

Agradecimentos	7
Entidades patrocinadoras do IV Encontro de Museus de Países e Comunidades de Língua Portuguesa	9
Discurso de Abertura	11
Apresentação	13
Breve historial dos Encontros	15
Panorama dos Museus Angolanos	17
Cabo Verde: O quadro museológico em Cabo Verde	21
O Património Artístico Cristão de Goa	27
As colecções do Museu Etnográfico da Guiné-Bissau	33
Património Oriental em Moçambique	37
Museu Natural e Agrário do Parque de Seac Pai Van	41
A secção Oriental do Museu de Aveiro	47
Porcelana da China e Marfins de Arte Missionária do Museu Nogueira da Silva	51
Estratégias Culturais em defesa do Património no contexto dos direitos culturais	63
Projecto de tratamento e recuperação das ruínas de S. Paulo em Macau .	69
Têxteis - Oriente	81
Gastronomia: Encontro de Culturas?	113
Contribuições para o estudo do exótico	117
O Oriente nas colecções da Casa-Museu Guerra Junqueiro	125
Um biombo histórico encomendado em Macau	145
As colecções orientais do Museu Municipal Dr. Santos Rocha	153
A China e o Japão nas colecções do Museu Nacional de Machado de Castro	177
Notas sobre o Japonismo	187
O Traje Português nos Biombos Namban	199
A colecção de porcelanas da China da Casa-Museu Dr. Anastácio Gonçalves	217
Património Oriental - O Museu de José Malhoa e Diálogo de Culturas .	221
Conclusões	245
Entidades oficiais	247
Lista de participantes	248

Lista de acompanhantes	249
Comissões organizadoras	250
Programa	251
Reportagem fotográfica	253

AGRADECIMENTOS

Governo do Território de Macau

Diocese de Macau

Leal Senado

Instituto Cultural de Macau

Museu Marítimo

Câmara Municipal das Ilhas

Turismo de Macau

Secretaria de Estado da Cultura

Direcção Geral da Cooperação

UNESCO

Comissão Nacional para as Comemorações dos Descobrimentos Portugueses

Fundação Oriente

Fundação Calouste Gulbenkian

ENTIDADES PATROCINADORAS DO IV ENCONTRO
DE MUSEUS DE PAÍSES E COMUNIDADES
DE LÍNGUA PORTUGUESA

Governo do Território de Macau

Diocese de Macau

Leal Senado

Instituto Cultural de Macau

Museu Marítimo

Câmara Municipal das Ilhas

Turismo de Macau

Secretaria de Estado da Cultura

Direcção Geral da Cooperação

UNESCO

Comissão Nacional para as Comemorações dos Descobrimentos Portugueses

Fundação Oriente

Fundação Calouste Gulbenkian

Discurso de Abertura

“IV ENCONTRO DE MUSEUS DE PAÍSES E COMUNIDADES DE LÍNGUA PORTUGUESA”

*Senhor Governador de Macau, Excelência,
Senhora Presidente da Direcção do ICOM,
Senhora Presidente da Assembleia Geral do ICOM,
Minhas Senhoras e Meus Senhores.*

Macau, “Cidade de Cultura, porta aberta para a China”, que constitui hoje um território exemplo único no mundo e particularmente na área geográfica onde está inserido, pelo património humano, material e arquitectónico que possui, pelo espaço intercultural que é, e pela sua identidade e singularidades próprias, dá as boas indas a todos vós participantes neste “IV Encontro de Museus de Países e Comunidades de Língua Portuguesa do Conselho Internacional dos Museus (ICOM)”, o qual para além de tudo e pelos países irmãos de língua aqui representados é um testemunho vivo de uma grande família que é a cultura portuguesa.

A escolha de Macau para a realização desde encontro mais uma vez vem materializar e objectivar o que este território foi no passado, o é no presente e o desejamos seja no futuro – um ponto de encontro de civilizações, uma plataforma de vivências interculturais e seculares de comunidades, com especial relevo para a portuguesa e chinesa, uma plataforma de diálogo.

Estão pois V. Exas. no local certo e exacto para que bem possam no desenrolar dos vossos trabalhos, contribuir ainda mais para a consecução dos objectivos da vossa organização internacional, objecivos esses não só relacionados com a actividade e cooperação dos Museus, em si, mas também com a própria profissão museal.

Convosco profissionais dos museus, profissinais da nobre e bela arte de guardar, tratar, classificar e preservar o património que pelo seu valor cultural se torna propriedade da comunidade universal e não da individual em particular, Macau, como local de realização deste encontro e pela participação de seus representantes, por certo, irá também colher conhecimentos, e informação que lhe permitam preservar e enriquecer o seu núcleo museológico com a reabertura e revitalização do Museu Luís de Camões e a criação do Museu da História de Macau, cujos trabalhos se vão iniciar em breve.

No prosseguir da nossa política cultural de apoiar e promover iniciativas que, visando explícita ou implicitamente Macau, se proponham comunicar experiência existencial e saber constituído e, comungando do espírito de que os Museus são geradores de cultura é com o maior prazer e satisfação que vos recebemos e apoiamos este vosso Encontro, subordinado ao tema “Património Oriental dos Museus de Língua Portuguesa”, até porque, Macau em si é um museu vivo e activo, tem no seu património cultural e na sua identidade própria o seu mais valioso espólio, que há que enriquecer e preservar como base e elemento fundamental do seu futuro autónomo e de confiança.

Promovendo o conhecimento e a comunicação, e o respeito pelas memórias colectivas de que os museus ilustres guardiões, declaro, em nome de S. Exa. o Governador de Macau, aberto este “IV Encontro de Museus de Países e Comunidades de Língua Portuguesa”.

Macau, aos 28 de Fevereiro de 1994

APRESENTAÇÃO

É com grato prazer que a Comissão Nacional Portuguesa do ICOM inicia os trabalhos do IV Encontro de Museus de Países e Comunidades de Língua Portuguesa em Macau – território ainda sob administração portuguesa o que reforça os laços entre os vários países lusófonos.

O diálogo que nos propomos estabelecer entre os profissionais de Museus Portugueses e os representantes de Países de Língua Portuguesa subordina-se ao tema “Património Oriental em Museus de Língua Portuguesa”.

A realização deste IV Encontro em Macau só foi possível graças à cooperação das entidades governamentais do Território, particularmente no empenhamento do Sr. Governador, do Sr. Secretário Adjunto para a Cooperação, Turismo e Cultura, Instituto Cultural de Macau, Câmara Municipal das Ilhas, Turismo de Macau, Museu Marítimo de Macau e às entidades patrocinadoras: Secretaria de Estado da Cultura, Fundação Calouste Gulbenkian, Comissão Nacional para os Descobrimentos Portugueses, Fundação Oriente, Unesco, Direcção Geral da Cooperação.

A todos o nosso mais vivo reconhecimento.

Queremos ainda saudar os representantes de Cabo Verde, Guiné-Bissau, Angola e Moçambique que irão decerto contribuir para o enriquecimento da discussão dando-nos a perspectiva histórica, cultural e museológica dos seus países.

Uma palavra especial ao representante de Goa que pela primeira vez toma parte em encontros desta natureza e que esperamos seja o início de um trabalho em comum. Lamentamos que São Tomé e Príncipe e o Brasil não estejam presentes neste Encontro, apesar dos esforços desenvolvidos pelo ICOM Portugal nesse sentido.

Às entidades oficiais do território de Macau e aos diversos patrocinadores dirijo os nossos mais sinceros agradecimentos pelo caloroso acolhimento que nos dispensaram.

Isabel Silveira Godinho

Presidente da Comissão Nacional Portuguesa do ICOM

BREVE HISTORIAL DOS ENCONTROS

Um caminhar conjunto intercontinental tem-nos aproximado através destes Encontros – a nós, conservadores de Museus, técnicos de restauro, monitores, historiadores, antropólogos, cientistas que nos ocupamos em conservar e transmitir o legado material das nossas culturas.

O património móvel de feição portuguesa é o ponto de contacto, a raiz mais ou menos profunda que nos atrai – uma cultura quase milenária que se foi modelando, de porto em porto, com as culturas locais atlânticas, índicas ou pacíficas.

A defesa destes valores ancestrais está agora nas nossas mãos; compete a cada um de nós, como cidadãos, não só a Portugal mas a quantos países caminharam connosco na história, encontrar meios e métodos para a sua correcta afirmação.

Não se trata apenas de salvaguardar o espólio de raiz portuguesa em território próprio ou alheio; em sentido geográfico inverso interessa o que da “torna - viagem” foi produzido por encomenda pelos naturais e de um modo mais alargado as expressões plásticas e técnicas onde quer que se tenha existido ou exista lusofonia.

As comunicações que têm vindo a ser publicadas destes Encontros se, por um lado suscitam interesse por áreas esquecidas ou desmistificam sensibilidades, por outro evidenciam as potencialidades dos profissionais que neles participaram, contribuindo para uma crescente afirmação.

A disponibilização de material didáctico como foi o da exposição “Museus Portugueses” oferecido ao Museu de Bissau e o empenhamento em obter a oficialização de Comissões Nacionais para os Países Africanos no fórum internacional do ICOM são gestos significativos de solidariedade “museológica”.

Também fruto dos Encontros foi o conhecimento de situações dispareas que necessitam de atenção especial (como a dos inventários incipientes, a fragilidade da conservação e segurança, a falta de protagonismos por desconhecimento ou ignorância).

Julgo, por estes motivos, chegado o momento para iniciarmos nova fase, a de uma actuação concreta que conduza a maior motivação das tutelas e das comunidades lusófonas para a preservação do seu património móvel, de Lisboa a Macau, com escala

em todo o nosso imaginário histórico, sabendo responder de modo adequado às expectativas, promovendo e fomentando um verdadeiro diálogo na sociedade contemporânea com o destaque que lhe é devido. Não é uma questão de sobrevivência de antigos colonizadores, nem uma tábua de salvação para um País agora confinado a uma estratégia periférica de rectaguarda europeia é antes dar voz a um património conjunto, de âmbito mundial, perturbador pela audácia com que foi conseguido.

Natália Correia Guedes
Presidente da Assembleia Geral

PANORAMA DOS MUSEUS ANGOLANOS

ÓSCAR GUIMARÃES

Centro Nacional de Museologia de Angola

Que me seja permitido, em primeiro lugar, agradecer à Comissão Portuguesa do ICOM a oportunidade que nos concedeu para este encontro, e às autoridades de Macau, a hospitalidade com que temos sido agraciados desde a nossa chegada.

Que me seja também permitido, nesta presença de um representante de Angola no encontro de Museus de Países de Expressão Portuguesa desviar-me um pouco do tema central, e numa breve descrição tentar dar-vos uma panorâmica dos museus e da Museologia em Angola.

Tem-se discutido muito, nos últimos tempos a temática “que Museus”. Em África sob os auspícios do ICOM discutiu-se a temática “Que Museus para África”. Tomando estas temáticas como base, podemos colocar a seguinte questão: “que museus e que Museologia num País em Guerra?”

Quando em 1975 Angola ascendeu à Independência, havia apenas um Museu público, o “Museu de Angola”, pluridisciplinar, cujo acervo ia da etnografia à pintura, e que continha inclusivé, o Arquivo Histórico de Angola. Para além do Museu de Angola, financiado pelo Estado, havia o Museu do Dundo, também pluridisciplinar, museu privado, pertença da então Companhia dos Diamantes de Angola.

Para além destes dois museus havia algumas pequenas colecções, as mais variadas, e regra geral ao cuidado das Câmaras Municipais.

Depois da independência de Angola pretendeu-se estabelecer e desenvolver uma nova noção de Museu e incrementar o trabalho da Museologia. A nível de estruturas, surgiu o Departamento de Museus que deu origem ao actual Centro Nacional de Museologia.

O Departamento de Museus, animado de um enorme entusiasmo e de um grande voluntarismo meteu mãos à obra e num curto espaço de tempo transformou-se a panorâmica museológica de Angola.

Criaram-se novos Museus, surgiram os Museus Nacionais e regionais para além dos Museus especiais.

Porém, o entusiasmo e o voluntarismo não permitiram que se analisassem com profundidade a situação do País real na perspectiva da museologia: a falta de quadros para o seu cabal funcionamento, quer para a Investigação quer para a Museologia, a falta de infra-estruturas, o fraco financiamento.

E, assim, é que passados alguns anos grande parte dos Museus se limitavam só a abrir as portas, e durante anos as exposições mantinham-se as mesmas e não havia qualquer tipo e actividade especial, e, a Comissão Nacional do ICOM que durante algum tempo funcionou apenas com o seu Presidente, acabou.

Só a partir de 1989, com o surgimento do Instituto Nacional do Património Cultural e do Centro Nacional de Museologia, se começaram a dar os passos no sentido de se transformar a museologia. Tarefa nada fácil, já que alguns vícios se haviam implantado no espírito das pessoas.

Mudaram-se Directores, admitiu-se novo pessoal, e acima de tudo, iniciaram-se, embora timidamente, os contactos com instituições estrangeiras, quer no domínio das relações bilaterais, como no da formação.

Graças a esse esforço, para além dos Museus Nacionais e Regionais, passou a haver Museus em quase todas as Províncias e, ali onde não existiam, encontravamos Núcleos Museológicos, embrião dos futuros Museus. O objectivo primeiro era que em cada Província, houvesse pelo menos, um Museu, na Capital Provincial. Em algumas Províncias, estavam já criadas as condições para que o Museu se estendesse a alguns Municípios.

Era este, em traços gerais, o estado em que se encontrava o museologia em Angola, podemos dizer, em franco desenvolvimento e progresso, quando, a partir de Novembro de 1992 recomeçou em Angola a guerra civil.

A guerra, como de todos é sabido, atinge os mais variados aspectos da vida-social. E os Museus e a Museologia não constituem excepção. Se por causa da guerra podemos adivinhar neste momento a perda de muitos artefactos que, uma vez recolhidas e estudadas constituiriam valioso material museológico, não podemos deixar de lamentar a destruição dos Museus do Huambo e do Bié bem como dos respectivos acervos. Preocupa-nos o acervo dos Museus do Uíge, Soyo e Mbanze Congo, que se encontram no teatro da guerra e dos quais não possuímos nenhuma informação.

Porém, não é nossa intenção permanecer de braços cruzados. Os projectos são vários, e o desejo de melhorar e desenvolver acções é grande.

É nesta perspectiva que temos programado para iniciar a 18 de Maio, Dia Internacional da Museologia, o "I Encontro dos Museus de Angola".

Neste encontro, discutir-se-ão alguns temas que se nos afiguram bastante importantes, tais como classificação dos Museus, regulamentos, segurança,

quadro orgânico, financiamento, etc, etc... Pensamos que, desse encontro nascerão ideias e princípios que poderão dar à Museologia em Angola uma nova perspectiva, e permitirão promover o seu desenvolvimento, mesmo no difícil período sócio económico em que se encontra o País.

A temática deste encontro, se bem que bastante interessante torna-se bastante difícil, principalmente para os territórios africanos da costa atlântica.

Com efeito, se até ao séc. XVI a África não passava de um continente desconhecido, cuja finalidade era de facilitar o trânsito para o Oriente, a partir daquele século, e até ao séc. XIX, o grande comércio atlântico dominou as atenções e foi o suporte e o móbil de toda a actividade. O comércio de escravos dominou as atenções e as ligações comerciais não se estendiam para o Oriente. Dessas regiões do planeta, os navios passavam ao largo dos portos de África. As especiarias, os finos tecidos de seda e as porcelanas não despertavam interesses às fábricas instaladas ao longo da costa.

A partir do séc. XIX, os efeitos da Revolução Industrial fizeram-se sentir, e as suas necessidades fundamentalmente as matérias primas passaram a ser os produtos mais procurados. As plantações de café, cacau, palmares de algodão e a mão-de-obra em abundância suplantaram, graças ao capitalismo, industrial nascente, o comércio com a Costa Oriental. E, é claro, não nos podemos esquecer da correlação de forças entre as potências colonizadoras, nomeadamente Inglaterra, França e Portugal e os seus domínios quer nas duas costas africanas quer no continente asiático.

Podemos pois afirmar, com uma grande certeza da não existência de acervo oriental nos Museus de Angola.

Permitam-me, uma vez mais solicitar-vos que partilhem comigo algumas preocupações.

A cooperação que se estabelece entre países industrializados, ditos desenvolvidos e os Países não industrializados, ditos eufemisticamente em vias de desenvolvimento, tem sido, ao longo dos tempos, baseados fundamentalmente no fornecimento, por estes últimos, de matérias-primas. Aqueles, compradores de matérias-primas são concretamente, os grandes controladores de bolsas de valores e de preços dessas matérias-primas.

Implica isso dizer que controlando os preços das matérias-primas, os Países industrializados controlam também o preço do produto acabado, que é vendido aos Países fornecedores de matérias-primas.

Em conclusão, a cooperação que se estabelece entre os Países industrializados e os não industrializados nos diferentes níveis, longe de aproximar os povos cria entre eles um fosso que se alarga cada vez mais.

Quando em todo o mundo, e cada vez mais a discussão e o diálogo tomar o lugar da confrontação; quando a solução dos conflitos regionais e locais surge

como preocupação colectiva dos Estados, o aprofundamento da colaboração em áreas que têm a ver com a identificação e coesão social de cada povo, como são a Cultura e a Ciência, é sem dúvida um factor promotor de estabilidade e ponto de reencontro entre os homens.

A Cooperação que se estabelece, nas áreas da Ciência e da Cultura, pode constituir uma das mais interessantes e imediatas formas de aproximação entre os respectivos povos. A Cooperação Científica, a Ciência e a Cultura podem, respeitando a natural diversidade de culturas, ser um móbil e um instrumento privilegiado de aproximação dos povos e das nações.

Realizou-se em Luanda de 26 a 27 de Janeiro do corrente ano a III Mesa Redonda Afro-Luso-Brasileira sobre a Comunidade dos Países de Língua Portuguesa.

Realizamos agora esta actividade que é, também e seguramente, um bom exemplo de cooperação multilateral que importa reforçar para futuras acções conjuntas, tornando-se necessário dar-lhes continuidade e uma estrutura sólida, por forma a permitir não só uma frutífera troca de ideias e experiências mas a obtenção de resultados palpáveis.

Importa prever publicações em Língua Portuguesa que circulem entre os diversos Países de Língua Portuguesa e de um esforço de formação de quadros nesta área de estudo e da ciência, para a qual existem muito poucos, a fim de não só darem continuidade ao trabalho já realizado, mas acima de tudo de desenvolvê-lo. E, para terminar, porque não deixar no ar a questão da criação de uma Associação dos Museus dos Países de Língua Portuguesa?

CABO VERDE: O QUADRO MUSEOLÓGICO EM CABO VERDE

A Metodologia de Formação do Acervo do Museu Nacional de História Cultural

NÉLIDA RODRIGUES

*Responsável pelo Departamento de Antropologia e Museus
Instituto Nacional da Cultura de Cabo Verde*

Analisar Cabo Verde aos olhos do tema proposto para este Encontro de Museus, é algo um pouco difícil para nós, tendo em conta a nossa realidade cultural como um todo, e em particular no que diz respeito a museus. O património oriental, praticamente inexistente em Cabo Verde pode talvez ser situado somente no facto do arquipélago ter sido encontrado no caminho do Oriente pelos navegadores. Ou talvez no facto de alguns dos nossos primeiros médicos e padres terem sido originários destas paragens, da Índia, ou ainda nas influências deixadas pelos marinheiros dos muitos barcos orientais que ao Porto Grande de São Vicente chegavam, no século passado e nos inícios deste, e nos muitos pequenos orientais que por lá deixaram.

Assim, ao falarmos de museus, e se os tomarmos como espaços privilegiados do conhecimento do homem, não poderemos esperar ter um testemunho de uma herança que praticamente não existe. Nem nos museus existentes (pouquíssimos ainda), nem nos que se encontram em projecto, nem nos que virão no futuro. Eles só poderiam espelhar a admiração e a curiosidade do Cabo-verdiano em relação ao Oriente, deixada provavelmente pela convivência com esses elementos humanos que aí chegaram.

Em relação a um pedaço deste vasto Oriente, concretamente este que agora pisamos, ficou-nos durante muito tempo, entre outras coisas, a reminiscência de que algo mais profundo havia, para além da língua e cultura portuguesas, aquele aspecto mais particular e pessoal de um povo, a língua materna (pelo menos para nós) surgida na recriação dos valores introduzidos, o crioulo caboverdiano para nós e o “papiaçam” para Macau, com projecção e universos de utilização diferentes nos dois lugares, tendo em conta a realidade própria de cada um e o contexto em que nos inserimos. Mas, com esses aspectos diversos, um em, evolução e o segundo quase desaparecido, algo permaneceu que permitiu a

compreensão, assente numa herança mais presente e permanente que permite entretanto a existência das nossas diversidades culturais, em função do nosso contexto, da nossa formação como povo e das nossas influências recebidas e readaptadas.

Cabo Verde nem tanto África, mas nem por isso Europa assume-se culturalmente como um universo com características próprias que lhe permite, entretanto, como arquipélago caboverdiano-africano no Atlântico de entrecruzamento de culturas, ir recebendo, adaptando e reinventando elementos culturais vindos de outros povos e outros grupos.

E isso, é claro, espelhar-se-á nos nossos museus. Estes começam a surgir e a mostrar essa cultura surgida do entrecruzamento de várias outras vivências. E o que nós podemos ver já em alguns projectos museológicos em curso.

Em relação à nossa realidade museológica, é uma honra para nós podermos hoje chegar aqui e dizer-vos que em relação ao último encontro de Bissau pudemos ter alguma evolução. Já podemos falar no primeiro museu inaugurado recentemente, o Museu das Telecomunicações em São Vicente, museu de empresa pertencente aos CTT. E já podemos falar-vos nas características de alguns acervos formados e outros em organização para a abertura ao público, no contexto de museus, como é o caso do acervo histórico e arqueológico do Museu de Sítio de Cidade Velha (sítio histórico de exploração arqueológica), no acervo histórico-documental do Museu de Documentos Especiais do Arquivo Histórico Nacional e do acervo antropológico e de História Cultural do Museu Nacional, este último só à espera do prédio com dimensões adequadas para receber a exposição das colecções, o que dependerá do financiamento que se possa conseguir.

Ao considerarmos o papel fundamental que o Museu possui na sociedade, sobretudo no quadro dos nossos países em crescimento, onde assume uma importância relevante no apoio ao desenvolvimento, na informação, formação, educação e consciência cultural, sentimos o peso da responsabilidade da área, sobretudo se tivermos em conta que, de forma geral, nós dos países africanos que aqui estamos, temos uma resposta a dar ao nosso meio, não só a nível técnico quanto, o que às vezes é mais importante, a nível administrativo e político, na definição de programas nacionais, políticas nacionais e legislações. Definir um programa museológico ou a filosofia de um museu ou, até antes disso, a tipologia dos museus, o seu acervo e o seu papel social, se se faz um museu do mar, de antropologia ou de arte primeiro, se é prioritária a região A, B ou C, como conseguir financiamento para os projectos que realmente consideramos importantes e prioritários no programa global, o que muitas vezes não é o que o financiador quer, seja ele o Estado ou alguma outra organização nacional ou estrangeira.

Cabo Verde possui um quadro museológico peculiar, pelo facto de nós termos partido de uma situação da inexistência de museus o que aumenta a nossa responsabilidade como profissionais. Temos que, primeiro, responder a várias questões sobre as implicações futuras das nossas acções. Por exemplo, que tipos de museus criar, aonde, como, mas antes de tudo isso devemos nos interrogar se vale a pena criarmos museus, para que servirão e como os manteremos. Para nós dos arquipélagos, acresce-se ainda a necessidade de respondermos a outras questões mais delicadas como, ao fazer um museu de História, devemos fazer um museu nacional ou museus regionais nas ilhas? E ao criar um museu das Telecomunicações em São Vicente, por exemplo, e um de Arte Sacra em São Nicolau, estamos a partir de critérios suficientemente significativos? Não estamos a fazer uma classificação desigual entre as ilhas? Sobretudo se tivermos em conta a natural disputa de legitimidade e concentração de projectos existentes entre os moradores das diferentes ilhas.

Entre essas questões destacamos uma muito delicada que é a de decidir se se deve criar um museu nacional ou museus regionais. Que estratégia e que metodologia adoptar? Falemos, portanto das posturas assumidas na definição da estratégia de desenvolvimento da área de museologia em Cabo Verde, onde a criação do museu Nacional desempenha um papel fundamental.

MUSEU NACIONAL DE HISTÓRIA CULTURAL

Ao iniciarmos os trabalhos de desenvolvimento da área museológica em Cabo Verde, em meados de 1991, encontramos uma expectativa muito grande no sentido de, a exemplo de outros lugares, particularmente nos países africanos, criarmos um Museu Nacional Etnográfico. E esperava-se que isso fosse “montado”, é o termo usado, rapidamente, indo-se buscar umas peças numa população aqui, outra ali, numa casa, numa pessoa, e isso, é claro, devia acontecer na capital, Cidade da Praia.

Nós começamos essa metodologia de trabalho, num país onde a cultura, particularmente no que diz respeito à preservação do património, é atribuição e responsabilidade exclusiva do Estado. Começamos a ver que essa estratégia não era a mais adequada e para isso resolvemos auscultar as sensibilidades a nível nacional e local, o que nos ajudou a ver que a melhor estratégia a adoptar era a de criação sim de um museu nacional, bem organizado e apetrechado técnica e cientificamente, paralelamente a pequenos museus locais e regionais que pusessem em evidência as especificidades de cada lugar e grupo populacional. Esse museu iria ser o suporte técnico dos pequenos museus locais e regionais, não só no que diz respeito ao aspecto material, como e sobretudo no aspecto técnico-humano,

como a formação de técnicos que pudessem responder às necessidades locais. E um museu nacional, a nosso ver, só se justifica se ele puder ser, ao menos em parte, um espelho e um espaço de análise dos vários aspectos que constituem a identidade mais profunda de um povo. Não se justificava, portanto, sobretudo em Cabo Verde, que ele se reduzisse a um museu etnográfico, mas sim que pudesse trabalhar a história cultural do povo cabo-verdiano como um todo, incluindo as modificações trazidas pelo andar dos anos, pela emigração e migrações, sem deixar de entender a sua identidade nacional, nem privilegiando este ou aquele grupo cultural ou social, nem esta ou aquela ilha.

Infelizmente, uma das bases fundamentais dessa estratégia que é a formação de técnicos auxiliares a nível nacional, só poderá ser concretizada com a obtenção de um financiamento, que não foi possível até o momento.

Começamos assim a concretizar uma das partes dessa estratégia, com o desenvolvimento do projecto do Museu Nacional de História Cultural, mesmo sem possuir um espaço para o organizar. Numa das salas no INAC começamos a organizar um espaço para formação da reserva técnica, iniciamos o trabalho de localização de objectos culturais de importância museal, definimos a base metodológica de recolha e iniciamos o trabalho de recolha e formação de colecções.

É importante destacar que, ao iniciar um trabalho do zero e sem referência nenhuma de algum trabalho anterior, e se nos preocupássemos em responder às ansiedades com a sua concretização, verificadas nas pessoas, corríamos o risco de o realizar à toa e de forma desordenada, o que depois nos levaria a um resultado caótico e sem base científica. Assim, depois de muita análise e discussão, começamos a procurar informações para estudo, a nível da população das outras ilhas que habita a capital, onde fica sediado o nosso Instituto.

Descobrimos depois uma fonte também rica em informações, que consiste no material que vem sendo recolhido há vários anos pelo Departamento de Tradições Orais, pertencente ao mesmo Instituto. Nos locais de recolha dos quais pouco conhecimento tínhamos, tivemos sempre em conta um aspecto importante adquirido da antropologia, o de procurar os mais idosos e que moram há mais tempo nesses locais. Contamos também com a experiência das câmaras locais que muito nos têm apoiado nas recolhas. Tudo isso para que pudessemos realizar um trabalho de recolha e formação de colecções com uma metodologia, objectivos e critérios bem definidos.

Fomentar a colecção etno-histórica a partir das particularidades existentes em cada região e revitalizar o processo de valorização e revalorização do património cultural existente no seio da população, tem sido alguns dos objectivos básicos que procuramos atingir na recolha do objecto museológico. Nesse processo preocupamo-nos em não descontextualizar o objecto, procurando cercá-lo de

todas as informações, do espaço envolvente e da população, que possamos recolher.

A utilização de dados sócio-demográficos tem sido um recurso importante na constituição da base do quadro contextual, nesse método de trabalho científico que temos utilizado. Os processos de fabrico ainda em uso, a memória das técnicas e usos antigos, a importância atribuída ao objecto, entre outros, têm sido algumas das nossas bases de trabalho.

Criar um sistema de documentação capaz de responder às necessidades encontradas de organização e facilidade de acesso às informações recolhidas, foi ainda uma das prioridades que definimos e procuramos perseguir. Assim, nesse sistema, a mapificação, por exemplo, o fichamento e a formulação de gráficos de todas as informações conseguidas, segundo critérios definidos, antes, durante e após a pesquisa e recolha, têm sido um forte no nosso trabalho.

Enfim, não é nosso propósito discutir neste momento questões de metodologia específicas de um país, mas queríamos tão somente partilhar convosco algumas preocupações da nossa política de museus, ainda em formação tendo em conta que, nos nossos países, não nos podemos dar ao luxo de realizar trabalhos fragmentados, ainda que na maior parte das vezes esse seja o caminho mais fácil. A reflexão, a crítica e a partilha de conhecimentos, preocupações e soluções, constituem elementos de uma prática saudável que deve nortear as nossas relações.

Macau, 1994

IV Encontro de Museus de Países e Comunidades de Língua Portuguesa

O PATRIOTISMO ARTÍSTICO CRISTÃO DE GOA:

Uma Introdução Histórica para a Dinâmica da sua Evolução

TEOTÓNIO R. DE SOUZA

Director, Xavier Centre of Historical Research, Goa

O património artístico cristão de Goa não podia deixar de ser uma expressão da fé que foi transmitida a uma boa proporção da população goêsa pela acção missionária dos dominantes portugueses. Não é esta a ocasião própria para debater os motivos das conversões ou para determinar se eram forçadas ou voluntárias, mas o facto é que o zêlo missionário e a política administrativa cooperaram na promoção do novo culto, ao mesmo tempo que se destruía a arte religiosa já existente. Foi pena que um novo património artístico só podia ser cirado após a destruição dum outro. Mas é uma situação que revela uma dinâmica, ou talvez uma dialéctica das contra-correntes culturais que produziu uma nova e rica síntese a que chamamos a arte *indo-portuguesa*. Pode-se ler num longo relato dirigido pelo Jesuíta Gomes Vaz para os seus colegas de Portugal em Dezembro de 1567 que foi arrazada uma multidão de pagodes hindús nas províncias de Bardez e Salcete de Goa. Só os grandes eram mais de duzentos e oitenta em Salcete, “*alguns deles mui sumptuosos e de obras muito acabadas*”. Conta o mesmo Jesuíta que “crescia tanto mais a necessidade de se destruírem quanto o número dos christãos hia sendo maior”. Descreve a seguir como o capitão de Rachol foi destruir um dos melhores e mais importantes pagodes em Mardol. Foi em sua companhia um Irmão Jesuíta que se apossou das jóias dos ídolos e mais ornamentos de prata e se fez um inventário dos móveis. Diz o mesmo autor que os ídolos dos templos derribados alguns foram lançados nos rios quando estavam perto, outros se fundiram para castiçais e outras coisas para serviço das igrejas daquellas terras.¹

Essas citações constituem um testemunho da riqueza artística religiosa em Goa pré-portuguesa, e pode-se concluir de mais documentação existente que

¹ Documenta Indica, VII, ed. J. Wicki, Roma 1962, pp. 371-405

havia em Goa artistas naturais de grande valor. Escrevia o Jesuíta Luis Fróis em Novembro de 1559 que entre os convertidos daquele ano se contava um mocadão dos pintores de Goa, “homem a quem fazião grandes vantagens todos os governadores e visos-reis passados pera que se fizese christão, por ser ele o que os tira a todos por natural e que tem cheias, quantas igrejas há na Yndia, de retavolos pintados de sua mão, cousa que parecia estranha magoa ver pintadas imagens tão devotas por hum infiel, cego no conhecimento delas.” Celebrou-se o baptismo do pintor com grande solenidade e com a assistência do vicereí que se fez de padrinho. Baptizaram-se também na mesma ocasião a esposa e os filhos do pintor. O filho mais velho chamou-se Teotonio (nenhum ascendente do autor do presente estudo!). A conversão do mocadão levou muitos outros pintores hindus para se converterem.²

Como uma medida de favorecer conversões desfavoreciam-se os que persistiam no hinduismo, criando dificuldades para ganharem o seu sustento exercendo livremente as suas profissões tradicionais de castas. Uma dessas medidas foi aprovada no 1.º Concílio Provincial da Igreja de Goa. Ordenava o Concílio em 1567 que “nenhum Christão mande pintar imagens, nem cousa alguma pertencente ao culto divino a pintor infiel, nem fazer a ourives, fundidores, latoeiros infieis, calices, cruces, castiças, nem cousa outra alguma que aja de servir em Igrejas, vista a irreverencia com que os infieis tratão as ditas cousas”.³ Todavia a intensidade da campanha missionária com a chegada dos Jesuítas a Goa, e a necessidade cada vez maior de ornar e prover outros objectos de culto para os conventos e igrejas que iam crescendo em número, parece ter tornado quase impossível a observância da proibição. Conclue-se isso da repetição da proibição no 5.º Concílio em 1606 com introdução duma multa, mas ao mesmo tempo reduzindo a amplitude da aplicação: “... sem embargo da qual [*lei anterior*] se pintão as taes couzas por mãos dos gentios, ou em suas casas, onde não são vistos, ou em os mosteiros dos Religiosos,⁴ encomenda o sagrado Concílio aos Prelados fação inteiramente cumprir o dito Decreto, e não dispensem nelle por intercessão de pessoa alguma, tirando se não houver pintor christão, porem em tal caso os não pintarão, senão em casas de christãos, e nem os pintores christãos pintarão imagens dos misterios de nossa sancta fé, nem dos sanctos, sem darem conta ao Prelado ou a quem tiver suas vezes, sob pena de cincoenta pardãos para o meirinho, e obras pias”.

2 DI IV (Roma 1956), pp. 324-326.

3 Archivo Portuguez-Oriental, IV, ed. J.H. da Cunha Rivara, Nova Goa, 1862, pp. 24-25.

4 Arquivo Histórico de Goa Códice 2785, Despesas do Convento da Graça, fl. 130-130v: Os Agostinhos pagaram 9 xerafins a um carpinteiro gentio para fazer o retábulo da Sacristia, mais 170 xerafins para pintar o retábulo de S. Anna, e 360 xerafins para dourar o mesmo. Isso foi em 1607 e vem a confirmar o que diz a proibição do Concílio.

Esses decretos dos Concílios Provinciais adquiriram também a força de legislação civil a pedido do Pais dos Cristãos.⁵ Nota-se nesta legislação que abrange também os pintores cristãos que se sentia a dificuldade de aceitar alterações nos canones artísticos europeus como suspeitos e contrários a expressões artísticas da fé importada juntamente com a cultura da Europa. Era essa dificuldade da parte dos Portugueses que forçou os convertidos a adoptarem nomes ocidentais, e modos de vestir e comer diferentes. Mas julgava-se também que a segurança da fé requeria disassociação dos novamente convertidos das práticas e símbolos culturais associados tradicionalmente com o hinduísmo. Fazia-se tudo possível para isolar os convertidos, mesmo fisicamente dos não-convertidos. Os mercadores gentios que vinham a Salcete não eram permitidos viver continuamente dentro da jurisdição portuguesa por mais de douz meses, e ainda durante esse periodo de tempo eram obrigados a viverem num bairro separado. Uma lei de Conde de Linhares, vicerei de Goa, dava poderes aos Padres da Companhia em Salcete para tomarem medidas para efectuar “esta total separação dos gentios”.⁶ Esta obsessão chegava umas vezes a uns limites um tanto ridículos. Tratando das bailadeiras ou prostitutas na cidade de Goa, o 5.º Concílio Provincial julgou que havia graves inconvenientes em as mulheres erradas gentias morarem de mistura com as cristãs na mesma rua, e decidiu pedir ao vicerei que ordenasse que as solteiras infiéis e fiéis não vivessem junto.⁷ E contava o Jesuíta Gaspar Dias numa carta que ele escreveu aos companheiros em Portugal em Setembro de 1567 referindo-se a um grande número de candidatos para baptismo na aldeia de Telaulim em Goa: “Vos certifico, Charissimos, que já me doião os dedos e mãos de os tosquar [corte de *xendy* ou guedelha na cabeça] e vestir e calçar, scilicet, camiza, gibão, roupeta curta, ceroulas, çapatos, chapeos ou gorras, que *já pareciam gente em que morava o Espiritu Santo*.”⁸ Para os Europeus, particularmente os Portugueses, o Cristianismo não podia aceitar as expressões culturais não-Europeias. Quando o jesuíta italiano Roberto de Nobili tentou o contrário em Madurai no sul da India, e fez-se uma *sanyasi* ou *brahmanaswamy*, o seu colega português Pe. Gonçalo Fernandes acusou-o perante a Inquisição de Goa.⁹ Contrário ao nacionalismo cultural mais desenvolvido nos países-estados da Europa ocidental, os missionários das cidades-estados da Itália tinham uma mentalidade mais

5 *Archivo Portuguez-Oriental*, IV, pp. 214-15; *O Livro do “Pai dos Cristãos* ed. J. Wicki, Lisboa, 1969, pp. 114-118, 224-227.

6 *O Livro do “Pai dos Cristãos* ed. J. Wicki, Lisboa, 1969, p. 135-8.

7 *Archivo Portuguez-Oriental*, IV, ed. J.H. da Cunha Rivara, p. 266.

8 *DI*, VII, p. 301.

9 A. Baião, *A Inquisição de Goa: Correspondência dos Inquisidores da India*, 1569-1630, Vol. II, Coimbra, 1930, p. 567, 621-22.

cosmopolita, e assim puderam adaptar o Cristianismo melhor às culturas orientais. Os Jesuítas italianos Valignano, Ricci, Beschi são exemplos desta abertura cultural extraordinária na época dos Descobrimentos e durante os séculos da expansão colonial em que os missionários eram uns instrumentos para a formação das identidades coloniais.¹⁰ João de Brito foi uma exceção em Madurai, mas da sua contribuição para as culturas locais não há nada para dizer como um pioneiro. Se na fase inicial também os missionários portugueses se dedicaram a aprender as línguas locais, isso era antes uma estratégia para penetração social, e coincidiu com o período em que o controle colonial não estava inteiramente assegurado. Aliás porque é que os missionários em Goa acabaram os seus esforços nesse sentido nos meados do século XVII e adoptaram a nova política de banir o uso de Konkani em Goa e de forçar os naturais a aprenderem a língua portuguesa?¹¹

Pode-se concluir do que fica dito que o complexo de superioridade cultural não permitia aos Europeus da época, incluindo os missionários, admitir expressões culturais e religiosas dos naturais como próprias ou dignas para o culto da religião que eles queriam impôr como a única revelação de Deus. Tem que se afirmar nesse contexto que ainda o santo Francisco Xavier não estava isento de tais preconceitos culturais, e escrevia com certo alívio que tinha descoberto “gente branca” em Japão e China. Valignano que o seguiu como um grande organizador das missões jesuítas no Oriente demonstrou também uma grande predilecção pelos habitantes de Japão que ele considerava como uma raça mais digna da religião cristã, entuanto o Pe. Francisco Cabral, um Português e Superior da missão do Japão, não partilhava os mesmos sentimentos positivos. O autor do *Oriente Conquistado a Jesus Cristo* tentou justificar a atitude de Francisco Cabral: “E tem a desculpa no génio Portuguez que naturalmente despreza todas estas nações Orientais”¹² Valignano demitiu a Cabral como Superior e recomendava ao provincial da Índia que ele devia sempre atender com preferência às necessidades da missão de Japão.¹³ Valignano considerava os convertidos japoneses como melhores que os da Índia, e como explicava ele: “después de chrystianos [os Japoneses] no hazen ninguna cuenta de sus ydolos, en lo que exceden mucho a

10 Teotonio R. de Souza, “The Christian Missions in the aftermath of Discoveries: Tools for shaping the colonial other?”, *Discoveries, Missionary Expansion and Asian Cultures*, ed. Teotonio R. de Souza, New Delhi, Concept Publishing Company, 1993, pp. 33-44.

11 M. Almeida, “Jesuit Contribution to Indian Languages”, *Jesuits in Indian: In Historical Perspective*, ed. Teotonio R. de Souza & Charles J. Borges, Macau: ICM, 1992, pp. 197-202.

12 Francisco de Souza, *Oriente Conquistado a Jesus Cristo pelos Padres da Companhia de Jesus da Província de Goa*, Porto, 1978, p. 1279.

13 DI XIII, ed. J. Wicki, Roma, 1975, pp. 310 seqs. É o “Summarium Indicum” de 1580.

los de la India que, aun después de hechos chrystianos, cun mucha dificultad pierden la affición de sus ydolos. Y por esso la chrystianidad de Japón sin comparación es la mejor de todas las otras y más facil de conservar.”¹⁴ Sem realizar Valignano confirmava com esta sua opinião a riqueza e a profundeza cultural dos habitantes da Índia, que não se deixou inteiramente dominar pela violência cultural e política do Ocidente. A opinião muito positiva de Valignano quanto aos Japoneses provou-se mal fundada como se viu dos acontecimentos trágicos para a história do Cristianismo no Japão.¹⁵

Foi precisamente por causa da forte resistência cultural da Índia que resultou uma síntese artística que hoje consideramos um património artístico indo-português de que os portugueses podem também sentirem-se orgulhosos. Comparada com a arte espanhola nas suas antigas colónias, a arte indo-portuguesa distingue-se mais pela sua forte componente local por razões que se podem facilmente deduzir. Demonstra a capacidade asiática que conseguiu resistir melhor que os povos das Américas e da África às forças da expansão colonial. Se não foi possível converter mais de 3% dos Asiáticos para o Cristianismo, o património artístico do Cristianismo não podia deixar de ser fortemente influenciado pelo vasto oceano das tradições artísticas indígenas ao redor das “ilhas” cristianizadas. É o que se vê nas peças artísticas que se podem chamar realmente “indo-portuguesas”, para as distinguir de muitas outras produções artísticas que se usavam para o culto em Goa, mas directamente importadas da Europa ou produzidas na Índia pelos artistas Jesuítas ou outros Europeus.¹⁶ Há muitas dessas em Goa, e que não merecem ser catalogadas como arte indo-portuguesa. Mas existem peças que realmente merecem tal classificação, e muitas dessas obras trabalhadas em marfim e madeira encontram-se nos museus de Portugal e em colecções particulares em várias partes do mundo.¹⁷

14 DI, XIII, ed. Wicki, Roma, 1975, p. 219.

15 C. R. Boxer, *The Christian Century of Japan*, University of California Press, 1951. Essa obra continua a ser o melhor estudo que ainda temos sobre o assunto.

16 John Correia-Afonso, *Letters from the Mughal Court*, Anand, 1980, p. 31; DI XII, pp. 11-24: Contêm referencia a quadros oferecidos pelos jesuítas ao imperador mogol Akbar. Um quadro veio de Roma, e outro era pintado por um Irmão leigo. Jesuíta em Goa. Cf. H. Heras, *The Aravidu Dynasty of Vijayanagara*, Madras, 1927, pp. 604-6, 634-6, descreve a actividade e influência do pintor Jesuíta Ir. Fontabona na corte de Venkata II de Vijayanagara em Chandragiri. Antes de ir para lá o Irmão Jesuíta tinha assistido em ornar e pintar a igreja recentemente construída de Bom Jesus em Goa.

17 Maria Madalena de Cagigal e Silva, *A Arte Indo-Portuguesa*, Lisboa, 1966; Bernardo Ferrão de Tavares e Távora, *Imaginária Luso-Oriental*, Lisboa, 1983; [Comissão Nacional para as Comemorações dos Descobrimientos Portugueses] *A Expansão Portuguesa e a Arte do Marfim*, Lisboa, 1991; Maria Helena Mendes Pinto et al, *De Goa a Lisboa*, Lisboa, 1922; Lance Dane, “Ivories and Wood-Carvings”, *Golden Goa*, Bombay, 1980; Kalpana Desai, “Icons of Faith: Wood and Ivory”, *Goa: Cultural Patterns*, Bombay, 1983.

Talvez uma das melhores colecções encontra-se hoje no Museu de Rachol, inaugurado somente há quase dois meses pela Arquidiocese de Goa, com a assistência financeira e técnica da Fundação Calouste Gulbenkian e de INTACH (Indian National Trust for Art and Cultural Heritage, Nova Delhi).¹⁸ As peças que entraram no Museu constituem somente uma pequena fracção do total das peças inventariadas e existentes nas Igrejas e Capelas da Arquidiocese de Goa, e que poderão no futuro fazer parte de exposições itinerantes do Museu de Rachol.¹⁹ Tenho uma selecção de diapositivos onde se pode distinguir influências da cultura local. Escolhi também ilustrações dos objectos que não entraram no Museu, e são por isso menos acessíveis ao público. Uma dessas na Igreja de Goa Velha que é muito conhecida pela procissão anual dos santos têm uma imagem de S. Miguel com o Narkasur (demónio) aos seus pés. À semelhança da deusa Lakshimi ou Parvati veem-se de vez em quando imagens de Nossa Senhora com a flor de lotus na mão direita, e outras vezes com algum animal, tal como um crocodilo, aos seus pés, demonstrando dessa maneira a influência indígena das deusas que tem os seus veículos.²⁰ Numa comunicação apresentada somente há uma semana por Dr. K.K. Muhammed a um seminário de História organizado em Goa, falou o arqueólogo sobre a “influência dos motivos hindús na arte cristã indo-portuguesa”. Ilustrou a sua tese com a aparência deste importante símbolo de lótus na arquitectura, escultura e pinturas indo-portuguesas de Goa. Descreveu lótus como um símbolo religioso-cultural da Índia representando a força criativa na superfície das águas. O Deus Vishnú na sua posição de Padmanabha aparece estendido com lótus a desabrochar do seu umbigo. Esse lótus torna-se o assento de Deus criador Brahma, e de entre as sobranceiras de Brahma sai Shiva, o deus destruidor e restaurador.²¹ É tema que merece ser mais estudado pelos interessados nesse ramo da arte do Oriente, e não será possível sem um conhecimento vasto e profundo dos símbolos religiosos e culturais da Índia. É a falta de estudos sob esse ponto de vista que deve merecer mais atenção dos historiadores da arte indo-portuguesa.

18 *Museum of Christian Art, Rachol, Goa*, Dubai, 1994. O volume contém gravuras duma grande parte das peças incluídas na exposição permanente, além de uns artigos explicativos

19 Teotonio R. de Souza, “Whence the Museum of Christian Art (Goa)” *Museum of Christian Art, Rachol, Goa*. Contém a história da evolução do museu com referência a tentativas feitas no passado. Fui responsável pela preparação do inventário que consiste em 9 volumes ilustrados com fotografias, e um igual número de volumes descritivos manuscritos. Encontram-se na posse da *Managing Committee of Museum Trust*, e serviram-se de fundamentos para a identificação e escolha das peças que se acham expostas no Museu de Rachol. A escolha e o arranjo temático foi da responsabilidade de D. Maria Helena Mendes Pinto e de Maria da Conceição Borges do Museu da Arte Antiga (Lisboa).

20 Kalpana Desai, “Images of Christianity” *The India Magazine*, June 1985, pp. 40-47.

21 K.K. Muhammed, “Influence of Hindu Motifs on the Portuguese Church Art in Goa” Comunicação apresentada ao 8.º P94fi Seminário de História (24-25 Fevereiro de 1994), organizado pelo Arquivo Histórico de Goa e a Universidade de Goa.

AS COLECÇÕES DO MUSEU ETNOGRÁFICO DA GUINÉ BISSAU

Política de Aquisição e Natureza

LEONARDO CARDOSO

Historiador Arqueólogo - Director do Museu Etnográfico Nacional

Falar das colecções do Museu Etnográfico implica necessariamente falar da história da sua constituição bem como dos princípios que norteiam a realização dos trabalhos de recolha. Porém, convém sublinhar que todas elas não foram constituídas unicamente na base das missões de terreno o que equivale dizer que, algo foi herdado do Museu da Guiné Portuguesa de então.

O acervo do aludido Museu era constituído por pouco mais de mil objectos que no fundo reflectiam a vida económica, social e cultural dos diversos grupos étnicos da Guiné e cujas actividades e modo de ser e conviver se exprimiam através da escultura, pintura, tecelagem, música, etc. Muito vulgarmente podemos dizer que era igualmente um Museu de etnografia não obstante a sua organização em quatro secções nomeadamente a de história, etnografia, economia e de ciências naturais.

Como era moda, em todos os países coloniais e colonizados, uma das únicas senão a única preocupação era a criação de museus de etnografia onde se fazia transparecer a vida exótica, folclórica e “atrasada” dos povos colonizados.

Facto curioso, estranho e até certo ponto misterioso é que, nos anos pós-independência os objectos e as colecções foram paulatinamente desaparecendo para o actual museu vir a herdar finalmente 110 objectos.

Facto curioso porque, efectivamente desapareceram e misterioso, na medida em que ninguém deu conta e não se sabe que destino mereceram. É possível que alguém saiba...

A Guiné-Bissau continua todavia sem legislação em matéria de defesa e salvaguarda do seu património histórico e cultural apesar de no texto da constituição da República se poder ler que o “Estado defende o Património Cultural do Povo cuja valorização deve servir o progresso e a salvaguarda da dignidade humana”.⁽¹⁾?

Da criação do Conselho Nacional da Cultura à criação do Museu Etnográfico Nacional passaram-se 14 anos, em que os últimos quatro foram marcados por reflexões sobre que tipo de Museu. A resposta a esta questão iria definir a política de aquisição com vista à constituição de novas colecções.

Uma das respostas foi a criação de um Museu de Etnografia ou, antes de mais, um Museu Histórico-Etnográfico. Uma etnografia nova, em evolução, uma etnografia vista na sua perspectiva histórica. Em suma, um Museu de etnografia diferente dos outros museus de etnografia na sua antiga concepção.

A aposta foi pois, em mostrar a evolução e a dinâmica das actividades que reflectem a vida económica, social e cultural dos grupos étnicos da Guiné-Bissau. Um Museu onde não fossem vistos e apreciados unicamente objectos “velhos”, “antigos” ou considerados autênticos. Para nós, estes conceitos encontram-se de há muito ultrapassados e, por isso, as preocupações eram de dignificar a nossa identidade cultural mostrando o que nos é comum e ao mesmo tempo o que nos difere dos outros. Significa dizer, mostrar todos os nossos valores, fruto da nossa criação e actividade ao longo do tempo. Posto isto, pensamos ultrapassar a “superstição do velho e do antigo” como dizia Arnold Van Gennep.^{(2)?}

Constitui igualmente nossa preocupação a questão da funcionalidade dos objectos e sobretudo os de culto.

Contrariamente ao que constituía e até certo ponto ainda constitui preocupação de certos museus e coleccionadores, ou seja, a de ter em suas colecções objectos já utilizados nas manifestações sócio-culturais, objectos estes considerados “autênticos”, “únicos” e muito frequentemente pilhados, nós entendemos que estes perdem grande parte do seu valor uma vez fora do seu contexto deixando, por conseguinte de exercer a sua função.

Ainda sobre o conceito de “único”, “autêntico”, a título de exemplo, gostaríamos de fazer referência aos objectos de culto Nalú um dos quais é o NINTE KAMATCHOL utilizado nas cerimónias de iniciação e fúnebr es adquirindo um valor sagrado.

Os Nalús vivem predominantemente no sul do País com maior concentração nas regiões de Cubucaré, Quitafine e Tombali e ainda na vizinha República da Guiné Conakry. Esta disposição geográfica faz com que haja necessariamente vários NINTES de acordo com os agrupamentos. Logicamente que não podia haver um único objecto para todo o grupo étnico que, como vimos, está disperso por várias zonas. Agora perguntamos, qual dos objectos é o mais “autêntico”?

Um outro factor não menos importante a considerar é que os objectos são feitos em madeira, portanto, susceptíveis de serem atacados por fungos, térmitas e outros agentes provocando a sua deterioração física.

Neste caso o objecto é substituído por um outro objecto que passa a desempenhar imediatamente as mesmas funções, tornando-se o precedente num “simples objecto” sem qualquer validade.

Será que neste caso deve prevalecer o conceito de “único”? Será que é este objecto substituído, deteriorado, velho, fora do seu contexto que interessa aos museus?

Nós não estamos muito convencidos, razão por que a constituição das nossas colecções se orienta à volta dos seguintes critérios:

- 1.º Se a confecção dos objectos respeitou as *técnicas tradicionais de base*, claro, admitindo sempre elementos novos,
- 2.º Se os objectos foram confeccionados por indivíduos pertencentes à casta que tradicionalmente confecciona os objectos em questão e,
- 3.º Se na confecção dos objectos foram utilizados matérias e materiais tradicionalmente conhecidos e utilizados.

Eis pois, em termos genéricos a política que orienta as missões de recolha com vista à aquisição de nossos objectos e constituição das colecções do nosso Museu.

As colecções do Museu contam actualmente com aproximadamente 1000 objectos distribuindo-se em olaria, escultura, cestaria, panaria, pintura e outros.

A ESCULTURA

Tradicionalmente conhecida entre os Bijagós e Nalús quase que na sua totalidade é representada por objectos de culto utilizados nas cerimónias de iniciação, fúnebres e nas de culto agrário.

A escultura entre estes grupos étnicos, simboliza o mundo de além através de figuras policromáticas de grande valor estético.

As figuras, ou melhor, as esculturas bijagós não chegam a ultrapassar os 40/50 cm de altura como regra e, são na sua maioria esculpidas e talhadas em madeira leve de cor branca conhecida por “tagara” e facilmente atacada por térmitas e fungos. Os objectos já trabalhados são escurecidos e por vezes envelhecidos. Os bijagós não só esculpem objectos de culto religioso, mas também de uso doméstico tais como: copos, tijelas e ainda instrumentos de música e adornos de dança. Estes últimos diferenciam-se segundo os grupos de idade que, como é sabido são múltiplos, podendo o seu número variar segundo as apreciações dos diferentes investigadores e ainda segundo as diferentes ilhas que compõem o arquipélago.

As colecções de escultura nalú existentes no Museu Etnográfico da Guiné-Bissau, são na sua quase totalidade, representadas por objectos de culto utilizados nos diferentes actos cerimoniais. Os instrumentos musicais, todos eles feitos em madeira, detêm um valor estético e artístico incalculável. Chegam a ser esculpidos tambores com 1,60-1,70 mts de altura.

Outros grupos dedicam-se ao trabalho da madeira apesar de em menor escala. Citemos por exemplo os manjacos cujas esculturas representam exclusivamente

as chamadas forquilha de alma igual aos mancanhas que, segundo alguns investigadores, pertencem ao mesmo tronco.

A colecção de escultura constitui aproximadamente 11,8% do total das colecções.

TECELAGEM

A colecção dos tecidos confeccionados com toda a mestria em teares tradicionais dispostos horizontalmente, é a mais representativa do Museu com 181 objectos.

A tecelagem é de há muito conhecida entre os grupos étnicos da Guiné-Bissau, tendo chegado, segundo alguns autores, a jogar um papel de relevo no tráfico de escravos. Os panos teriam servido de moeda nas operações de troca.

Ontem como hoje, os panos constituem veículos de comunicação, portanto, verdadeiros transmissores de mensagem. Retratam toda a vida material e espiritual das nossas populações; Panos pré-nupciais, nupciais, panos de uso quotidiano, panos “ricos” e, finalmente panos fúnebres que envolvem o cadáver.

Estes panos expressam o sentimento e a riqueza da cultura dos nossos povos daí a razão da sua presença em qualquer manifestação sócio-cultural.

A CESTARIA E A OLARIA

Duas actividades a que se dedicam praticamente todos os grupos étnicos da Guiné-Bissau com maior realce para os manjacos e balantas.

Os manjacos gozam de uma grande reputação de excelentes cesteiros e oleiros da mesma forma que são os melhores tecelões. Talvez não seria exagero afirmarmos que, estas actividades constituem importantes fontes de receita, o que significa dizer que são actividades económicas paralelamente com o cultivo do arroz e a extração do vinho de palma.

De uma forma tradicional e com instrumentos de trabalho um pouco rudimentares, são confeccionados objectos dos mais variados e destinados a muitos fins. Assim, utilizando folhas de palmeiras, entre outras, são feitos balaies, cestos para compras, guarda roupas, etc.

Para a confecção de potes, vasos, moringos, panelas e inclusivé pequenos celeiros, é utilizada a argila que pode ou não ser transformada.

Os vasos trazem representados desenhos e figuras geométricas tais como circunferências, linhas curvas, quebradas, triângulos e outras.

Limitando-se a estes exemplos, devemos no entanto dizer que o Museu Etnográfico detém valiosas colecções de instrumentos musicais, instrumentos de trabalho, utensílios domésticos, adornos e trajes da maior parte dos grupos étnicos que constituem o vasto mosaico cultural do País, enfim, colecções que demonstram a nossa diversidade cultural.

PATRIMÓNIO ORIENTAL EM MOÇAMBIQUE

Património a Conhecer e a Construír

ALDA COSTA

Directora do Departamento de Museus de Moçambique

Foi nos fins do século XV que os portugueses chegaram a Moçambique, a caminho da Índia, passada a rota do Cabo. Antes deles, já há séculos, outros navegadores cruzavam o Oceano Índico e faziam comércio na costa oriental de África. Os Árabes foram os primeiros, fazendo comércio nesta região desde o século VIII e desenvolvendo na costa resultado do contacto com os povos bantu a cultura swahili. Desde cedo a luta pelo monopólio do comércio marítimo entre o Oriente e o Ocidente pôs em competição Árabes, Indianos, Chineses e Indonésios.

Quando os portugueses chegaram, já estava pois montado um sistema comercial que se manteve praticamente até ao século XIX e que envolveu portugueses, indianos, povos de língua swahili, árabes, ingleses e outros.

O porto da Ilha de Moçambique tornou-se a partir da viagem de Vasco da Gama, escala necessária para a travessia do Índico a caminho da Índia e fixou os portugueses em Moçambique.

Com o tempo e à medida que o comércio da Índia se desenvolvia, a Ilha de Moçambique ganhava importância. Aí, o “Castelão da Praça” exercia o governo efectivo subordinado a Goa. Moçambique tornara-se, economicamente, como que uma colónia da Índia, intimamente ligada a Diu, Damão e Goa.

Data do século XVII a presença em Moçambique de pessoas oriundas destas paragens que a partir daí para aqui emigraram em larga escala.

Poucas mais eram, então, as zonas de acção comercial onde os portugueses actuavam. Os séculos seguintes iriam trazer profundas mudanças.

No século XVIII (1752) Moçambique separou-se do governo da Índia e uma nova forma de administração dos territórios dispersos que viriam, mais tarde, a constituir Moçambique começou a esboçar-se. A presença portuguesa tornou-se, a partir dos fins do século XIX, uma presença efectiva e crescente dando lugar a uma ocupação sistemática do território.

Novas gentes continuaram a fixar-se em Moçambique. Em 1960 era a seguinte a composição da população não-negra de Moçambique: indianos 17.241, chineses 2.098, mistos 31.455, brancos 97.245 (a população total era de 6.603.653 habitantes).

Moçambique independente de hoje é, pois, fruto de vários caminhos históricos que ao longo de séculos fizeram cruzar gentes e culturas, trocar influências, criar a diversidade e a complexidade de valores, tradições e testemunhos em presença.

Tradições, valores, conhecidos uns ou ainda desconhecidos outros, associam-se, no espaço que é Moçambique, a outros testemunhos das presenças que aqui se cruzaram. Referimo-nos ao património físico, edificado e ao património móvel, aos objectos, conservados ou não em museus e aos vários tipos de documentos que testemunham essa herança cultural (passada e em processo). São fortalezas, edifícios civis, templos (igrejas católicas, mesquitas, templos hindús...) que reflectem o que foram as várias presenças e como elas se entrecruzaram. Em alguns deles há a um só tempo elementos decorativos árabes, indianos, portugueses ou europeus. Na Ilha de Moçambique, a primeira capital e hoje parte do património cultural mundial, são visíveis os processos de construção de Diu já que foram sobretudo baneanes de Diu os pedreiros que a construíram.

É todo um património a conhecer melhor e a preservar. O mesmo se pode dizer do património móvel conservado nos museus existentes, ainda em uso nas várias comunidades aqui vivendo, nas mãos de colecionadores particulares.

O PATRIMÓNIO ORIENTAL NOS MUSEUS DE MOÇAMBIQUE

Dos museus existentes é sem dúvida no Museu-Palácio de S. Paulo na Ilha de Moçambique onde se conserva o património mais significativo. Antigo Colégio dos Jesuítas construído no século XVII sofreu ampliações e transformações várias desde aí. Residência dos capitães gerais (século XVIII), sede da Capitania Geral, Secretaria Geral do Governo, abandonado e servindo ocasionalmente para instalar serviços administrativos já no nosso século, foi restaurado e redecorado nos anos 60.

As obras levadas a cabo pela “Comissão dos Monumentos e Relíquias Históricas” visaram fazer do Palácio de S. Paulo um museu residencial usando mobiliário indo-português e mobiliário antigo. Uma vez que pouco mobiliário restara da antiga residência faustosa de estilo oriental que o Palácio parece ter sido, a Comissão reuniu “mobiliário que foi comprado velho e partido, na Ilha e continente fronteiro e até em Lourenço Marques e restaurado na capital, para integrar o antigo Palácio dos Capitães Gerais na sua época dourada dos

séculos XVIII e XIX”¹ Tratava-se sobretudo, conforme a documentação existente, de peças raras de mobiliário indo-portugueses na zona ou compradas a particulares na então capital, Lourenço Marques. Segundo a mesma documentação, do mobiliário reunido fazem parte peças indo-portuguesas feitas em pau preto de Moçambique e peças fabricadas na Ilha de Moçambique em estilo marcadamente indo-português. A documentação existente é, contudo, insuficiente e muita informação precisa ainda de ser reunida. São peças originárias do Oriente? São produzidas em Moçambique por artistas orientais ou segundo modelos orientais? Sabemos que alguns estudos foram feitos nos anos 60 por especialistas portugueses e é nossa intenção reuni-los. São cerca de quinhentas peças de mobiliário, camas, mesas de cabeceira, contadores, aparadores, mesas, cadeiras, arcas... Entre elas há dezassete peças de pau preto, trabalhadas à mão, que constituem provavelmente a melhor mobília que o palácio conserva do seu antigo recheio.

Na Capela de S. Paulo, anexa ao palácio, merece destaque o púlpito de origem luso-indiana do século XVII. Ainda na Ilha de Moçambique, o Museu de Arte Sacra, inaugurado em 1969 e instalado nas casas do antigo Hospital da Misericórdia, anexo à Igreja do mesmo nome, reúne várias obras de arte sacra. Entre elas e também a necessitar de mais documentação e de restauro (já dele necessitavam quando o museu foi inaugurado) contam-se trabalhos em madeira, Cristo de feições orientais (um deles de marfim pintado), imagens de fábrica oriental, pratas indo-portuguesas (navetas, lâmpadas, cofres, cruces...). Segundo a informação existente, são peças produzidas na sua maioria entre os séculos XVI e XVII.

Em Maputo, no Museu Nacional de Arte, há também um pequeno número de peças mobiliário, em particular). O Museu, que abriu ao público em 1989, funciona no edifício que foi a sede da Associação Indo-Portuguesa (ex-Instituto Goano). Esta Associação que reunia os goeses da então Lourenço Marques fora fundada em 1905 e instalara-se neste edifício, acabado de construir, em 1964.

A Associação Indo-Portuguesa e outras associações deixaram de funcionar no período pós-independência e muitos dos seus membros, dado o novo contexto político, deixaram Moçambique.

Não sabemos (mas é nossa intenção continuar a reunir informação) quanto do património da Associação foi deixado no edifício. Muitos dos móveis aí reunidos são sem dúvida dessa proveniência como por exemplo a mesa e os cadeirões do Salão Nobre réplica do mobiliário do Instituto Vasco da Gama, de Goa, em estilo indo-português. A Associação iniciou um Museu de História e de

1 Ofício de Alexandre Lobato dirigido ao Presidente da Câmara Municipal de Moçambique, 1970, Cadastro n.º M6 - Comissão de Monumentos e Relíquias Históricas de Moçambique, Pasta 8/Província de Nampula, Arquivo do Património Cultural.

Arte Indo-Portuguesa e segundo documentação consultada, vários objectos e peças de uso pessoal e de arte religiosa foram reunidos.

Mais recentemente têm sido feitas ofertas ao Museu ou nele têm sido depositadas várias peças.

É o caso do mobiliário e dos altares chineses, provavelmente do Pagode Chinês (oficialmente estabelecido em 1924 mas fundado em 1903), da Escola Chinesa anexa (1938) ou de outras associações hoje extintas.

A comunidade chinesa, cujas origens em Moçambique remontam aos finais do século XIX, estabeleceu-se sobretudo nas cidades da Beira e Lourenço Marques (actual Maputo). Organizou-se em várias associações com fins sociais, de beneficência, de recreação ou desportivos. O Pagode Chinês foi talvez a associação mais activa, mantendo uma escola, apoiando os membros mais necessitados da comunidade e organizando danças, festivais, jogos e outros acontecimentos sociais.

A comunidade chinesa ou de origem chinesa é hoje muito pequena em Moçambique.

Em outros museus como é o caso do recém reaberto Museu de Nampula, e vivendo um processo de transformação em Museu Nacional de Etnologia, colecções há que se vão completando ou iniciando que são testemunho da influência oriental, em particular, na costa norte de Moçambique. Estamos a referir-nos, por exemplo, às colecções de adornos e de trajes onde a influência indiana é tão visível mas muitos mais testemunhos podem ser encontrados nas várias tradições culturais de Moçambique.

O pequeno Museu de Inhambane iniciou recentemente uma pesquisa sobre a “História da Comunidade Hindú”.

... O património oriental existente nos museus em Moçambique é certamente muito reduzido se pensarmos no contributo trazido à cultura moçambicana e nas influências culturais recíprocas. O desconhecimento é ainda grande e todos os caminhos devem, em nosso entender, ser percorridos no reencontro de culturas que é necessário. A este propósito parece-nos oportuno citar o poeta moçambicano Mia Couto: “... Todas as culturas possuem influências recíprocas, todas as culturas são mulatas em menor ou maior grau... Nenhuma etnia, nenhuma raça detém, à partida, o passaporte que confere o automático ingresso na moçambicanidade... A Europa e a África não são apenas realidades geográficas exteriores. A Europa e a Ásia existem dentro de nós, africanos, como fios de um tecido em construção. Esse tecido é a nossa modernidade. A aprendizagem será esta: aceitarmos todas as Áfricas, todas as Europas, todas as Ásias que existem em nós. E não olhar nunca essas heranças históricas como qualquer coisa que devemos erradicar, como mancha que devemos depurar em nome da pureza inicial...”²

Que os museus do futuro saibam encontrar neste destino o seu lugar.

2 “Celebrar uma Cultura Mulata”. In Notícias, Maputo, 20 de Dezembro de 1993, pág. 7-

MUSEU NATURAL E AGRÁRIO DO PARQUE DE SEAC PAI VAN

IV Encontro de Museus de Países e Comunidades de Língua
Portuguesa

ANTÓNIO J. ESTÁCIO

Chefe do Departamento dos Serviços Agrários da Câmara Municipal das Ilhas

Antes de apresentar a minha breve comunicação peço licença para, em nome da Câmara Municipal das Ilhas (CMI), saudar todos os participantes no IV Encontro de Museus de Países e Comunidades de Língua Portuguesa, formulando votos para que os objectivos do presente Encontro sejam alcançados. Espero ainda que, não obstante a vossa curta estadia de trabalho, possam sentir a proverbial hospitalidade macaense.

Como representante da CMI, desejo convosco partilhar um projecto que está em vias de se tornar realidade e que consiste na criação de um pequeno Museu Natural e Agrário, em que a Câmara está empenhada. Aproveitarei também a oportunidade para, naturalmente, colher ensinamentos e estabelecer contactos que poderão vir a revelar-se de grande utilidade no futuro.

AMBIÊNCIAS DAS ILHAS

Como é do conhecimento de V. Exas. a CMI é um dos dois Municípios do Território, desenvolvendo a sua actividade numa área geográfica em profunda mutação e que até há bem poucos anos era essencialmente rural.

Nela existiu uma agricultura de subsistência no que toca a produtos hortícolas e onde, até aos princípios da década de setenta, ainda era praticado o cultivo do arroz, nas pequenas várzeas da Ilha de Coloane, nomeadamente, nas zonas do Seac Pai Van e de Ká-Ho.

Com vista a preservar esta memória começou-se, há cerca de 12 anos, a proceder à recolha de material e alfaias ligadas a estas actividades. O trabalho desenvolvido pela Câmara, no que toca à defesa e valorização do coberto silvícola, vem na sequência da actividade iniciada em 1962, pela

Missão de Estudos Agronómicos do Ultramar (MEAU) e prosseguida, de 1976 a 1986, pelos Serviços Florestais e Agrícolas de Macau (SFAM).

As Ilhas dispõem das maiores manchas verdes do território de Macau, tendo sido reflorestados, até 31 de Dezembro de 1993, mais de 400 hectares, com predominância na Ilha de Coloane (353 ha). Parte significativa desta realidade resultou de uma cooperação pioneira entre os ex-Serviços Florestais e Agrícolas de Macau (SFAM) e, posteriormente, a CMI com os Serviços Florestais da Província de Guangdong (SFPG), com os quais mantemos excelentes contactos a nível técnico.

Durante este último período foram editadas diversas publicações, na sua maioria bilingues (português e chinês) e iniciadas colecções de material nas áreas da Botânica, Entomologia e Taxidermia, as quais, não obstante as nossas limitações, têm merecido a atenção de consagrados técnicos nacionais e estrangeiros que nos têm visitado o que, como se compreende, constitui um valioso estímulo para a reduzida equipa de técnicos de que dispomos.

EDUCAR PELA NATUREZA

Em 1983, entrou em funcionamento um pequeno Centro de Interpretação destinado a apoiar as Visitas de Estudo, organizadas com carácter regular a partir do ano lectivo de 1979/1980, à Granja dos Serviços Florestais e Agrícolas de Macau (SFAM), na Ilha de Coloane, convertida a partir de 1985, no actual Parque de Seac Pai Van.

Por este Centro têm passado milhares de Jovens provenientes dos Estabelecimentos de Ensino do Território, beneficiando do que nos parece ser uma salutar sensibilização relativa às questões da Natureza, de que, de um modo geral, por viverem num ambiente urbano como é a cidade de Macau, estão infelizmente divorciados.

Presentemente, o Centro de Interpretação está em vias de sofrer consideráveis melhorias, as quais deverão estar concluídas no próximo mês de Setembro. Além de poder continuar a acolher exposições temporárias promovidas pela CMI, será valorizado com um espaço dedicado ao Audio-Visual, assumindo-se desta forma como uma área privilegiada de formação e cultura.

PROJECTO MUSEOLÓGICO

Este é, em suma, o suporte físico e material que, em nosso entender, justifica o futuro Museu Natural e Agrário que está em vias de tornar-se uma realidade. O seu programa contemplará, em exposição permanente, quatro grandes temáticas:

I - Características Edafo-Climáticas de Macau

Esta área introdutória será apresentada através de painéis com textos bilingues (português e chinês), documentação gráfica e modelos de perfis e incluirá as seguintes sub-unidades:

- Dados Climáticos e Geomorfológicos
- Ciclo da Água
- Defesa contra a Erosão

II - A Flora de Macau

Também esta área será apresentada através de painéis com textos bilingues, expositores com várias coleções de sementes, amostras de madeiras e plantas usadas na Medicina Tradicional Chinesa* e contemplará as seguintes sub-unidades:

- Coberto Vegetal das Ilhas
- Herbário de Macau (815 espécies herborizadas e classificadas)
- Colecção de Sementes de Macau
- Interligação, pelo *Index Seminum*, de Macau com o Mundo (56 Países e 145 Instituições)
- Xiloteca Macaense
- Plantas Empregues na Medicina Tradicional Chinesa

III - A Fauna de Macau

Esta área será, de igual modo, apresentada através de painéis com textos introdutórios bilingues, suporte gráfico das correntes migratórias de aves, com exemplares embalsamados, expositores para coleções de insectos e ainda pequenos tanques com espécies vivas e características do Mangal.

Contará com as seguintes sub-unidades:

- Recriação do Habitat do extinto Mangal Inter-Ilhas**
- Correntes Migratórias de Aves no Território
- Entomologia (8 Ordens, 88 Famílias; 271 Géneros e 320 Espécies)
- Taxidermia

* Em 1984, foram recolhidas, classificadas e expostas, 300 espécies.

** Mangal: Eco-sistema a partir de 1966 com a construção do Istmo Taipa-Coloane, de que resultaram o desaparecimento de correntes e da Praia de Nossa Senhora da Esperança, acelerando-se a deposição de sedimentos em suspensão e provocando o aparecimento de uma luxuriante vegetação, característica das áreas alagadas e sujeitas à influência das marés. O referido Mangal funcionou como zona de abrigo para aves, peixes, crustáceos, répteis, etc...

IV - Práticas Agrícolas Tradicionais

Apresentadas mediante painéis com textos introdutórios bilingues e expositores com diverso material e equipamento didáctico, contemplando as seguintes sub-unidades:

Sistemas e Zonas de Cultivo nas Ilhas

Alfaias Agrícolas Tradicionais e Modernas

Prevê-se ainda, a elaboração de um pequeno Roteiro bilingue, de distribuição gratuita, destinado a acompanhar o visitante do Museu e que incluirá resumidamente textos sobre o material existente em exposição.

A instalação deste Museu, cuja área total será de 390 m², passa pelo reaproveitamento de uma antiga casa em granito, existente no Parque de Seac Pai Van, pela construção de um Pavilhão integrado e por um espaço aberto, inter-comunicante.

Os projectos de especialidade estarão concluídos em finais de Maio, prevendo-se, em princípios de Julho, o lançamento, para consulta, do Caderno de Encargos.

Para o arranque das obras estão orçamentadas, no corrente ano, novecentas mil patacas, equivalentes, no câmbio actual, a cerca de vinte mil contos. Neste montante não está contemplado o apetrechamento do Museu, nem a necessária aquisição de peças que, eventualmente poderão ser encontradas no Território.

É natural que esta quantia se venha a mostrar insuficiente e tenha que ser reforçada, porém, o firme propósito que nos anima e as perspectivas de apoio que se divisam, nomeadamente no que concerne à formação de pessoal, por parte de Instituições Nacionais, permitem-nos encarar com redobrada confiança a concretização do objectivo aqui enunciado contando que dentro de ano e meio possamos ter em pleno funcionamento um Museu Natural e Agrário que, estamos convencidos, valorizará, de sobremaneira, o Município das Ilhas.

Gratos pela atenção dispensada, manifesto a V. Exas. a minha total disponibilidade para prestar informações complementares e esclarecer eventuais dúvidas suscitadas.

Muito obrigado



NEPENTES

Planta insectívora existente nas Ilhas.



Pilão e mós usados nas Ilhas de Taipa e Coloane.

A SECÇÃO ORIENTAL DO MUSEU DE AVEIRO

(Doação Nascimento Leitão)

ANTÓNIO MANUEL GONÇALVES

Membro das Academias Nacional de Belas-Artes e Portuguesa de História

Quando no 1º de Maio de 1959 começámos a exercer o cargo de director do Museu de Aveiro, ali encontrámos, nas duas salas que se abriam para o último patamar de escadaria nobre, o acervo da *Secção Oriental*: toda a doação que o Coronel-Médico Dr. António do Nascimento Leitão fizera à sua cidade natal, havia quase um lustro, no acto público de 15 de Maio de 1954.

O topónimo que honra a rua a norte do quarteirão do Museu (fronteira ao Jardim D. Afonso V) é o desse generoso Aveirense que faleceu na terra-berço, – com 78 anos – e que dera a Macau três décadas de vida laboriosa, com médico distinto, brioso militar e também professor do Liceu Infante D. Henrique – cujo centenário ora ocorre – durante dez anos, cumprindo depois docência na Escola Comercial macaense e ainda professor de Ciências Físico-Naturais no Seminário diocesano.

Nascido a 27 de Abril de 1879, frequentou o Colégio Aveirense e cumpriu estudos secundários no Liceu “José Estevão”. Não sentindo vocação para ingressar na carreira de Teologia, teve de recorrer ao árduo mister de leccionador particular para custear a frequência do curso de Medicina no Porto. Entre outras classificações, obteve o prémio “Barão de Castelo de Paiva” e a qualificação de Muito Bom no Acto Grande de Licenciatura na Escola Médico-Cirúrgica do Porto, com a dissertação sobre *A Bacia Hidrográfica de Aveiro e a Salubridade Pública*. Quando frequentava o curso médico, iniciou a sua carreira militar, alargando o *curriculum* post-universitário em Lisboa, no Instituto Central de Higiene, ao efectivar os Cursos de Medicina Tropical e de Medicina Sanitária. E seguiu, na primeira década do século para o quadro de Macau e de Timor: foi Director do Laboratório de Análises clínicas e bromotológicas de Macau.

Em Timor chefiou os Serviços de Saúde nas operações militares de Ocussi, em 1913. Durante o seu primeiro período de licença na Europa (1914-17), em plena

Grande Guerra, efectuou prática operatória na Faculdade de Medicina da Sorbonne e cursou Radiologia no Hospital de Saint'Antoine e, em Lisboa, exerceu as funções de subdelegado guarda-mór de Saúde (1917).

Separados os quadros de Macau e Timor, optou por Macau, para onde voltou, tendo sido especialmente incumbido dos Serviços de Higiene Pública e Sanidade Marítima. Foi delegado do Governo macaense no *Comité* consultivo do *Bureau Oriental* da Sociedade das Nações, em Singapura (1927); foi igualmente o representante do Governo no Congresso de Medicina Tropical, de Banguécoque (1930). Nomeado director dos Serviços de Saúde e Higiene de Macau (1932) passou, pouco depois (a seu pedido), à situação de reforma. Visitou e documentou-se em universidades, hospitais, laboratórios, instalações sanitárias e museus, em vários países do mundo, mas condecorado com os graus de oficial e de Comendador da Ordem de Aviz, além de outras, guardou grata memória da especial homenagem que lhe consagrou o Hospital Chinês de Macau.

Regressou ao torrão natal, adicionando aos méritos de relator das várias comissões desempenhadas e da bibliografia em que foi competente especialista, o estudo sobre *Aveiro e a sua laguna*.

Breve notícia sobre a doação inseriu o semanário diocesano *Correio do Vouga*, no dia 29 de Maio de 1954, decerto devido à pena do nosso velho amigo, já então Director, Padre Manuel Caetano Fidalgo:

“Com a inauguração das ‘Salas de Arte Oriental Dr. António do Nascimento Leitão’, cerimónia que se realizou no dia 15 do corrente, integrado nas Festas da Cidade, o nosso Museu Regional ficou mais rico, constituindo o facto um motivo de orgulho para os aveirenses, mas obrigando-os também a uma perene gratidão ao ilustre benemérito da sua terra.

O Museu de Aveiro, como bem acentuou, na circunstância, o seu Director, sr. Dr. Alberto Souto, guarda uma das melhores colecções do País e até da Europa, pelo menos no que respeita à arte conventual e religiosa. As salas agora inauguradas, cheias de objectos de arte decorativa e curiosidades sino-japonesas, trazem-lhe uma nota alacre, viva e alegre, já pelo estranho e bizarro da sua concepção, já pela sua policromia. E supomos que o Museu de Aveiro é o único no País que pode mostrar ao público uma colecção tão valiosa, interessante e expressiva.

**

A fim de presidir à cerimónia a que nos referimos, deslocou-se propositadamente de Lisboa, em representação do Ministro da Educação Nacional, o sr. Dr. João de Almeida, Director Geral do Ensino Superior e das Belas Artes. O Museu abriu as suas portas, naquele dia, a tudo o que em Aveiro há de mais culto e distinto não faltando a presença de numerosas senhoras.

O venerando Prelado da Diocese, impedido por motivo de doença, fez-se representar pelo Senhor Bispo Auxiliar.

Além dos srs. Director do Museu, Governador Civil e Presidente da Câmara, ali estiveram todas as autoridades civis, militares, judiciais, eclesiásticas e administrativas de Aveiro, dando à cerimónia

desusado luzimento. Vimos ainda o consagrado escritor e crítico de arte Luís Reis Santos, Director do Museu Machado de Castro (de Coimbra).

Após a entrada de todo o público nas referidas salas, o sr. Dr. Alberto Souto, com a competência, o brilho e a elegância que lhe são peculiares, proferiu um discurso de saudação e homenagem, demorando-se depois em pormenorizadas e curiosíssimas informações a respeito do Museu e dos incalculáveis valores que nele existem. Pôs ainda em justo relevo a grande benemerência do sr. Dr. Nascimento Leitão, por se ter despojado, em benefício do público daqueles objectos que juntara, no Oriente, com tão paternal affecto, e referiu-se à suaveliosa obra literária e científica.

O sr. Dr. Francisco de Vale Guimarães, em palavras sóbrias e elegantes, associou-se às saudações do sr. Dr. Alberto Souto, a quem chamou 'um dos mais brilhantes espíritos da nossa terra e um daqueles que mais têm trabalhado pelo seu progresso'. Engrandeceu o gesto do sr. Dr. Nascimento Leitão em benefício do Museu e recordou outros seus valiosos donativos para obras de caridade e assistência, bem conhecidos dos aveirenses.

Por fim usou da palavra o sr. Dr. João de Almeida, que disse, em resumo: Associo-me a tudo o que V. Exas. já ouviram em louvor do sr. Dr. Nascimento Leitão. O Governo tem no maior apreço o seu gesto e em breve lhe testemunhará, por forma adequada, o seu reconhecimento. Ele impôs-se ao respeito e a consideração dos seus concidadãos e do próprio Estado.

Após a assinatura do respectivo auto de entrega, o ilustre benemérito e distinto médico agradeceu todas as palavras que lhe foram dirigidas, saudou as entidades oficiais presentes e deu, depois, demoradas e curiosas explicações sobre os diversos objectos e peças que constituem o magnífico recheio das salas inauguradas."

**

No Catálogo e relação descritiva da Secção Oriental do Museu Regional de Aveiro que fez imprimir o doador, no ensejo – porquanto orientou a arrumação e a apresentação das colecções – exarou nas considerações prévias:

"Nas duas salas desta Secção estão expostos mais de 500 objectos de arte sino-japonesa e siamesa, sobressaindo vários exemplares, nos quais estão postos à prova a delicadeza e paciência com que foram manufacturados.

Tudo o que está exposto mais ou menos interessa pelos seus aspectos: – artístico, histórico, mitológico, folclórico, paisagístico e supersticioso – visto pelo prisma da fantasia e filosofia dos povos do Oriente.

Logo que cheguei a Macau não tardei a frequentar os "tin-tins", como lá chamam às lojas de bric-à-brac, aonde o exotismo dos objectos à venda tanto interessa a minha curiosidade.

Assim succedeu com a numismática.

Comecei por comprar umas tábuas, nas quais estavam afixadas moedas muito antigas de bronze, dos mais extraordinários tamanhos e feitios. (Vitrina N.º1).

Pouco tempo depois já lá havia mais tábuas com outras moedas. Já me intreressavam também as moeda avulsas de bronze, de prata e de cobre, – e assim consegui obter a colecção que se vê no Museu de Aveiro.

Um dia em Londres, no afamado Museu Britânico tive ocasião de verificar que algumas delas eram do V século A.C., notando que as espécies orientais lá expostas eram em número muito inferior ao das que eu possuía.

A estas moedas há a juntar: – dois tijolos de chá comprido, com caracteres chineses e letras russas, usados como moeda pelas caravanas da Sibéria e da Manchúria; algum papel moeda (notas de Banco chinesas); uma espada de sapecas (dita da ‘Felicidade’), e um salvo-conduto para passar aos piratas.”

**

Às moedas sucederam os bibelots, os bordados, as porcelanas, os charões, os biombos, os quadros parietais de palha e de seda, aguarelas, litografias e outros apreciados objectos.

~~Conhecendo-me o fraco, vendedores ambulantes de Cantão, Hong-Kong, Fuchao, Xangai, Singapura e terras vizinhas de Macau periodicamente me procuravam, na esperança quase certa de fazerem negócio comigo.~~

Por outro lado, sabendo certos clientes como eu apreciava os objectos orientais, pagavam-me com eles os meus serviços clínicos, – e assim adquiri, entre muitos objectos, duas pérolas vivas. (Vitrina N.º4).

Aconchegadas em algodão em rama, vivem e crescem estas pérolas, devido a contacto entre si e à acção trófica dum pó, decerto da concha-mãe, ou seja da madre, donde foram enucleadas.

E assim cresceram o dôbro de 30 anos.

Muitos objectos comprei no Japão e nas lojas japonesas de Macau, e em leilões de Macau e Hong-Kong.

Não poderia, porém, adquirir alguns deles se não fosse a intervenção consular ou diplomática.

Em Pequim valeu-me um funcionário da Legação de Portugal, com instruções do respectivo Ministro para poder obter uma recordação da Monarquia, ou seja uma carpete com Dragão de 20 garras (5 em cada pata), o Dragão imperial, o símbolo do Celeste Império.

Do exemplar do Catálogo que juntamos a este singelo mas Justo in memorium do distinguido aveirense que consagrou a Macau o melhor da sua vida profissional e doou ao Museu da sua terra natal todas as colecções de arte oriental que reuniu, salientamos apenas as 22 peças de mobiliário Japonês.

Dentro do programa de renovação do Museu d’Aveiro que nos cumpriu realçar, não olvidámos reunir, em 1962, na sala anexa ao Salão “Marques Gomes”, não só esses móveis lacados japoneses como uma seleccionada mostra das peças mais significativas das colecções.

PORCELANAS DA CHINA E MARFINS DE ARTE MISSIONÁRIA DO MUSEU NOGUEIRA DA SILVA/UNIVERSIDADE DO MINHO

CÉSAR VALENÇA

Director do Museu Nogueira da Silva/Universidade do Minho

A participação do Museu Nogueira da Silva no IV Encontro de Museus de Países e Comunidades de Língua Portuguesa, vem permitir uma difusão privilegiada do acervo desta Casa. Será ainda uma forma de recordar e trazer às margens da China o nome do seu fundador António Augusto Nogueira da Silva que em 1975 fez um legado, dando origem ao Museu Nogueira da Silva e ao Centro de Estudos Lusíadas ambos entregues à Universidade do Minho, sediada em Braga e cujo exemplo deveria incentivar outros coleccionadores a acrescentarem o património cultural dos países e expressão portuguesa. Oriundo pelo lado materno de uma próspera e velha família da burguesia comercial-bracarense, o Senhor Nogueira da Silva nasceu no Porto em 29 de Janeiro de 1901. Lançou-se na vida comercial muito jovem, casou com uma senhora ligada a uma tradicional família de província. Anos depois consegue que lhe concedam a exploração da Casa da Sorte, ligada às lotarias da Santa Casa da Misericórdia, em todo o território português da Europa e do Ultramar.

A sua excepcional capacidade de gestão trouxe um imenso êxito à sua actividade económica. Sem filhos, dedica-se além do trabalho a uma intensa actividade filantrópica, constrói em Braga um bairro para os mais desprotegidos, faz permanentemente generosas dádivas a diversas entidades caritativas e manda acabar e restaurar a Igreja dos Congregados, desenhada pelo grande arquitecto do Rocaille, o bracarense André Soares.

Seguindo um clássico percurso da burguesia, trilhado desde a Renascença, primeiro em Itália e depois na Europa e nos Estados Unidos inicia uma colecção de arte que ao prazer estético juntará certamente o prestígio social ocasionado pela posse de objectos de consumo cultural. Da sua heterogénea colecção farão parte alguns bons quadros flamengos, de acordo com o gosto dominante do seu meio e na sua época, terá também muitos quadros de Henrique Medina. Por

outro lado adquire boas faianças portuguesas e um copioso conjunto escultórico de faiança de Jorge Barradas. Mas sobretudo o Senhor Nogueira da Silva foi um homem dotado de um fervor colecionista pelas coisas Orientais, como pode ver-se não apenas nas louças da “Sala de Porcelanas de Encomenda”, nos “blanc de Chine” do seu gabinete, no pote da dinastia Ming do átrio superior, mas também pelo contador Indo-Português e pela coleção de Netsukes também no seu gabinete ou de marfins luso-orientais que irão ser descritos depois das porcelanas. Esta inclinação parece ser uma constante nas mentalidades portuguesas mais casticistas. Desde os Descobrimentos, os móveis, marfins e louças orientais inseriam-se naturalmente no recheio das classes privilegiadas com muitíssima mais frequência do que os móveis franceses ou depois as porcelanas alemãs.

A porcelana, material que nos fascina pelo brilho translúcido, leveza e toque deve-se à China, uma das mais brilhantes e requintadas civilizações humanas. Terá sido na dinastia T'ang (608-907) que a porcelana apareceu pelo aperfeiçoamento do grês, com uma pasta onde entra de forma indispensável o caolino misturado a alta temperatura com outras substâncias.

O centro da fábrica de porcelanas, Jingdzhen, ficava próximo de jazigos de caolino e de florestas com madeira para alimentar os fornos e distava 900 Km de Cantão por onde a maior parte da porcelana era exportada.

A palavra porcelana, utilizada em quase todas as línguas da Europa, é originalmente um vocábulo latino, que nomeava um molusco com uma concha, de aspecto semelhante à louça importada da China pelos portugueses no séc. XVI. Palavras derivadas de porcelana são utilizadas em quase todas as línguas para a nomear. Embora as louças da China, como outros produtos preciosos, chegassem à Europa pelas diversas rotas terrestres que sempre a ligaram à Ásia, é com a descoberta do caminho marítimo para a Índia pelos Portugueses que as porcelanas são exportadas em quantidades significativas para a Cristandade. Este precioso material vai obter grande êxito junto das classes ricas e cultas, substituindo parcialmente as baixelas de faiança, estanho, prata ou ouro utilizadas até ao séc. XVI.

A China fabricava porcelana para consumo interno, onde gozava do mesmo estatuto que a pintura na Europa depois do Renascimento. Produzia também para o próximo e extremo Oriente. No entanto é com os Portugueses que se inicia umas das mais interessantes porcelanas destinadas à exportação. Estamos assim perante a “porcelana de encomenda” ocidental, esses magníficos híbridos em que se interpenetram mentalidades e culturas.

Tendo os Portugueses tomado Malaca em 1511, poucos anos depois de Vasco da Gama ter chegado à Índia, lançaram-se em expedições para a China, sendo os nossos barcos os primeiros do Ocidente a tocar as margens míticas do “Império do Meio”. Em 1557 é dada autorização aos portugueses para se estabelecerem em

Macau que se torna o primeiro grande centro de exportação de porcelana. Existe um jarro desta época destinada ao Rei D. Manuel I, ostentando a esfera armilar (Col. Medeiros e Almeida - Lisboa). Também no Museu do Palácio Topkapi em Istambul se encontra uma peça Ming com as armas do Rei Venturoso.

Estas peças, não são apenas das primeiras porcelanas de encomenda ocidental, mas as predecessoras de todas as peças brasonadas que irão satisfazer o gosto estético e o orgulho da aristocracia europeia durante três séculos.

Os antigos inventários portugueses são ricos na enumeração de porcelana anterior ao terramoto de Lisboa.

As porcelanas de encomenda do acervo do Museu Nogueira da Silva pertencem à última dinastia a Quing ou Manchu que em 1644 substitui a Ming.

No séc. XVI o comércio florescente dos Portugueses fez de Lisboa o grande mercado de produtos do Oriente.

A evidência do prazer provocado pela porcelana, está documentado pelos presentes do rei D. Manuel I a membros da Casa Real. Também o Cardeal D. Henrique, ainda Infante, mandou diversas peças de “louça da Índia” ao Papa Pio IV, por sugestão do Arcebispo de Braga, D. Frei Bartolomeu dos Mártires, que estivera em Roma por ocasião do Concílio de Trento.

A importação de louça da China para Portugal e mais tarde para o Brasil mantém-se em quantidade, mesmo nos fins do séc. XVIII, quando o resto da Europa passa a preferir as porcelanas Europeias. É desta época o notável e célebre serviço do Bispo do Porto, D. Frei António de Castro, de que o Museu Nogueira da Silva possui um prato na vitrine de louça brasonada. Podem referir-se nesta mesma colecção e no mesmo gosto e época o conjunto da família Sande e Castro, ou o cesto do serviço do Morgado de Beire, cujo erro heráldico, a coroa real em vez do coronel de nobreza, tornou uma peça rara. Na secção da louça com as figuras Europeias, refere-se especialmente o prato comum par de amantes em “pose” à antiga, tão do agrado da época, a poncheira com a deusa Diana e uma caçada a cavalo, pintado em “grisaille” (tinta da China) e ainda o prato representando um piquenique entre ruínas, cena que preannuncia claramente a sensibilidade romântica.

Na mesma secção existem dois pratos, que se costumam chamar “Jesuítas”, são pintados em “grisaille”, e têm temas religiosos. Tradicionalmente a sua encomenda era atribuída à Companhia de Jesus, sabe-se no entanto que os temas religiosos e a pintura, em tons cinzentos, não eram no séc. XVIII encomenda da Ordem de St. Inácio. Sem se desmentir que a Companhia de Jesus tenha feito compras de porcelana em épocas anteriores, dada a sua importância na missão do Oriente, da estima muito especial de que gozaram junto dos imperadores Chineses e da empatia, fascínio e respeito que a Civilização Oriental exerceu sobre estes religiosos. A provável origem deste tipo de louça deve-se às

encomendas feitas por comerciantes, baseadas em gravuras com motivos religiosos e enviadas para a China onde os temas eram pintados sem ideias pré-concebidas.

Desde muito cedo os Europeus tentaram o fabrico da porcelana, no entanto só no ano de 1709 e devido à pesquisa feita especialmente na Alemanha, consegue-se em Meissen, Saxe, descobrir o segredo da sua composição e fabrico.

O químico Böttger, quase sob o regime de prisão, fora o obreiro dessa nova aventura em que se mistura a arte e a ciência.

A fábrica de Meissen, com a protecção do rei Augusto, Eleitor de Saxe, alcança rapidamente uma altíssima qualidade e correspondente prestígio. Inicialmente, Meissen inspira-se nos modelos vindos da China, depois lança modelos próprios que se tornam grande moda nos meios mais requintados da Europa. Devido ao êxito de Meissen e aos preços altíssimos dessa louça, fazem-se encomendas na China ao gosto dessa fábrica alemã, que são por vezes difíceis de distinguir do modelo original. Uma dessas peças pode ser apreciada na colecção Nogueira da Silva. A chávena com o seu pires são tão curiosos, quanto a mistificação foi ao ponto, de lhe colocarem na parte inferior as iniciais de posse do Rei Augusto de Saxe. Depois dos Alemães foram os Franceses os primeiros na Europa a conseguir a celebrada pasta, primeiro em Vincennes e depois em Sèvres. Portugal, devido ao prestígio que a louça da China mantinha, a um conservadorismo estrutural e à dificuldade em encontrar caolino, só consegue o fabrico industrial de porcelana em 1824 na Vista Alegre. Antes houve experiências várias numa das quais se enviou caolino português para a China com a esperança de se conseguir o fabrico da porcelana. Dessa experiência resultou o serviço, erradamente chamado dos “Meninos de Palhavã”, no qual consta esperançosamente: – “Este barro é outro unicórnico, 1776”. A raridade e qualidade do barro são comparadas à do animal fabuloso. Um prato deste misterioso serviço, encontra-se na vitrine da louça da China com figuras Europeias com o n.º 34. Apesar da Coroa Real e das iniciais, não se sabe quem o encomendou, uma das hipóteses seria a de uma encomenda para o Colégio dos Nobres criado por Pombal.

Os Chineses fabricavam para diversíssimas regiões, dado o notável sentido comercial que lhes é característico e faziam-no de acordo com o gosto dos clientes e as finalidades da encomenda.

Os países muçulmanos foram desde cedo grandes importadores de louça da China e o Palácio Topkapi em Istambul possui uma das mais extraordinárias colecções de porcelana da China. Os dois jarrões do séc. XVIII “família rosa” presentes na Sala de Porcelanas da China são de encomenda Islâmica e só o acaso dos negócios e das colecções os trouxeram ao nosso país.

A Europa encomendava peças próprias para o seu ritual de mesa e alimentos

habituais da sua civilização, decorados de acordo com a sua própria visão estética do Oriente ou mesmo com desenhos ocidentais. Por vezes as formas eram transpostas dos objectos de estanho ou prata para as porcelanas.

Essa porcelana deveria chamar-se “louça encomendada da China”, mas a palavra Índia desde cedo se tinha consagrado com o significado geral do Oriente, abrangendo regiões desde a África Oriental até ao Japão e por outro lado sendo a louça vulgarmente comercializada pelas “Companhias”, monopólios comerciais, inseridos na política de nacionalismo económico, que se conhece por Mercantilismo, notabilizou-se internacionalmente com o nome de louça da “Companhia das Índias”.

O Comércio de Portugal com o Oriente inclinou-se conforme a situação de expansão ou de retracção económica do Estado, entre o monopólio da Coroa, autêntico mercantilismo “avant la lettre” de D. Manuel, à entrega de contratos a particulares. No entanto, as louças nunca fizeram parte dos monopólios do estado e foram negociadas livremente, recebendo a Coroa apenas a sua percentagem.

A primeira Companhia Portuguesa das Índias data de 1587 e dedicou-se sobretudo ao comércio da pimenta. Houve uma segunda tentativa para a criação de uma companhia em 1619 tendo recebido regimento em 1628, foi extinta em 1633 sem grandes resultados. Em 1687 cria-se nova Companhia, extinta 12 anos depois com o resultado da primeira.

O Marquês de Pombal, no seu mercantilismo comercial, criou uma nova companhia de comércio Oriental em 1753 que não teve igualmente êxito.

De qualquer forma, trazido pelas Companhias, por particulares ou ainda por encomenda da Coroa, avaliam-se em 10 milhões o número de peças de porcelana trazidas pelos Portugueses.

Lisboa no séc. XVI substituíra em parte Veneza nas ligações com o Oriente sendo depois substituída por Amesterdão. A decadência da rota do Cabo e a “sede” de prata da América espanhola para os pagamentos no Oriente prepararam a união dinástica em Castela. Filipe II de Espanha, neto de D. Manuel I, ao tornar-se rei de Portugal exige que o país assumia com os outros países Ibéricos a oposição às potências protestantes e capitalistas do Norte. O bloqueio de Lisboa obriga a que os Holandeses, nossos intermediários até então, procurem os portos orientais. Igualmente no reinado de Filipe I de Portugal a colecção de D. Manuel ter-se-á junto à do neto castelhano.

Em 1602 cria-se em Amesterdão a Companhia Holandesa das Índias Orientais que foi o maior fornecedor de porcelana à Europa, calculando-se em 43 milhões de peças importadas só entre 1724 e 1794.

Os ingleses criam por sua vez em Londres, em 1708 uma Companhia das Índias Orientais que instala em Cantão a sua primeira feitoria. Em pouco mais

de um século chegam a Londres 30 milhões de peças. Posteriormente Franceses, Dinamarqueses, Alemães, Suecos e Austríacos, estes a partir do porto Belga de Ostende, tiveram com maior ou menor êxito a sua Companhia das Índias, de acordo com o mercantilismo e com a paixão da Europa pela “Chinoiserie”.

Na “Sala de Porcelanas de Encomenda” do Museu Nogueira da Silva constam algumas peças brasonadas vendidas pela Companhia da Índias Holandesa e Inglesa. Desta última destaca-se uma travessa do Visconde de Strangford, tradutor de Camões e Embaixador em Lisboa e no Rio de Janeiro na época difícil das Invasões Francesas.

O “Rocaille” teve uma devoção especial por um Oriente utópico, imaginado para uso de uma sociedade elegante, embora fútil que se despedia alegremente do “Antigo Regime” nos pavilhões dos jardins e nas salas de porcelana de alguns grandes palácios da Europa.

Os produtos coloniais como o chá, o chocolate e o café tinham-se instalado nas classes privilegiadas da Europa e da América e os Chineses fabricavam serviços para estas bebidas que se tornaram pretexto para reuniões mundanas, antes de se democratizarem e entrarem nos hábitos alimentares comuns.

Os bules de café, de chocolate e chá, da coleção Nogueira da Silva, são exemplares executados pelos artífices Chineses já nos fins do séc. XVIII.

Do ritual do chá faziam parte caixas de madeiras preciosas ou de porcelana de uso semelhante aos frascos para chá, pertencentes à paleta “família verde”. Esta nomenclatura data de meados do séc. XIX e pertence à louça com elementos de um verde vivo e transparente originária das porcelanas policromadas da dinastia Ming chamado na China “Wucui”. A família verde aparece como no caso destes frascos, na porcelana de encomenda e evidentemente também na porcelana ao gosto chinês de grande qualidade.

A quase totalidade da porcelana presente na “Sala das Porcelanas de Encomenda” pertence no entanto à família rosa. Este tipo de louça nasceu no reinado do Imperador Yongzhang (1723-1735) e teve um contributo ocidental.

Essa cor deriva da “Púrpura Cassius” descoberta pelo médico de Leiden, André Cassius. Inicialmente usada sobre os vidros alemães, depois sobre esmaltes, deverá ter sido introduzida na China pelos Jesuítas no reinado do Imperador Kangxi (1662-1722). No reinado seguinte passou a ser aplicado sobre as porcelanas com o nome de Jancai (cores estrangeiras).

A porcelana azul e branca foi a primeira a ser importada pelos Portugueses ainda na época Ming. Teve uma enorme influência na Europa com o nome de Kraak-porselein, derivado das carracas, barcos portugueses, que a transportavam até Lisboa. Esta louça marcou fortemente a Europa e deu origem à faiança portuguesa do séc. XVII, conhecida por louça de Aranhões, de que existem alguns bons exemplares expostos no Museu Nogueira da Silva. Os ingleses foram

igualmente influenciados por esta cor da porcelana que se manteve nas duas faianças até aos nossos dias. Na Holanda a “Kraak-porselein” dá origem à azulejaria portuguesa figurativa do séc. XVIII inspirou-se por sua vez nos azulejos azuis e brancos dos Países Baixos. A porcelana de mesa com estas duas cores mantem-se um clássico.

As peças azuis e brancas expostas na “Sala de Porcelanas de Encomenda” são ainda do séc. XVIII a oferecerem uma porcelana mais pesada e grosseira do que a sua similar do séc. XVI e XVII sem que no entanto não lhes falte encanto.

MARFINS LUSO-ORIENTAIS DA COLECÇÃO NOGUEIRA DA SILVA

Estes marfins trazem à lembrança as palavras do autor do útil livro de marfins, Bernardo Ferrão; “Dois sentimentos animaram os Portugueses, a sua fé profunda com o nítido desejo de evangelização dos infiéis e o espírito de alargamento da Nação”. Devem acrescentar-se os interesses mercantilistas que não excluem os primeiros e que são obviamente típicos de um Renascimento que não cortou amarras com o Mundo Medieval. Para além do inequestionável prazer estético proporcionado por estas esculturas, ligado à parte missionária, recordam-nos a extraordinária capacidade dos portugueses para a miscigenação cultural, e especificidade que tornou possível a presença de um povo tão pouco numeroso nos cinco continentes. As imagens desta colecção são um elemento demonstrativo dessa capacidade.

1 - Santo António com Menino, corpo e base de madeira com cabeça e membros de marfins como hábito policromado a ouro - Arte Indo-Portuguesa, séc. XVIII, muito semelhante ao descrito na página 158 do Imaginário Luso-Oriental, de Bernardo Ferrão T. Távora Lisboa, 1983 - Imprensa Nacional Casa da Moeda. (alt. 49,8 cm).

2 - Cristo Indo-Português da segunda metade do séc. XVIII com base de madeira de gosto neoclássico, (alt. 35,5 cm).

3 - Menino Jesus “Salvator Mundi”, Indo-Português ou Hispano-Filipino, séc. XVI (?). (alt. 48,4 cm c/peanha).

4 - Sagrada Família de marfim, policromada e ouro. Trabalho Hispano-Filipino, séc. XVIII (extremamente semelhante ao reproduzido na obra de Margarida M. Estella Marcos, pág. 292 “La Escultura Barroca de Marfil en España - Ed. I. Diego Velasquez - Madrid, 1984). (alt. Senhora 22,5 cm; S. José 24 cm).

5 - Menino Jesus “Salvator Mundi” marfim Indo-Português, séc. XVII. (alt. 40,5).

6 - Nossa Senhora da Conceição, marfim Cingalo-Português, séc. XVII. (alt. 9,3 cm).

7 - Santo com chapéu e bordão marfim Cingalo-Português, séc. XVII. (alt. 9,3).

8 - Nossa Senhora da Conceição marfim Cingalo-Português, séc. XVII. (alt. 14 cm).

9 - "Bom Pastor" marfim Indo-Português, séc. XVII. As imagens dos "Bons Pastores" parecem dever a sua origem à "apropriação" pelos jesuítas na Índia de um herói mítico de origem iraniana. No séc. XVIII, adeptos de Zoroastro perseguidos no Irão pela corrente Islâmica, refugiaram-se na Índia. Ymo representa para esse grupo o bom pastor que guardava na caverna os homens e animais e lhes proporcionava água salvando-os da seca. Aos "Bons Pastores" do Museu Nogueira da Silva faltam as bases elementares onde se afigura a caverna com os animais, o tema da água e frequentemente Santa Maria Madalena que representa os pecadores. (alt. 9,5).

10 - "Bom Pastor" marfim Indo-Português, séc. XVII. (alt. 9 cm).

12 - Placa de marfim da Virgem com o Menino, trabalho Indo-Português de influência Mogol, meados do séc. XVII (esteve na Europália em 1991 e é referido no catálogo "De Goa a Lisboa" na pág. 69) (alt. 17 cm). Os motivos florais que rodeiam a Virgem podem dever-se ao gosto dos imperadores mogóis que tanto se interessavam pelo desenho de jardins, mas também à dupla influência ocidental proveniente de obras sobre botânica vindas da Europa no séc. XVII por intermédio da Companhia Inglesa das Índias Orientais e também por influência dos missionários jesuítas acolhidos na corte desde 1580 onde estudavam plantas medicinais de que deixaram elegantes esboços que terão inspirado posteriormente os pintores e escultores que inclusivamente trabalharam, em Taj Mahal.

13 - Cristo coroado de espinhos, marfim Indo-Português, séc. XVII. (alt. 6,5).

14 - Nossa Senhora da Conceição, marfim Indo-Português, séc. XVIII. (alt. 28,5).

15 - Santo António com Menino, marfim Indo-Português, séc. XVII/XVIII. (alt. 8,2).



SAGRADA FAMÍLIA

Trabalho Hispano-Filipino

Nossa Senhora - 225 mm, Menino - 130 mm, S. José - 240 mm



Pore Celadon

China

Final da dinastia Ming

330 x 430 mm

BIBLIOGRAFIA - PORCELANAS DA CHINA

Os Descobridores e a Economia Mundial
V.M. Godinho

Porcelaine de la Compagnie des Indes
Michel Beurdeley
Office du Livre
1982

La Porcelaine des Compagnies des Indes à Decor Occidental
F.N. Hervoeret et Ives Bruneam

La Porcelaine Ming
D. Lyon e Goldschmidt

Louça Brasonada
José Campos e Souza
Livreria Fernando Machado

Les Porcelaine des Qing
"Famille Verte" et "Famille Rose"
Michel Buerdeley e Guy Raindre
Office du Livre
1986

Cerâmica Brasonada
Conde de Castro Solla
Vol. I
Of. Graf. do "Museu Commercial"
1928

Chinese Armonial Porcelaine
David S. Howard

A Companhia das Índias e a Porcelana Chinesa de Encomenda
José Roberto Teixeira Leite
Fundação Cultural da Bahia, 1986

Porcelana Chinesa de Exportação
António Sapage
Ed. Leal Senado de Macau, 1992

Porcelanas Orientais no Palácio Nacional da Pena
José Manuel Martins Carneiro
Instituto Português do Património Cultural

BIBLIOGRAFIA - MARFINS

Historic India
Lucille Scvhulberg
Ed. Time-Life - 1988

Ivoires à Problèmes
Pierre Kjellberg
Connaissances des Arts
nº 313 - Março - 1978

Imaginário Indo-Português Setecentista
Bernardo Ferrão de Tavares e Távora
Bracara Augusta - vol. XXVII - 1973

Imaginário Livro-Oriental
Bernardo Ferrão de Tavares e Távora
Imprensa Nacional Casa da Moeda
Lisboa 1983

De Goa a Lisboa
Maria Helena Mendes Pinto, João Paulo Oliveira e Costa, Jorge Borges de Macedo
Ed. Instituto Português dos Museus
Coimbra, 1992

Fleurs de Pierre du Taj Mahal Anmima Okada
Connaissance des Arts 499
Outubro 1993

Obras da Coleção do Heras Institute of Indian History and Culture de Bombaim
John Correia Afonso, S.J.
Lisboa 1981

ERRATA

ESTRATÉGIAS CULTURAIS EM DEFESA DO PATRIMÓNIO NO CONTEXTO DOS DIREITOS CULTURAIS

BIBLIOGRAFIA

- Colóquio “Arte e Ciência a Caminho do Terceiro Milénio”, ACAERTE, Fundação C. Gulbenkian, Janeiro de 1994.
- CONNERTON, Paul, Como as Sociedades Recordam, Oeiras, Celta Editores, 1993.
- Seminar Report - European Round Table - Human Rights and Cultural Policies in a Changing Europe: The Right to Participate in Cultural Life, Helsinki, May 1993.
- Recommendations - The Decade of Human Rights Education 1991 - 2001, First European Conference, Rome, December 1993.
- Interim Report - Adult Education and Social Change, Strasbourg, 1991.
- Património Arquitectónico: Macau, Macau, ICM, 1988, ed. trilingue.
- VIDEIRA PIRES, Benjamim, S.J., Os Extremos Conciliam-se, Macau, Lisboa, Imprensa Nacional, 1988.
- FRANÇA, Bento de, Subsídios para a História de Macau, Lisboa, Imprensa Nacional, 1888.

ESTRATÉGIAS CULTURAIS EM DEFESA DO PATRIMÓNIO NO CONTEXTO DOS DIREITOS CULTURAIS

EVA MARIA VON KEMNITZ

Conservadora de Museus

Um dos temas frequentemente abordados na agenda de muitos encontros internacionais têm sido o problema dos direitos humanos. Surge de imediato a sua associação com os aspectos políticos ou económicos ficando esquecida ou relegada para o último plano uma outra vertente desses mesmos direitos humanos. Trata-se dos direitos culturais.

Os direitos culturais constituem parte integrante dos direitos humanos e devem ser entendidos simultaneamente como direitos dos indivíduos e das comunidades.

Os direitos culturais englobam três aspectos, nomeadamente o direito:

1) À identidade cultural que implica a liberdade das opções culturais sobretudo no que diz respeito à língua ou às línguas e às convicções e ainda o direito ao património ou seja o direito à memória colectiva e às políticas de conservação desse mesmo património;

2) À livre participação na vida cultural o que significa o exercício da liberdade de consciência e de expressão, o exercício das liberdades essenciais para desenvolver a investigação e a criatividade, a liberdade de comunicar e o direito inerente à propriedade intelectual;

3) À educação que se resume à educação básica e geral e ainda à educação prática e à orientação e formação profissionais.

Desta introdução sumária aos princípios jurídicos convém reter a ideia básica de que os direitos humanos são unos, indivisíveis e interdependentes e que pressupõem o respeito pelo "outro".

Sendo a cultura uma condição da democracia e não uma mera consequência dela todos os direitos humanos devem ser interpretados na sua dimensão cultural. O exercício dos direitos humanos impõe a existência de condições que permitam que tanto os indivíduos como as comunidades possam tornar a iniciativa de os desenvolver fomentando a cooperação a nível local e regional.

b) *a volumetria do templo*, no que foi seguramente estabelecida, desde o Coro Alto à Capela-mor, mediante apontamentos e sugestões de reconstituição, sobretudo baseados em representações fotográficas, em maquetes, em esquemas e no próprio percurso de visita através dos vestígios postos a descoberto;

c) *a pavimentação original da Igreja*, bem como o que ela escondia, ou seja, o campo santo que era todo o templo;

d) *a autoria do projecto do templo*, atribuída ao Mártir do Japão, o beato Carlo Spínola;

e) *a homenagem a todos os que ali encontraram a última morada*, em especial os mártires do Cristianismo que, naquele que foi o ponto de partida da evangelização de todo o Extremo Oriente, podem encontrar, finalmente, um *santuário de relíquias* que se constitua como lugar de peregrinação;

f) toda a *informação minimamente necessária* para entender o edifício, ou o que resta dele, no tempo histórico e no espaço do território de Macau, sem esquecer o seu papel na evangelização do Extremo Oriente;

g) finalmente, como em qualquer igreja, um *espaço efectivamente utilizável pelo culto religioso*, mas também por *formas de espectáculo* compatíveis com a dignidade acrescida do lugar.

2. PROGRAMA

2.1. CARACTERIZAÇÃO

De acordo com os textos previamente elaborados relativamente aos princípios e ao programa de musealização do Sítio de São Paulo, textos que informaram o programa arquitectónico de recuperação, define-se agora o *programa museológico de todo o recinto*, seguindo basicamente as *linhas do percurso* a percorrer pelos visitantes. refira-se que o grau de pormenorização deste programa, sobretudo ao *nível museográfico*, não pode ser, por ora, definitivo, uma vez que se encontra dependente de escolhas de peças, quer do espólio arqueológico, quer de arte sacra, que terão de ser feitas localmente, com o apoio de especialistas (por exemplo, o Senhor Sapage) e das entidades proprietárias (episcopado, Seminário de São José). De resto, o *programa de instalação museográfica dos objectos museológicos*, enquanto definição concreta de apresentação e legendagem de objectos ou de estruturas, só terá pleno cabimento quando a intervenção arquitectónica estiver integralmente aprovada.

Mantêm-se as *três vertentes de abordagem do espaço musealizado* que foram oportunamente definidas:

2.1.1. *A leitura dos vestígios*, de carácter eminentemente narrativo, visando a reconstituição do templo outrora existente no local, a partir da evidência

arqueológica e de numerosos pontos de apoio à leitura – maquetes, esquemas, mapas e sinalização dos próprios vestígios.

2.1.2. *A vivência religiosa do espaço*, quer enquanto espaço funerário de macaenses de outras épocas e relicário dos Mártires do Cristianismo no Extremo Oriente, quer enquanto lugar de celebração litúrgica, na Cripta e plataforma das naves.

2.1.3. Finalmente, *a experiência estética do Sítio*, seja na leitura museológica de obras de arte que outrora pertenceram à igreja ou a outras do território, seja mediante a fruição de espectáculos ou de quaisquer outros actos culturais no local.

Essas vertentes concretizam-se no espaço físico do monumento do seguinte modo:

2.1.4. *O espaço propriamente museológico dá-a-ler* o monumento segundo os parâmetros acima discriminados, com recurso a *textos*, a *maquetes* e a *objectos museológicos*, permitindo, igualmente, através de competente sinalização, identificar os diferentes *vestígios* deixados a descoberto, integrando-os na compreensão global do local proporcionada pela restante documentação posta à disposição do visitante. Textos e maquetes serão realizados em materiais duradouros (como a chapa de metal serigrafada ou o bronze).

Os *objectos museológicos* serão fundamentalmente (mas não exclusivamente) de dois tipos – *arqueológicos e artísticos* – prevendo-se a sua apresentação em dois espaços especialmente estudados para o efeito:

2.1.4.1. a grande *vitrine-parede*, em vidro rochedo, essencialmente destinada a objectos arqueológicos, seleccionados entre os vastos materiais exumados, que serão acompanhados de textos, desenhos e fotografias, procurando dar uma visão sobre a intervenção arqueológica e sobre o conhecimento do passado histórico do Colégio e de Macau que ela permitiu;

2.1.4.2. uma *Sala Museu*, espaço museológico muito qualificado destinado a recolher algum do espólio de Arte Sacra de Macau (sobretudo pintura, mas também alguma escultura, alfaias litúrgicas ou mesmo paramentaria), que foi pacientemente reunido nalgumas salas do Seminário de São José e se encontra em precárias condições de conservação, especialmente o que se relaciona directamente com São Paulo (caso de dois célebres quadros: um, representando *S. Miguel*, que comprovadamente pertenceu a esta igreja, e outro que representa os *Mártires do Japão*, jesuítas sacrificados na Colina de Nagasáqui, cujos ossos há que fazer regressar a este local sagrado, designadamente à Cripta).

Devido às suas dimensões e ao facto de ser observada de dois lados, a *vitrine-parede* pode receber também *objectos históricos e artísticos*, directamente relacionados com a temática aí tratada, cuja proveniência terá de ser a mesma dos que se propõem para a Sala Museu ou outra, como por exemplo:

- a) parte do espólio documental do extinto Museu Luís de Camões (desenhos de G. Chinney, cartografia e iconografia macaense);
- b) o conjunto de imaginária indo-portuguesa reunido na Igreja de São Domingos em péssimas condições de apresentação e conservação;
- c) ou, ainda, alguns dos objectos de arte sacra reunidos no pequeno “museu” do Seminário de S. José.

2.1.5. O *espaço religioso* constitui-se como lugar de peregrinação e está centrado na cripta, na qual foram contemplados um *local de passagem/visualização*, principalmente destinado à identificação monumental, e um *local de recolhimento/oração*, funcionando como *Capela*, destinada a albergar os *ossários* dos macaenses de outras eras, sepultados na igreja, cujos ossos foram exumados durante a intervenção, e os *relicários* contendo os ossos dos Mártires do Japão e do Vietname, hoje na Igreja de Coloane e outrora na Igreja de São Paulo, bem como a relíquia de São Francisco Xavier, com a mesma origem e actualmente na Igreja de S. José. Este espaço religioso pode ser extensível episodicamente à *plataforma superior* (antigas naves da igreja) para missas campais em ocasiões festivas especiais. Nas paredes da Cripta serão inscritos os nomes de todos os que – eclesiásticos e seculares – foram enterrados na Igreja de São Paulo. Além dos *ossários*, na parede fundeira, e dos *relicários*, nas paredes laterais, e das inscrições, propõe-se uma *grande cruz metálica*, um *sacrário* e a *edícula para o relicário de S. Francisco Xavier*, como mobiliário permanente, além de um *pequeno altar*, uma *sédia* e um *ambão*, em madeira, amovíveis.

2.1.6. Finalmente, o *espaço polivalente de animação* centra-se na grande *plataforma das naves*, podendo entender-se ao *varandim* que evoca o Coro Alto. Pensado fundamentalmente como espaço para concertos de música coral ou sinfónica, mas abertos às formas teatrais que desejem explorar o potencial cenográfico do monumento, a área em causa pode igualmente albergar temporariamente exposições de objectos artísticos de ar livre ou mesmo desfiles de moda, funcionando, assim, como um *grande espaço cultural de prestígio da Cidade de Macau*. Por manifesta carência de espaço, a logística de apoio a este tipo de actividades (cadeiras, luminotécnica específica, camarins, etc.) terá de ser suprimida pontualmente, caso a caso, segundo as necessidades, em soluções provisórias facilmente amovíveis, pelas entidades organizadoras dos eventos.

2.2. DEFINIÇÃO DO PERCURSO

O percurso deverá ser sinalizado por um *código numérico* que permita ao visitante segui-lo sequencialmente e identificá-lo igualmente nos *folhetos* que existam à sua disposição ou até aos materiais audio que eventualmente forem produzidos.

2.2.1. ENTRADA/ACOLHIMENTO

A entrada e a saída do recinto fazem-se pela *porta principal da Igreja*, ou seja, pelo vão inferior central. Dela dirigem-se os visitantes ao pequeno *posto de informação e de venda* de bilhetes e de roteiros do monumento, onde existirão também postais, diapositivos, publicações e outras recordações de São Paulo e de Macau à disposição do público. O *posto de informação e vendas* encontra-se localizado num ponto de fácil visualização por parte de quem entra, algo disfarçado na volumetria da escada de acesso ao *varandim* que reconstitui o antigo Coro Alto.

2.2.2. LEITURA DE CONJUNTO DO COMPLEXO MONUMENTAL

Após a entrada e o acolhimento é proporcionada ao visitante a *primeira leitura de conjunto do complexo monumental*: a sinalização do percurso deve indicar ao visitante a *subida ao varandim* que sugere o primitivo Coro Alto da Igreja; antes porém, o visitante pode ler, *gravada a bronze*, na *parede ocidental*, uma *inscrição*(1), em três línguas (chinês, português e inglês) alusiva às *origens institucionais do edifício*, sua *autoria e datas mais importantes da sua história* (fundação, construção, expulsão dos Jesuítas, incêndio e recuperação). A equipa fornecerá oportunamente esse tecto para ser traduzido. De qualquer modo, na *separata*, que segue em anexo, intitulada “Ocidente e Oriente na obra jesuítica de São Paulo (Macau)”, de autoria de um dos membros da equipa, encontram-se todos os elementos necessários para a elaboração deste e doutros textos explicativos que serão exigidos ao longo do percurso.

Depois desta informação, o visitante pode *subir ao varandim* e disfrutar de duas panorâmicas: a da cidade, através dos vãos da fachada, e a do complexo monumental. Para sustentar esta última leitura, o visitante terá à sua disposição *três diagramas serigrafados sobre duas placas metálicas*(2) colocados como *estantes* sobre a guarda do varandim. As placas deverão situar-se frente aos intervalos dois vãos da fachada. Os três diagramas, devidamente legendados, mostram, sucessivamente:

a) *a planta do complexo Igreja/Colégio, com a escadaria, na sua implantação urbana próxima* (Fortaleza de São Paulo, Centro Histórico);

b) *a planta da igreja, com sobreposição da intervenção*, sinalizando as existências e as ausências apenas sugeridas ou meramente assinaláveis; esta planta irá servir, ao longo de todo o percurso, de sinalizador de todos os vestígios, sendo, a cada momento, apontado a cor vermelha o ponto a que se reporta o vestígio assinalado;

c) *um desenho em projecção axonométrica da reconstituição conjectural do interior da Igreja.*

A equipa fornecerá oportunamente os desenhos para a realização dos diagramas, bem como as respectivas legendas para serem traduzidas.

2.2.3. LEITURA DE INTEGRAÇÃO E RECONSTITUIÇÃO VOLUMÉTRICA

Depois de ter descido do Coro Alto, o visitante deve dirigir-se, seguindo o supracitado código numérico do percurso, para o local de implantação da antiga Capela de São Francisco espaço coberto que alberga um painel explicativo e duas maquetas em bronze:

a) o painel(4) – semelhante às placas metálicas que, em vários pontos do percurso, desde o Coro Alto, vão assinalando os vestígios – é dedicado à leitura da fachada, através de um curto texto e de um diagrama como o que vem reproduzido na fig. 9 da citada separata, e ao esclarecimento da autoria da Igreja, a partir da própria fachada – a edícula que supostamente representa a efígie do Beato Carlo Spínola, bem como as gravuras antigas que também o representam (ver as figuras 2, 3 e 4 da citada separata), acompanhadas das respectivas legendas e de uma curta biografia do Mártir do Japão;

b) a maquete(5) que fica mais próxima do painel deve representar a reconstituição conjectural da igreja, com cobertura transparente para fácil observação do interior;

c) a outra maqueta(6) deve representar a integração do complexo igreja/colégio no Centro Histórico de Macau, nos inícios do século XIX, ou seja, poucos anos antes do incêndio que destruiu o templo, com base na cartografia inédita já recenseada pela equipa e apresentada em anteriores relatórios. Ainda neste local, o visitante deve ler os vestígios postos a descoberto da Capela de S. Francisco Xavier(3) e (7), a partir de duas placas metálicas colocadas, em dois sítios diferentes, sobre a guarda, placas essas serigrafadas com a planta atrás mencionada, nas quais os vestígios em causa (no primeiro caso, a parede sul e no segundo caso o agueiro e a parede divisória da Capela de Jesus(8), em que cumprirá assinalar os vestígios das fundações, designadamente do arco e das paredes, bem como dos pavimentos.

2.2.4. RECONHECIMENTO DOS VESTÍGIOS NA ZONA DO CRUZEIRO

Segue-se, no percurso da visita, o reconhecimento da zona do Cruzeiro(9), antes da entrada na Cripta ou da descida à Sala Museu. Trata-se de um momento decisivo na identificação arqueológica do recinto: graças à transparência dos pavimentos e à iluminação subterrânea dos vestígios (os carneiros do transepto, as fundações do arco triunfal e do altar do Espírito Santo), permitir-se-á uma compreensão deste sector fulcral do templo, auxiliada por uma planta serigrafada numa placa-estante colocada sobre a guarda, assinalando a vermelho o sector em que o visitante se encontra e, em particular, os vestígios mencionados. Perto deste local deverá ser colocada a sinalética relativa ao prosseguimento da visita: as duas opções de entrada na Cripta (uma para mera visita de reconhecimento, outra prioritariamente para oração) e a direcção da Sala Museu.

2.2.5. VISITA À CRIPTA

A visita à Cripta pode ser feita de duas maneiras, algo complementares: através de uma passarela tem-se acesso a um varandim(10) do qual se obtém uma vista geral da Cripta, designadamente dos Relicários dos Mártires do Japão e do carneiro destinado provavelmente ao túmulo do Padre Alexandre Valignano; se se descer a escada, entra-se na área reservada à oração(11), que deve estar assinalada como tal, à entrada, vendo-se por debaixo do varandim os ossários destinados a todos os que foram enterrados na Igreja e cujos ossos foram exumados durante a intervenção arqueológica. Enquanto nos Relicários, os nomes dos Mártires do Japão, cujos ossos regressarão a São Paulo vindos da igreja de Coloane, se deixarão de ler através da luz que atravessa os vidros opacos dos compartimentos superiores (já que os inferiores são ocupados pelos próprios ossos), nos ossários os nomes dos eclesiásticos e seculares enterrados na igreja (conhecidos a partir das listas já publicadas por C.R. Boxer e pelo Padre Vieira Pires) serão gravados no mármore polido, encimados pela inscrição R.I.P. e a duas colunas, a da esquerda para os religiosos e a da direita para os seculares. Os nomes dos Mártires e dos macaenses sepultados serão escritos apenas em português, embora os títulos gerais que identificam os dois conjuntos possam ser dados nas três línguas. Para evitar a multiplicação das legendas pode pôr-se a hipótese de transliterar todos os nomes e inscrições para latim, língua tradicional da igreja.

Na área rochosa da Cripta levantar-se-ão, sobre a direita, uma grande cruz metálica e o sacrário, e sobre a esquerda, a edícula para o Relicário de São Francisco Xavier, excepcional peça de ourivesaria romantica inglesa (hoje exposta numa capela lateral da Igreja de São José). O altar, a sédia e o ambão serão, como já vimos, peças de madeira amovíveis.

2.2.6. A SALA MUSEU

Este compartimento é a mais recente proposta deste projecto, uma vez que foi uma solução encontrada para obviar ao problema do faseamento da obra motivado pela Sub-Estação Telefónica, que só será demolida num momento posterior. Nem por isso é uma solução menos original e sedutora, o que prova que a equipa encontrou meios para transformar as desvantagens em vantagens (e não é esta uma das possíveis definições de arte?).

O compartimento propõe ao visitante uma extensa vitrine-parede, ao longo de um corredor, e uma sala de museu propriamente dita. Ao longo do corredor deverá existir um pequeno bengaleiro self-service para que os visitantes possam deixar os seus abafos ou os chapéus de chuva, antes de entrarem na sala.

A sala foi pensada para receber qualquer tipo de objectos de arte sacra, com predominância de pintura, daí o sistema de iluminação que foi escolhido. A vitrine⁽¹²⁾ tem duas faces: do lado do corredor apresenta uma face contínua apenas pontuada pelos três pilares; do lado da sala, a vitrine apresenta dois sectores, que correspondem aos espaços entre pilares, permitindo total transparência e visualização a 360° dos objectos aí colocados. O vidro será vidro-rochedo protegido por uma película anti U-V, devido à fragilidade de alguns dos objectos museológicos (texteis e papéis). Do lado do corredor, a vitrine será protegida por uma persiana metálica. A abertura será feita do lado da sala. A iluminação foi estudada para ser controlada em função das exigências de conservação das pelas.

O conteúdo da vitrine do lado do corredor será dedicado à intervenção arqueológica: inicia-se com uma reconstituição da estratigrafia encontrada no terreno, usando exemplares dos objectos exumados, a que se segue uma selecção desses objectos. No caso da cerâmica parece estar garantida a cedência, pela R.P. China, de exemplares intactos aos dos fragmentos exumados para exposição conjunta. Completa este sector da vitrine um mapa luminoso da China com a proveniência e cronologia da cerâmica encontrada nas escavações. Todos os objectos serão legendados, havendo igualmente pequenos textos introdutórios de enquadramento.

O segundo sector da vitrine (após o pilar central) será dedicado à evocação da vida cultural do Colégio de S. Paulo, expondo-se primeiras obras editadas em Macau sob os auspícios dos Jesuítas (ou seus fac-similes), bem como alguma paramentaria e alfaias litúrgicas provenientes do Seminário de S. José. Finalmente, o último sector da vitrine, corresponde ao terceiro pilar, será dedicado às imagens de S. Paulo, antes e depois do incêndio, que sustentaram a presente intervenção. Utilizar-se-ão desenhos de Chinney (originais ou em reprodução), bem como cartografia e fotografia.

Na sala(13) expõem-se as seguintes pinturas: o já mencionado quadro representando S. Miguel; quatro painéis alusivos à história de S. Francisco de Assis; um painel sobre o martírio do Japão e uma Epifania. Todas estas pinturas se encontram no Seminário de S. José. A primeira estará exposta à entrada, seguindo-se as quatro de temática franciscana na parede frente à vitrine; o painel dos Mártires do Japão será exposto na parede perpendicular à porta de saída. Na parede oposta, a Epifania. A meio da sala, numa vitrine cilíndrica, expõe -se o Andor de N. Senhora do Rosário. Na vitrine-parede, além da paramentária já referida, apresenta-se, no segundo sector, a colecção de imaginária Indo-Portuguesa da Igreja de S. Domingos e algumas peças de prata do Seminário de S. José.

2.2.7. REGRESSO À PLATAFORMA DAS NAVES E RECONHECIMENTO DOS VESTÍGIOS – OS CARNEIROS E OS TRAMOS

Finda a visita à Sala Museu e à Cripta, o visitante sobre as escadas de regresso à plataforma das naves e no topo, sob o pavimento transparente, volta a defrontar os vestígios das fundações do arco triunfal, e agora também as do Altar de São Miguel (a que pertenceu a pintura vista no Museu) e do arco da desaparecida Capela das Onze Mil Virgens (cujo perímetro ficará marcado no pavimento da rua). Em posição simétrica à do lado oposto, uma placa-estante(14) colocada sobre a guarda auxilia o visitante a identificar esses vestígios.

Saindo da zona coberta, o visitante depara com a área dos carneiros situados sob a antiga nave lateral oriental (visíveis embora tapados com vidro transparente) e simultaneamente com a marcação, no solo, dos pontos de assentamento das colunas que dividiam os tramos das naves da igreja. Estes pontos serão assinalados com um vidro e com iluminação nocturna. Junto a cada um deles, bem como junto ao presumível lugar de assentamento dos suportes do Coro Alto, placas-estantes(15), fixadas na guarda, serigrafadas com a planta e a sinalização dos vestígios, como temos proposto ao longo do percurso, auxiliarão o visitante a identificar a planimetria e a volumetria da desa parecida igreja.

2.2.8. SAÍDA

É chegada a altura de sair, dirigindo-se o visitante, de novo, ao posto de acolhimento e vendas para deixar os materiais audio que eventualmente tenha alugado ou para comprar publicações ou outros “souvenirs”. Depois de sair, o visitante deve ser convidado, graças aos folhetos que tiver adquirido, a reexaminar a leitura do monumento, seja a da fachada ou a da escadaria, a partir

do adro, seja de todo o complexo, rodeando o monumento ou subindo à Fortaleza. Seria ideal que o visitante, a partir da visita às Ruínas de São Paulo, pudesse, em seguida, guiado por folhetos, realizar, por si próprio, a descoberta do Centro Histórico de Macau e dos seus valores patrimoniais.

2.3. ESPAÇOS LOGÍSTICOS DE APOIO

Para apoio de todos os espaços que acabamos de discriminar, foram as seguintes zonas de apoio logístico mínimo:

2.3.1. as instalações sanitárias para o público, situadas ao fundo do acesso à Sala Museu, numa localização que permite a sua utilização mesmo quando a Cripta e a Sala Museu estão fechadas (exemplo: por ocasião de espectáculos);

2.3.2 no amplo átrio que lhes dá acesso (e também às instalações dos guardas) existe uma zona resguardada, com um armário para guardar as alfaías e vestes litúrgicas;

2.3.3. as instalações dos guardas, incluindo a central eléctrica e de segurança, dotadas com instalação sanitária própria, situadas discretamente a seguir às instalações sanitárias do público.

2.4. INFORMAÇÃO FIXA DISPONÍVEL

Os textos de apresentação do monumento e a legendagem dos vestígios e dos objectos museológicos serão realizados, como já se deu a entender, em três línguas (o chinês, o português e o inglês), com forte apoio visual em esquemas, sendo parte integrante da sinalética que pontua o roteiro da visita. Esse apoio informativo fixo da visita deve ser reduzido ao mínimo indispensável, uma vez que se garante um complemento informativo através de brochuras e outras publicações que serão postas à venda.

2.5. CIRCULAÇÃO

Pensamos que ficou bem claro que a circulação entre as diferentes áreas do monumento foi pensada, tanto quanto possível, para garantir a maior fluidez, qualquer que seja a hora do dia e o afluxo de visitantes (o actual pico de visitas situa-se ao fim da manhã, mas nada indica que será sempre assim), permitindo que a visita rápida de grupos turísticos e a visita de peregrinação de fiéis se

possam realizar simultaneamente, sem atropelo mútuo. Este condicionalismo informou a definição dos circuitos propostos especialmente no caso da Cripta, como já foi sublinhado.

Além do circuito interno de visita, não devem os visitantes ser distraídos da observação das virtualidades esculturais do monumento depois de recuperado e musealizado: serão de estimular, através de circuitos de visita recomendados nos roteiros e noutros folhetos, a subida à Fortaleza e a circulação pedonal em redor do monumento, para observar todas as qualidades plásticas da intervenção.

3. FASEAMENTO

Por imposição do dono da obra (que não pôde, até ao momento, determinar, com precisão, a data da demolição da Sub-Estação Telefónica), o projecto terá de ser realizado em duas fases:

3.1. Na primeira fase, constroem-se todos os elementos do projecto, excepto a Sala Museu e a Casa dos Guardas, anexas às instalações sanitárias. Estas terão um acesso provisório a partir da zona do transepto. A central eléctrica e de segurança ficará provisoriamente instalada no vão das escadas de acesso à Cripta.

3.2. Logo que a Sub-Estação Telefónica seja demolida, constroi-se a Sala Museu, bem como as instalações dos guardas, na sequência das Casas de Banho, mudando-se a central eléctrica e de segurança para a sua localização definitiva.

TÊXTEIS – ORIENTE

Linguagem e Simbologia do Tecido

MARIA DA CONCEIÇÃO VELOSO SALGADO

Professora da Escola Ant3nio Arroio

Falar do Oriente 3 falar de uma zona de Hist3ria e Cultura multimilen3ria e da3 a sua m3ltipla influ3ncia na nossa civiliza33o Ocidental, quer tenhamos ou n3o consci3ncia dela.

Fazer a escolha de uma das v3rias manifesta33es art3sticas – grande dificuldade e grande responsabilidade.

Depois de pensar um pouco optei pelos T3xteis, talvez por ser uma das manifesta33es art3sticas mais antigas, mas tamb3m por o Tecido estar intimamente ligado ao Homem desde o seu nascimento at3 3 morte – 3 a sua segunda pele.

N3o irei fazer uma hist3ria cronol3gica da Tecelagem, mas n3o posso deixar de come3ar por a encarar sobretudo no seu aspecto simb3lico, e debru3ar-me sobre essa simbologia, que desde os prim3rdios da sua exist3ncia multimilen3ria a ela esteve ligada.

A descoberta da tecelagem foi rapidamente ligada 3 vida do homem – vestilo e cobri-lo; a cria33o da indument3ria que exprime desde o seu in3cio as fun33es e a hierarquia social; – tecidos para decorar tendas, cobrir paredes; tapetes; tecidos de decora33o; tecidos para transporte – velas de barcos, etc.

3 extraordin3rio constatar que h3 milhares de anos se criaram tecidos que continuam no nosso tempo com as mesmas fun33es e com caracter3sticas semelhantes.

Mas o que se perdeu completamente no nosso mundo tecnol3gico e ocidental, foi o conhecimento e a consci3ncia de toda a simbologia ligada ao acto de tecer e que existiu em todos os povos antigos, dando-nos hoje uma ideia da import3ncia que nessas 3pocas passadas – das quais somos herdeiros – atribuiam 3 tecelagem e ao seu artesan3o – criados – tecel3o .

TECER n3o significava somente predestinar – sob o ponto de vista do plano antropol3gico – 3 reunir em conjunto realidades diferentes sob o ponto de vista

cosmológico, mas tendem CRIAR -, fazer sair da sua própria substância, como faz a aranha que constrói a sua própria teia.

É por isso que em vários mitos da Lua – guia de todos os destinos – ela é concebida como uma intensa teia. É a imagem das forças que tece os nossos destinos – dona e senhora do Destino – tece-o, conhece-o. É O ARTESÃO DO TECIDO DO MUNDO.

A aranha é simbolicamente o cordão umbilical entre o criador – o tecelão primordial – e a criação. Realiza a unificação cósmica por laços que estabelece entre os quatro pontos cardiais.

É pelo fio que ela segrega, que simboliza a ligação entre o criador e a criatura, evocando a fragilidade da obra terrestre e a sua dependência em relação ao tecelão.

Na Índia, a criação cosmogónica está simbolizada pelo acto da tecelagem – que supõe um tecelão em ligação estreita e íntima com a sua obra, que depende inteiramente dele.

Este tema vamos encontrá-lo em Platão e na filosofia cristã.

Platão, na «República» para encontrar um símbolo capaz de representar o mundo, evoca o «FUSO» em que o peso, dividido em círculos concêntricos, simbolizam os campos planetários.

Na África do Norte, tecer é um trabalho de criação – um nascimento. Quando um tecido está terminado, a tecelã corta os fios que o seguram ao tear pronunciando a bênção que a parteira faz quando corta o cordão umbilical da criança (Berbéres). Tudo se passa como se a tecegem traduzisse em linguagem simples, uma anatomia misteriosa do Homem.

TECER, é também participar na vida do cosmos, unir-se a ele, recriar a unidade do mundo na sua diversidade e na sua dualidade (TEIA e TRAMA).

No Bali, a criação do mundo consiste na união do feminino e masculino, do terrestre e do celeste, do positivo e do negativo, da direita e da esquerda. O cosmos organiza-se em função de duas direcções primordiais – a nascente e a foz de um rio Esta dualidade universal encontrou o seu símbolo eficaz na TECELAGEM.

Não é só a tecelagem que corresponde a esta anatomia misteriosa do Homem e à palavra, mas ao seu destino face ao Universo.

TECER, sendo a PALAVRA, está ligado a todas as outras actividades criadoras – o vai e vem do camponês lavrando e semeando a terra; e vai e vem da navette do tecelão – fazendo penetrar a Palavra dos antepassados na terra para fertilizar. Cultivar é também tecer; tecer é também cultivar.

FIAR E TECER são para a mulher o que o campo é para o homem. Daí que a tecelagem seja também um símbolo de fecundidade.

Esta ligação da tecelagem com a mulher fez com que em muitas civilizações, o nome de uma mulher estivesse ligado ao nascimento da tecelagem: ISIS NO

EGIPTO; ATENA EM ATENAS; MINERVA em Roma; ARACHNÉ na Líbia; MAMA OELLA no Perú; YAS na China.

Muitas destas deusas e outras tem na mão fusos – a Grande Deusa Hitita (2.000 A.C.) por exemplo. Elas dominavam o tempo, a duração da vida dos homens por vezes revestidas de um aspecto duro e impiedoso da necessidade, a lei que ordena a mudança continua e universal dos seres e de onde procede a variedade infinita das formas. O tecido do mundo cheio de cambiantes, que se recorta sobre o fundo do sofrimento humano.

Fiandeiras e tecelões abrem e fecham indefinidamente os ciclos individuais, históricos e cósmicos.

Por, TEAR, FIO, TECIDOS, são outros tantos símbolos do destino:

- o TEAR simbolizando a estrutura do universo;
- o FIO simbolizando essencialmente o agente que liga todos os estados da existência entre eles e o seu Princípio.

No plano cósmico distinguem-se o FIO da TEIA e o FIO DA TRAMA:

– os da TEIA ligam entre eles os mundos e os estados; o desenvolvimento condicionado, temporal de cada um deles está configurado pela TRAMA. O desenrolar de um fio de trama é simbolizado pelas Parcas, pelo fiar do tempo do destino.

– TEIA e TRAMA, são respectivamente na Índia – SHRUTI e SMRITI – frutos da faculdade intuitiva e da faculdade discursiva.

– o FUSO – lei do eterno retorno – caracter irreduzível do destino – duplo aspecto da vida que se manifesta: a necessidade de movimento, de nascimento à morte, que revela a contingência dos seres.

– ainda em chinês o caracter KING, composto de “mi” (fio grosso) e de “king” (curso de água subterranea) designa ao mesmo tempo TEIA do tecido e os livros essenciais WEI é ao mesmo tempo a TRAMA e o comentário desses livros.

– no caso dos TANTRA (doutrina e regras práticas de ritos esotéricos na Índia) também com o significado de TEIA e TRAMA a tecelagem pode ser a interdependência das coisas, das causas e dos efeitos. Mas o fio de Ariana no labirinto da procura espiritual – ligação ao Princípio de todas as coisas.

Muita desta simbologia ainda hoje é conservada em alguns povos africanos e não só, para quem o acto de tecer é uma festa e tem o seu ritual – O tecelão – artista – criado – é recebido como tal pelas comunidades e o seu acto de criação acompanhado por música.

VIAS ESPECÍFICAS E ORIGINAIS DA LINGUAGEM DO TECIDO

O tecido e os seus motivos – um itinerário concreto da linguagem.

A linguagem do tecido implica e compreende a mistura dos tempos, porque

o próprio tecido em si nos incita a isso. Sem cessar ressurgem nos tecidos novos elementos tirados de antigos motivos – poder-se-ia dizer de ARQUÉTIPOS. Os motivos tem, como as palavras, uma longa vida e são susceptíveis como elas, de usos derivados de variações.

A linguagem do tecido tem as suas raízes, comparáveis em certa medida, às vezes etimológicas presentes e activas em todas as línguas. Todas as aproximações insólitas, revelam uma soma de poderes sensíveis que são próprios dos tecidos. Dão bem a medida de um modo, que em geral não temos ocasião de nos apercebemos da sua amplitude, nem da sua coerência. O sentido do tecido, as suas grandezas e larguras, a sua pequenez, os seus signos, os motivos, as suas diferenças de textura e as suas cores, são meios de expressão e de comunicação.

A linguagem do tecido é uma linguagem perceptível e corporal, que é necessário reter à força. Por isso não há nenhuma razão de recusar ao tecido acesso ao mundo das realidades espirituais.

Sabemos como se encarrega facilmente de significação simbólica – papel que teve e tem no domínio do sagrado, nas cerimónias.

Por outro lado, encontrou-se sempre confrontado com as linguagens e os poderes da escrita, do número, da representação – motivos caligráficos, motivos rítmicos, motivos ou imagens.

Somente o seu enraizamento e o seu empenhamento – compromisso no domínio e percepção, no campo das significações gestuais eficazes é tal, que nos pode valer certas revelações, ali onde, em geral, ficaríamos surdos e cegos, usando outros níveis de reconhecimento.

Nunca se pode separar esta linguagem da prática comum. A sua linguagem tem poderes universais, naturalmente transmissíveis.

Linguagem de livro aberto, a linguagem do tecido e dos seus motivos, nunca conheceu fronteiras linguísticas. Linguagem tão velha como a civilização; tem a natureza concreta do tecido em si – ela é SENSÍVEL, TÁCTIL, e VISUAL – está entre as mais universais.

Um motivo milenário, pode voltar num vestido de amanhã. Nómada e móvel por excelência, o tecido pode através dos séculos, viajar mais depressa e mais longe, talvez que qualquer outra coisa – como por exemplo a difusão das sedas chinesas e dos tecidos do Oriente. Por hoje basta evocar a exportação e importação dos tecidos impressos do mundo; e com os tecidos viajam os motivos e os seus poderes sobre as civilizações. O tecido é de todos os tempos, de todos os lugares e de todos os meios. Pertence a todos – tendo de um lado os poderosos e os ricos – tecidos sumptuosos e no extremo oposto para a maioria tecidos grosseiros sem a mínima decoração.

Muitas vezes a ternura, a alegria, a dor exprimem-se através de tecidos. O tecido é o contrário da insignificância, mas raramente lhe damos a atenção que merece.

O TECIDO – AGENTE E MEIO DE LEITURA DAS CIVILIZAÇÕES

Eis um agente da nossa vida quotidiana.

O tecido apareceu no neolítico e desde essa altura, valores concretos, gestuais, corporais, manuais e valores mentais e psíquicos muito mais abstratos estão ligados a êle:

– dum lado os gestos do tecelão, o tocar e o toque do fio e do tecido, o uso corporal;

– do outro, ao nível do cruzamento dos fios que constituem o tecido, as contas, os signos, os motivos, as configurações, os símbolos que nele se vão inscrever.

A origem do tecido encontrou-se na ponta do esforço humano, porque ele foi o resultado duma das conjugações mais completas de que o esforço do homem foi capaz, entre a aplicação manual e a aplicação mental. Assim nasceu uma linguagem específica – a linguagem do tecido e dos seus motivos.

O ponto forte desta linguagem é justamente a própria natureza do tecido ao mesmo tempo corporal e mental, concreta e abstrata.

Qual será portanto esta realidade tão rara, que junta na nossa mão o SENSÍVEL e o INTELIGÍVEL?

– Um pedaço de tecido cuja presença nos leva a crer que as letras e os algarismos, as representações, não são os únicos utensílios mentais e meios de expressão e significação que temos à nossa disposição; – que o tecido se pode ler, antes do livro, como uma banda de registo; que pode antes da escrita e muito tempo a seguir, ser um meio de registo apto a escolher certos signos.

O seu papel na evolução e orientação das civilizações é geralmente mal conhecido.

O tecido é um medium insubstituível – é um meio de ligar, a nível das convivências familiares, o sensível e o inteligível.

O tecido, cujo passado se perde na noite dos tempos, possui um carácter temporal bem particular – nunca foi um fóssil, nunca uma língua morta. Permite um questionar de uma rara continuidade e ao mesmo tempo, uma leitura da evolução das civilizações, sempre ligada à percepção concreta.

O tecido e os seus motivos, situam-se a um nível de comunicação acessível a todos e a cada um. Ele sai do domínio das aptidões, as mais espontaneas e as mais sensíveis.

Entre a noite e o dia; o sonho e a realidade, está sempre no tecido uma grande parte de nós.

Entre o coberto do véu e o seu véu; entre a opacidade e a transparência; entre o móvel e o imóvel, o tecido anima-se ou repousa conforme os nossos movimentos e os ritmos da nossa respiração; neste espaço, esta luz, este tempo intermetiário, são aqueles da comunicação imediata.

Amplia o gesto e a palavra.

Leve e não constrangedor, o tecido anima-se ao mínimo sopro.

O tecido tem o poder de intervir entre a carne e a alma. Dissimula ou ao contrário revela a presença dos seres.

A inscrição dos signos - motivos ao longo da tecelagem do tecido é o facto duma materialização muito mais integrada que as letras e as palavras numa página de um livro – não há dois agentes: a tinta e o papel, – mas só há um – o fio.

O corpo e a leveza esvoçante do tecido, nascem um para o outro. Isto implica muita coisa para a repartição dos motivos.

Segundo que ritmos, que escalas... os motivos serão chamados a interferir com os gestos e os movimentos do corpo, com a sua respiração na deslocação do tecido sobre o corpo e depois...? Que sobrecarga de fios susceptível de dificultar inflexões e o cair do tecido, serão no entanto consentidos à decoração para a tecelagem do tecido?

O tecido é uma realidade continua, uma superfície ilimitada.

Os signos do tecido só existem se eles entram em associação rítmica com o jogo dos fios

Antigamente os signos dos tecidos e a sua significação, tinham um poder de imediato tão grande como os símbolos e os ritos, para lá de todo o encadeamento narrativo e lógico universal. Guardavam a ligação com os signos da linguagem simbólica susceptível, como eles, de virtualmente imprevistas e de ambivalências diversas.

Com efeito os motivos devem manter-se nas possibilidades de ambivalência fora da qual deixariam de ser textos; dito de outra maneira – incluídos numa rede pluridirecional, onde toda a leitura se pode inverter, ser oblíqua, alargar-se ou estreitar-se em zonas de interesse variável, sendo todavia partes componentes indissociáveis do conjunto do tecido.

Excepção se a estrutura textil não é continua; – excepção ainda se a superfície do tecido se propõe como parcialmente ou completamente limitativa. O caso extremo é o das grandes imagens tecidas das Tapeçarias, que só se definem em limites claramente estabelecidos, como acontece também com os tapetes. Os casos intermédios são os chales.

A VIDA DOS MOTIVOS

A leitura dos signos originais do tecido, permite descontar o reconhecimento de significações simbólicas, de carácter cosmogónico – como nos desenhos de areia ou nas mantas tecidas dos Índios Navagos – mais do que a representação explícita dos mitos e do seu herói.

Desprezaremos, por se tratar de um baixo nível do solo, debaixo dos nossos pés, um textil que tem a função de um tapete? De notar que os seus desenhos

dependem, formalmente deslocados, de variações, de oposições lógicas, de inversões notáveis de sentido, de configurações estruturais análogas àquelas a que finalmente chegam os esquemas de estruturas de conjuntos mitológicos, a um nível que não se situam voluntariamente ao nível da terra.

Semelhanças que podem existir, por exemplo, entre as configurações dos motivos peruanos pré-incas e dos antigos Kilims da Anatólia – esta semelhança ultrapassa de longe a analogia formal.

Os textéis e a linguagem do tecido encontraram-se a intervir na passagem entre os mitos e os rituais. Na realidade presente, continuam a intervir numa posição análoga.

Valor simbólico e valor ritual, valor de representação e valor de acção que só fazem um quando intervem o tecido e os seus signos.

Os tecidos intervem muitas vezes, nas civilizações tradicionais, como agentes rituais, e os signos que eles transportam; a maior parte das vezes, signos repetitivos, equivalendo “a um desmembramento”, a um interesse pelo pequeno detalhe, a repetição. Estes signos – símbolos e motivos repetitivos; estes ritmos ornamentais, conforme a moda, são como notas de chamada nas representações míticas. Estas eram evocadas somente na ocasião de actos rituais e o tecido podia ser precisamente um dos principais agentes reveladores.

OS TÊXTEIS ORIENTAIS – SUA LINGUAGEM E SIMBOLOGIA

Depois das várias considerações gerais sobre a linguagem do tecido, há que especificar os principais elementos que tem a capacidade de transmitir a cultura da China e facilitar a sua leitura.

Esses elementos são os signos e os motivos que se inscrevem nos vários objectos de arte e dos textéis em particular.

Tendo em conta toda a civilização Oriental e neste caso, a China, vale a pena debruçarmo-nos um pouco sobre a sua filosofia e mitos, e verificar a importância que tiveram como encararam o mundo o universo.

Nos tempos antigos, um mito estelar opunha e casava duas divindades – o Boieiro ou trabalhador, princípio masculino e a Tecelã, princípio feminino. A Via Láctea separava-os. Este mito correspondia ao casal real da vida rural.

A Tecelã era rica de tecidos, feitos ao longo do inverno. Tecidos de cânhamo ou tecidos de seda. A sua festa, era a festa da Primavera, no momento da colheita das folhas novas da amoreira.

Ao trabalhador era atribuída a festa do Outono; era então rico de cereais colhidos no Verão.

A tecelã tinha uma riqueza, que durante muito tempo, era mais considerada que a dos cereais. Os seus tecidos, não só eram uteis, como serviam de moeda de troca.

Até à época Han, a tecelagem era geralmente uma atribuição feminina.

Desde esses tempos longínquos os tecidos, podiam ser tecidos de motivos – motivos florais, em particular, – assim como tecidos lisos. Assim nos diz uns versos de CHE KING (sec. V):

“Com saia de flores, com saia simples
Com fato de flores, com fato simples
No carro, leva-me para tua casa.”

Os motivos de flores e outros, nasciam do contacto estreito com a natureza, que se animava ao ritmo das estações.

Os ritos sexuais e sociais, tinham lugar em sítios livres do campo, vastos campos sem perspectiva, prontos para o encantamento – que o liga aos campos livres do tecido.

Portanto, numa paisagem vasta e livre, quando da Festa da Primavera, rapazes e raparigas tomavam contacto com a natureza, ela própria pronta para a festa, entre orquídeas, flores das ribeiras, arvores cheias de pássaros e de ninhos de andorinhas.

Muitas vezes a confluência de duas ribeiras era o lugar consagrado aos namorados – e o tecido aí tinha o seu papel.

Com a dinastia Han (séc. IV e III A.C.) a China renova com força a sua própria cultura, dando à sua arte as bases, que serão fundamentais.

Foi por volta do séc. IV A.C., com os contactos com diferentes povos, tribos iranianas de Este, conquista de Alexandria, os helenos, assimilados pelos chineses e confrontados com as suas próprias noções, primitiram-lhes uma tomada de consciência do Universo e foram incitados a precisar de uma maneira mais sistemática, os conceitos muito antigos e ainda não definidos.

É então que se organizam as relações espaço – tempo à volta dos 5 elementos ÁGUA - FOGO - MADEIRA - METAL - TERRA, às quais se associam 5 direcções NORTE - SUL - ESTE - OESTE - CENTRO, as 4 Estações, as 5 notas musicais e as 5 cores.

É igualmente nesta época que se define o YIN e YANG, velhos termos ricos de ressonâncias diversas – principio feminino e masculino – sombra e luz – humidade e secura, cuja alternância e sucessão harmoniosas criam o TAO – ritmo universal.

A descoberta conjunta do mundo, do homem e das suas relações mútuas, explicam, por um lado o nascimento do humanismo e do outro o papel que tem os elementos naturais na poesia e na arte chinesa.

Em quasi todos os casos utilizaram os animais, os vegetais e motivos geometricos e abstractos, para marcarem certos sentidos simbólicos ou narrativos. No entanto, em certas ocasiões particulares, usaram também versões esquemáticas de três idiogramas – CHOU - FOU e CHOWANG - HSL, que

significam respectivamente LONGA VIDA - SORTE e FELICIDADE NO CASAMENTO.

– CHOU aparece muitas vezes sob a forma de um medalhão central esquematizado;

– FOU, menos corrente, preferem-lhes símbolos como o morcego;

– CHOUANG – HSI, não é um verdadeiro idiograma mas um duplo HSI que nesta forma é o símbolo da felicidade no casamento.

O significado simbólico de numerosos animais e de objectos diversos que estão nos tapetes chineses, explica-se pelo sistema fonético do “colembour” e também ligado ao comportamento deles e assim:

– O MORCEGO – FOU – é um símbolo de prosperidade porque a pronuncia é a a mesma do idiograma que significa prosperidade.

– HOU – a BORBOLETA – tem o mesmo sentido, pois pronuncia-se quasi da mesma maneira;

– LOU – que significará recompensa oficial ou bem-estar.

A simbologia de certos objectos é devida a conotações de ordem religiosas e de associação de ideias.

O mesmo se passa em relação aos animais. Neste contexto, por exemplo:

– PEIXE – é o símbolo da abundância;

– CARPA – é símbolo de longividade;

– SUÁSTICA – é o número chinês para 10 mil. Uma barra tendo uma sucessão de suásticas, significava portanto 10 mil vezes Felicidade.

O número 10 mil é a totalidade dos seres e da Manifestação.

É também a forma primitiva do character FANG – indica neste caso as 4 direcções do espaço quadrado da terra, expansão horizontal, a partir do centro. Evoca também o movimento cíclico e giratório.

– FÉNIX – os taoístas designam o fénix pelo nome de PÁSSARO DE CINABRIO – TAN-NIO –. O fénix corresponde, emblematicamente ao SUL, ao Verão, ao Fogo, à cor vermelha. O seu simbolismo está ligado ao sol, à vida e à imortalidade.

O fénix é androgino – masculino e feminino. O fénix masculino é símbolo de felicidade; o fénix feminino é símbolo da Imperatriz em oposição ao dragão símbolo do Imperador.

O Fénix masculino e feminino em conjunto, simbolizam a união do casamento feliz.

– DRAGÃO – tem aspectos distintos de um símbolo único, que é o do princípio activo e demiurgo (princípio ordenador do mundo); poder divino; símbolo celeste, poder da vida e da manifestação; cospe as águas primordiais ou o Ovo do mundo, o que faz uma imagem do Verbo Criador.

Ele é o princípio K'IEN, origem do Céu e produtor da chuva; o seu sangue, é negro e amarelo, cores primordiais do Céu e da Terra.

O poder do dragão, ensina TCHOUANG-TSEU é coisa misteriosa: ele é a resolução dos contrários; é por isso que Confúcio viu, segundo ele, em LAO-TSEU a personificação mesma do dragão.

Os dragões voadores são para os chineses, as montadas dos Imortais, levantando-os aos Céus.

Poder celeste criador, ordenador, o dragão é naturalmente o símbolo do Imperador. É notável, que este simbolismo, aplica-se não na China, mas também nos Celtas.

Ele está associado ao raio (cospe fogo) e à fertilidade (faz a chuva). Simboliza assim as funções reais e os ritmos da vida, que garantem a ordem e a prosperidade – por isso se tornou o emblema do Imperador.

Como manifestação de todo o poder imperial chinês, a face do dragão significa a face do Imperador; o andar do dragão é o ar majestoso do chefe; a pérola do dragão, que segundo se diz, possui na garganta, é o brilho indiscutível da palavra do chefe.

“Não se discute a pérola do dragão” declarou, ainda no nosso tempo MAO-TSE-TUNG.

O aparecimento do trovão, que é o do YANG, da vida, da vegetação, da renovação cíclica, é figurada pela aparição do dragão, que corresponde à Primavera, ao ESTE, à cor Verde; o dragão eleva-se no Céu, no equinócio da Primavera, e afunda-se no abismo, do equinócio do Outono.

Há um aspecto obscuro do simbolismo do dragão, mas a ambivalência é constante: o dragão é YANG, como signo-sinal da trovoadas e da primavera, da actividade celeste; é YIN, como soberano das regiões aquáticas; YANG, como signo-sinal da trovoadas e da primavera, da actividade celeste; é YIN, como soberano das regiões aquáticas; YANG naquilo em que se identifica com o cavalo, leão – animais solares, às espadas; YIN, quando é metamorfose dum peixe ou se identifica com a serpente; YANG, como princípio geomantico (adivinhação pela terra); YIN, como princípio de alquimia.

O dragão, como signo-motivo, é o mais antigo de todos nas sedes chinesas.

Simbolizava a união sexual.

No entanto, o dragão, não simbolizou unicamente, só talvez na origem, a confluência da tecelã e do trabalhador – as duas divindades do mito lunar. Simbolizou e figurou igualmente entre os emblemas simbólicos do Rei e do Imperador. O DRAGÃO AMARELO, que o legendário Imperador FOU-HI tinha mandado fazer com os 8 trigramas, é suposto estar na origem da escrita chinesa.

Como apareceu nos tecidos? Como as flores da Festa rústica em motivos sobre o tecido.

Este animal, que evoca os monstros desaparecidos, é o resultado dum trabalho imaginário, o resultado duma hibridação simbólica. Nasceu de danças colectivas,

com a maior parte das figuras emblemáticas, tecidas como caligráficas da China Antiga. Na origem está um gesto dançado, estelizado ou melhor dizendo ritualizado.

É a este nível que se concebe melhor a “tomada tecida” da figura emblemática do dragão. É a este nível desta ritualização de gestos dançados, que se estabelece manifestamente a correspondência entre símbolo e motivo.

Correspondências rítmicas não se estabelecem então, de uma maneira natural entre a dança e a tecelagem.

A tecelagem, apta por natureza às hibridações, por simples variações de contexturas, dispõe de todas as vias úteis para a inserção da figura híbrida e imaginária do dragão. Campo de entradas múltiplas, o tecido podia acolher e manifestar facilmente as diferentes virtualidades expressivas do dragão, dividindo a sua presença ambivalente entre motivos e intervalos, entre motivos e fundo.

Símbolo de confluências, segundo a noção comum e natural, o dragão significava também, de maneira mais imaginário, uma manifestação fundamental de eficácia do herói-fundador. O emblema era objecto de uma tomada de posse privada, tornava-se signo-distintivo classificativo perante a prática comum.

Na tecelagem, a vinda para o tecido do dragão como motivo, registava e levava precisamente este duplo significado que tinha, da sua dupla origem, comum e distintiva.

– UNICÓRNIO – aparece ligado à festa do meio do Outono. Mas parece ser uma variante do dragão símbolo real, mas sobretudo da chuva. A luta contra o Sol. Como o dragão, o Unicórnio nasceu da contemplação das nuvens, com formas inumeráveis, mas sempre anunciadora da chuva fertilizante.

A sua aparição anuncia o nascimento dum sábio. Será também o símbolo da sabedoria.

– TARTARUGA – tem um papel importante: é a imagem do Universo e contribui para a sua estabilidade. Segundo certas lendas, é a Tartaruga que suporta a coluna do Céu. Juntamente com o GRU, é um símbolo de longevidade.

Imagem do Universo, a sua carapaça é redonda por cima, como o Céu, plana por baixo como a terra; encontra-se aqui o simbolismo da Cúpula. Entre as duas escamas, a tartaruga é medianeira entre o Céu e a Terra. Símbolo do Homem Universal e do Imperador, submetida à acção do fogo, a parte plana da carapaça (Terra) exprime a linguagem do Céu e serve para a adivinhação. Sábia, porque ela é idosa e trazendo caracteres sobre a sua carapaça, a tartaruga é em diversas circunstâncias a enviada do Céu.

E algumas vezes no Japão, é-o sobretudo na China, onde, saída do rio LO leva sobre as suas costas YU- o Grande, o LO-CHOU que é a chave da organização dos diques que parariam a força das águas.

Instrumento de estabilidade, NIU-KOUA corta as patas da tartaruga para estabelecer os 4 pólos do mundo. As Ilhas dos Imortais, diz LIE-TSEU, só encontram o seu equilíbrio, quando as tartarugas as levam às costas.

Elas contribuem na ordem e no equilíbrio do mundo. As suas 4 patas têm naturalmente o papel de colunas; são estabilizadoras das Ilhas e do Cosmos.

Ela está associada às Águas Primordiais, como na Índia.

E porque ela está ligada ao elemento água, que a tartaruga simboliza, na China, o Norte e o Inverno, e que a associam às fases da Lua. É pela mesma razão que a filosofia taoísta a faz corresponder à Água Fraca e à produção dum “sopro original” húmido e é associada, também, à cor Negra.

A retração da tartaruga na sua carapaça, é num outro plano, o símbolo de uma atitude espiritual fundamental, a concentração, o retorno ao estado primordial.

Para além destes símbolos-motivos, dos quais os 4 últimos, são também considerados os 4 animais sagrados na China, existem muitos mais.

Inumerarei só os mais importantes, que são símbolos e motivos, ligados, uns à filosofia taoísta; outros à religião budista e outros ainda, ligados ao homem. Muitos destes signos-motivos encontram-se nos tapetes chineses.

SÍMBOLOS TAOÍSTAS – OS 8 ESPÍRITOS

- LEQUE – revivescência da alma dos desaparecidos
- ESPADA – poder sobrenatural
- PAU e CANTIL – farmácia e cura
- CASTANHOLAS – reconforto e consolação
- CESTO DE FLORES – poder sobrenatural
- FLAUTA – magia
- BAMBU – profecia
- LOTUS – poder sobrenatural

SÍMBOLOS BUDISTAS

- RODA – magestade da lei
- CONCHA – chamada para a oração
- GUARDA-CHUVA – dignidade
- BALDAQUINO – protecção
- VASO – paz duradoura
- NÓ SEM FIM – destino
- FLOR DE LOTUS – pureza

COISAS PRECIOSAS

- PÉROLA – pureza
- DINHEIRO – riqueza
- LIVROS – vantagens da leitura
- LOSANGO – (vazio) – vitória e prosperidade
- PEDRA DE MÚSICA – benção
- CORNOS DE RINOCERONTE – resistência
- FOLHA DO LIMOEIRO – dignidade

SÍMBOLOS DOS 4 TALENTOS DO HOMEM CULTO

- FLAUTA – música
- TABULEIRO DE XADREZ – jogo de xadrez
- LIVROS – poesia
- ROLOS – pintura

A maior parte destes símbolos são representados entrelaçados com bancos de nuvens.

O Yin e Yang são acompanhados de 8 triagramas:

– CÉU – VENTO – TERRA – FOGO – ÁGUA – MONTANHA – TROVÃO e NUVENS.

Também as 4 direcções do espaço, são na China representadas por:

- OESTE – tigre branco
- ESTE – dragão verde
- SUL – pássaro vermelho ou fénix

– NORTE – guerreiro negro – tartaruga e ainda o quinto ponto cardeal, que existe para os chineses e que é o – CENTRO – o Homem e a cor que o representa é o cinzento.

Existe também uma relação íntima entre as cores e os elementos principais do pensamento chinês, a saber:

- VERDE – MADEIRA
- VERMELHO – FOGO
- BRANCO – METAL
- PRETO – ÁGUA

Os tecidos antigos chineses, não são de uma tecelagem simples. A decoração é tipicamente chinesa – tem caracteres chineses, frequentemente, e lembra-nos a correspondência sempre possível nas tecelagens chinesa entre a caligrafia e a linguagem dos motivos.

O significado do conjunto dos tecidos, manifesta fortemente e materialmente as confluências e a hibridações entre a natureza e o imaginário.

O tecido recebeu propostas simbólicas, materializando-as pelas suas vias próprias,

confirma-as como signos; dá realmente uma existência concreta aos animais fabulosos, na proporção do que retira do natural dos seres comuns.

No tecido chinês, como o dragão está em todo o lado, o movimento também.

Tudo o que aí figura está estreitamente ligado à mobilidade do tecido. Trata-se de motivos no sentido próprio da palavra, mesmo que se fale de imagens – estas são elementos de movimentos tecíveis. Estão implicadas pela tecelagem nos meandros dos intervalos; elas só têm definição e significado em relação com eles – intervalos e às fitas correndo. O sistema de linhas assimétricas, sem eixos verticais e a estrutura rítmica em meandros, donde elas procedem, nasceram muito provavelmente na China, nos tempos mais antigos em estreita relação com a dobagem do fio do casulo e a fiação da seda.

Será mesmo, sem dúvida, para o motivo “T’CHI” (a nuvem), fita ondulante, evocador das nuvens e do céu, transmitido ao Ocidente pela Pérsia para servir de fatos aos nossos anjos, enquanto que o dragão estava ligado à terra.

Nenhuma generalização é possível.

Os caracteres da escrita chinesa aparecem frequentemente nas sedas Han.

Eles não aparecem nos tecidos em que o rapport – sentido teia se alonga desmedidamente. Só estão presentes nas sedas, em que as teias determinam de maneira evidente toda a decoração sem desdobramento simétrico no seu sentido, portanto, com um curto desenvolvimento do rapport – sentido teia.

Isto punha, de uma maneira nítida, a questão da relação entre o sentido da escrita e o sentido determinado pela inscrição da decoração na tecelagem.

O sentido da leitura da escrita chinesa, é na vertical; a direcção da decoração do tecido é vertical, também, como o do seu cair; é o seu comprimento quer dizer, o da teia.

A inscrição da escrita na tecelagem, está estreitamente ligada às condições precisas da intervenção dos fios da teia, em toda a determinação da decoração dos fundos e motivos.

No desenho das formas e motivos há uma tendência para a abstracção, para a generalização das formas, em que se retêm os traços essenciais está sempre presente; mas o sentido vivo do movimento “cósmico”, base da unidade da criação, que exprime as concepções de uma época, anima-os dum espírito novo.

A linha leve e ondulada que os contorna, participa do ritmo de vida – pode-se distinguir nela 2 partidos: um, que nos mostra os motivos herdados do passado – dragão com fitas e cabeça de felino ou de pássaro, espirais dominadas por um ritmo dum extremo rigor, que torce as formas mas num jogo sábio de curvas e contra-curvas; outro, que ao pé destes motivos estilizados, aparecem formas mais realistas, – o animal irrompe na arte chinesa.

A espiral antiga, transforma-se em nuvens ou montanha e torna-se num dos elementos principais da decoração.

Neste mundo da linguagem do tecido e dos signos-motivos, existem uns, que têm uma vida tão longa quasi como a história dos textéis; nómadas, por excelência, que

se vão encontrar, – umas vezes com a mesma simbologia, outras vezes não –, em povos e países distantes.

Temos, como exemplo, nos tapetes persas e do Cáucaso, a aparição das nuvens chinesas, do dragão e do fénix; interpretados de maneiras diferentes, o que é natural, dada a diferença de culturas.

Signos-motivos, como estes, chegaram até ao Ocidente e à religião cristã, sendo-lhes atribuída simbologia diferente.

Para reforçar, e de alguma maneira, completar a verdade da linguagem do tecido e da vida dos seus motivos, junto em anexo, exemplos de mais alguns signos – motivos e a sua simbologia, de alguns países do Médio e Extremo Oriente.

Junto também um glossário e ornamentos dos tapetes Orientais.

A FLEXIBILIDADE DOS SÍMBOLOS

Da ideia cósmica cujas regras da Arte Asiática derivam os vários significados dos seus símbolos, quer sejam geométricos como animalistas e os seus diferentes significados relacionados com as suas origens.

Alguns símbolos cujos significados passaram através de milhares de anos.

EGIPTO

- Abelha – imortalidade
- Caranguejo – passagem da vida terrena para a vida espiritual
- O botão de flor – vida feliz
- Barco – serenidade
- Touro – a fonte da vida
- Borboleta – espírito irrande
- O crescente – a virgem
- Pena de avestruz – verdade
- O lagarto – sabedoria divina
- O lótus – renascer
- A palma – longevidade
- Abeto – providência
- Romã – posteridade
- Serpente – sabedoria científica
- Sol – poder divino
- A roda – eternidade
- A rã – renascer

SÍMBOLOS GEOMÉTRICOS

- portão
- série de portões simbolizando poder
- tanga ou sinal de Genghis Khan
- ampulheta

ÁRVORES

- Pinheiro – longa vida
- Salgueiro – meditação
- Bambu – vida longa e feliz
- Sicomoro – Deusa Hator (Egipto, Pérsia, Índia)
- Cipreste – serenidade – união da vida à morte
- Figueira – árvore da vida dos budistas
- Boteh – hindus – símbolo do sexo feminino, fonte da vida

PÁSSAROS

- Galo – Oriente – símbolo do renascer
- Pato – mitologia egípcia – filho do sol
- Par – fidelidade do amor
- Águia – origem caldeia – poder
- Bizâncio – mensageira do céu
- Falcão – virilidade
- Grou – boa vontade
- Taoístas – mensageiro de Deus
- Egipto – Pérsia – amor entre pais e os filhos
- Pavão – imortalidade
- Pérsia – pássaro da imperatriz princesa
- Papagaio – Mongóis – sorte

GLOSSÁRIO DE ORNAMENTOS DE TAPETES ORIENTAIS

– A CRUZ (fig. 1) – não tinha simbolismo no Oriente, excepto na Arménia em que os tecelões eram cristãos. A forma mais comum era a cruz grega, usada horizontalmente ou verticalmente no Cáucaso e no oriente do Turquestão. A cruz horizontal, foi encontrada nos tapetes do ocidente do Turquestão e de Yomud.

– O TRIÂNGULO (fig. 2) é o símbolo de felicidade da mãe terra, dos deuses; encontrado na sua forma mais simples entre os nómadas, e uma versão mais complexa no Próximo Oriente, Síria e Marrocos.

– O DESENHO ACIDENTADO – era o símbolo do Sol entre os nómadas. Originariamente era um círculo dividido por 2 diagonais, mas para facilitar o trabalho dos tecelões mudou-se para um quadrado – Beluquistão e Turquistão.

– O MOTIVO DA SUÁSTICA (fig. 3) (do Sanscrito-SUASTI – símbolo de felicidade e fertilidade) existe desde tempos muito remotos em todas as culturas; nos tapetes é usada nas barras Índia, China e Cáucaso.

– O CÍRCULO – é o emblema do Buda, que, quando criança o desenhou sem ter sido ensinado. Sem princípio nem fim é o símbolo da eternidade.

– O DIAMANTE (fig. 4) é um símbolo religioso em todos os tapetes orientais. Era muitas vezes rodeado por raios.

– A ESTRELA JUDAICA DO REI DAVID (fig. 5) – emblema de Salomão e estrela dos Medos, são muitas vezes encontradas nos tapetes Sommak e do Cáucaso.

– O OCTÓGONO (fig. 6) combinado com motivos florais, produz o padrão “GUL” – a rosa persa. Um tema frequente nos tapetes Turcomanos e Karakirghiz e Cáucaso. No oásis de Achal e Merv é chamado “GUL REAL”

BARRAS

– ZIG-ZAG (fig. 7) – é o símbolo da água a correr que para os Egípcios significava eternidade, é também água ou barra de onda. Encontra-se em todos os tipos de tapetes orientais. É particularmente vulgar no Cáucaso.

– O MEANDRO (fig. 8) – aparece em todas as civilizações, mas especialmente na China e Índia. Variações são as barras Chave e Cão a correr.

– BARRAS COM LETRAS (fig. 9)

T – China, Oriente do Turquestão e Cáucaso

X, Y – Tekke (Bucara)

S, Z – nos antigos tapetes persas, símbolo de luz e devoção; quando estilizado em serpente simboliza a sabedoria humana. Encoraja-se muitas vezes nos tapetes Silé.

– BARRAS COMO A “NAVALHA DE BARBEIRO” (fig.10) – com diferentes espirais coloridas (riscas) – Cáucaso, Pérsia, e tapetes Turcomanos.

– PONTOS DE ARCO, assemelha-se a escrita cuneiforme. Era o emblema dos deuses caldeus e encontra-se em tapetes do Cáucaso e Turquestão.

– MONTANHAS E VALES (fig. 11) – em tapetes chineses ambos como barra ou desenhos separados. Os mongóis acreditavam que as almas dos homens justos voavam do cimo das montanhas para o céu.

– ORNAMENTOS DE MURALHAS (fig. 12) – encontra-se em muitos tapetes, onde era o resultado natural da técnica.

– AMPULHETA (fig. 13) – símbolo da eternidade-Cáucaso.

– O desenho geométrico conhecido como Barra de GALÉ (fig. 14) porque lembra os homens com remos – tapetes do Cáucaso feitos nas áreas costeiras do Mar Negro.

A suástica numa forma complexa torna-se no desenho de COLCHETE (fig. 15), encontra-se nos tapetes do Cáucaso, Turquestão e nalguns da Pérsia.

- O COPO DE VINHO (fig. 16) – no Cáucaso e Arménia
- A ESPINHA DE ARENQUE – símbolo de riqueza e saúde – Cáucaso (fig. 1)
- PAVIO DE VELA (fig. 19)
- LINHA TURCOMANA (fig. 18) linha quebrada Turquestão

FLORES

Flores, rebentos e botões a desabrochar da vegetação do Paraíso são usadas frequentemente. Ocasionalmente nalgumas antigas e luxuosas carpetes-tapetes da Índia aparece toda a planta com raízes e flores. Molhos de flores dão a ideia de palmeiras, derivada da palma egípcia com o seu significado simbólico.

- O CRAVO (fig. 20) – tapetes de oração Ásia Menor e Marrocos.
- A TULIPA (fig. 21) – Ásia Menor.
- O LÓTUS – flor sagrada do Buda, símbolo de imortalidade e pureza.
- O LÍRIO (fig. 22) – na Pérsia e na Índia é o símbolo da virgindade e pureza.
- O LÍRIO DE RODES – Konia, Ásia Menor

A forma da língua da IRIS (fig. 23) dá a posição do intérprete das flores; é também um símbolo da liberdade religiosa e do libertador das peias terrestres. Iris aparecem nos tapetes luxuosos indianos e nómadas e nos tapetes da Ásia Menor ou Pérsia.

– O CRISÂNTEMO – usado na China, é símbolo da felicidade e fertilidade. Na Pérsia o poder divino estava ligado à ROSA – ROSETA – (fig. 25).

Era o símbolo da vida eterna e também aparece nos tapetes da China e Turquestão.

A FLOR da HENNA (alfena egípcia), a flor favorita de Mohammed aparece na Pérsia.

FOLHAS

As folhas aparecem principalmente nos tapetes luxuosos; aparecem sempre nos tapetes dos nómadas. As folhas são dos poucos desenhos que ajudam a determinar a idade dos tapetes.

Aparecem numa larga variedade e com desenhos diferentes, mas há 3 tipos básicos: – o desenho geral da folha (fig. 26) com 2 ou 3 recortes; numa forma altamente estilizada (muitas vezes como as folhas do cravo) são típicas nos antigos tapetes Arménios-Joraghany.

– FOLHAS LANCEOLADAS (fig. 27) com uma forma de lança em forma cónica no fim, que derivam da forma do acanto selvagem.

Muitas vezes tem a forma de peixe; o peixe era o símbolo do sagrado da deusa

ISIS. Encontram-se muitas vezes em tapetes Persas antigos de 1500 a 1700 e depois de 1630 em tamanhos maiores; na àsia Menor eram ricas, também chamadas “formas Sírias”.

– TREVOS SARRACENOS (fig. 28) – derivados da arte sarracena, aparecem muitas vezes nas barras dos tapetes persas.

As muitas variações complexas dos desenhos das gavinhas e astes (fig. 29) – espirais, arabescos, ondas e cruces – adaptadas de modelos antigos, são muitas vezes encontradas em luxuosos tapetes da Pérsia e Ásia Menor e em trabalhos nómadas. A haste floral altamente estilizada é típica dos tapetes USHAK e da Transilvânia. Nos tapetes luxuosos persas; as gavinhas formam muitas vezes as barras. As gavinhas entrelaçadas são o símbolo da força, repetição.

ÁRVORES

As árvores têm muitas associações e muitos povos primitivos acreditavam que as almas dos homens justos cresciam com os ramos de altas árvores e com o cume das montanhas em direção ao céu.

Os persas têm 2 espécies de árvores sagradas. A LISAMEN e ALLHEIL. As sementes caem na terra no momento em que a águia mística a sobrevoa. Debaixo do peso de mil ramos se partem e as sementes são dispersas. Quando o pássaro abre as asas endireitam-se outra vez. A árvore HAOMA era a árvore da vida do Paraíso; quem bebesse o seu suco era imortal.

Os indianos combinam as qualidades das árvores para fazer a SOMA símbolo da imortalidade. Cada país tem a sua própria árvore sagrada na arte antiga era a FIGUEIRA e a VIDEIRA; no leste do Turquestão CEDRO; na Pérsia o CIPRESTE. As árvores nos tapetes dos nómadas do oeste do Turquestão parecem “abetos” com cones.

O desenvolvimento do desenho das árvores nos tapetes persas ajuda a datá-las; por volta de 1400 a 1470, o desenho das árvores era rude e arcaico; os ramos tinham frutos, mas não folhas. No período de 1470 a 1600 acrescentara-lhe as folhas; antes disso árvores e arbustos eram decoradas com raízes e solo. Depois de 1600 aparecem as flores nos tapetes Persas e Indianos. Na Índia e Pérsia são feitos tapetes com grupos de árvores.

– CHORÓES (fig. 30) – símbolo da morte, encontram-se geralmente em tapetes funerários, com os quais os mortos eram tapados.

– A PALMEIRA – que aparece nos tapetes Persas, era o símbolo da realização dos desejos secretos.

– O COQUEIRO – satisfaz os indianos de muitas necessidades da vida: madeira, óleo, remédios, alimento, fibras para tecidos e tapetes, por isso é a árvore de pedidos e da realização dos desejos.

– A BORBOLETA – símbolo de namoro, encontra-se na China e Índia
– TARTARUGA – um dos 4 animais divinos na Índia. São retratados realisticamente nos tapetes luxuosos indianos. Na China são símbolos de longa vida. Altamente estilizadas as tartarugas aparecem nos tapetes nómadas particularmente nas barras.

– CARANGUEJOS (fig. 46) encontram-se nas barras dos tapetes do Cáucaso.

– ARANHAS, ESCORPIÕES, TARANTULAS (fig. 47) são tecidas nos tapetes como protecção contra as suas perigosas picadas. São muitas vezes tema para as barras nos tapetes nómadas do Cáucaso, do este e oeste do Turquestão.

– animais selvagens e de LUTA, típicos nos antigos tapetes Orientais, são símbolos religiosos da luta do bem e do mal; o triunfo do bem sobre o mal, da noite sobre o dia e do forte sobre o fraco. Muitos dos animais são selvagens: leões, tigres, panteras vencendo veados, antílopes, touros.

– DRAGÕES GUERREIROS encontram-se na China e nos tapetes antigos persas, pertencem à lista do simbolismo chinês e mais tarde passam para os Mitos Mongóis.

FIGURAS HUMANAS

As figuras humanas estão banidas só para algumas seitas Islâmicas. Figuras aparecem em certos tapetes Persas, particularmente como motivo decorativo importante sem grandes composições, em cenas de caça. Estilizadas, simplificadas as figuras humanas aparecem também em tapetes dos nómadas (fig. 48).

MISCELÂNEA

– MINA-KHANI – é um par de flores repetido contra uma rede ou uma grande flor central rodeada por 4 outras pequenas.

– MIR-I-BOTA (fig. 49) – assemelha-se ao desenho de um punho fechado ou dedo; pensa-se ter tido a sua origem na marca de um punho fechado ou impressão digital em sangue, com que identificavam as suas posses. Estes desenhos, pensa-se muitas vezes que sejam chamas, pinhas de abêto, o leito serpenteante do rio Ganges ou outro. São usados na Pérsia e Índia (Indus) no chão do tapete, muitas vezes cobrindo toda a área.

– CHINTAMANI (fig. 50) – 3 bolas, esferas ou pérolas; são o emblema do Buda e do Conquistador Mongol Timur, que em 1402 subjugou os Turcos na Ásia Menor.

– CHI (fig. 51) – símbolo de imortalidade, uma nuvem com vários desenhos; curva massiça, como uma concha, fita rodeada por nuvens e estrelas – Pérsia, China e Cáucaso.

– BANDA CHI (fig. 52) derivada do motivo “Chi” que é apresentada num grupo estilizado. Entre 1500 e 1680 era um motivo importante na arte Persa e nos seus tapetes do período Safávida.

– RELÂMPAGOS (fig. 53) – duas linhas gémeas simbolizando nuvens, lâ, relâmpagos ou fogo; encontram-se em todos os tipos de tapetes Orientais.

– PAU SAGRADO (fig. 54) – Turquestão Oriental

– NÓ DO DESTINO (fig. 55) – símbolo do infinito do Buda; aparece na China, Cáucaso e Samarcanda.

– LÂMPADAS; VASOS; JARROS; BÚSSOLAS (fig. 56), PENTE (fig. 57) são tecidos em tapetes de oração como objectos essenciais para ofertas dos orantes. Os pentes também se referem aos pentes usados na tecelagem para apertar a trama e os nós.

INSCRIÇÕES

As inscrições nos tapetes têm um significado decorativo e ornamental e é muitas vezes ilegível. Nos antigos tapetes são frases de poetas árabes, os tecelões ou a data aparecem muitas vezes. Mas são uma pequena ajuda na atribuição das datas, porque com outros motivos é mais difícil, pois são muitas vezes repetidos em tapetes modernos. Inscrições são encontradas muito frequentemente nos tapetes luxuosos Persas de 1500 a 1650.

– CARACTERES CHINESES (fig. 58) – sinais de felicidade

– ESCRITA CUFICA (fig. 59) a mais antiga forma de escrita Islâmica deriva da cidade de Kufa na Mesopotâmia.

– Inscrições THURGA (fig. 60) – assinatura do Sultão Abdul-Aziz, é suposto ter sido escrita com sangue e 3 dedos da mão direita. A forma estilizada aparece mais vezes em bordados do tapetes.

– ESCRITA ÁRABE (fig. 61)

SÍMBOLOS CHINESES

– SÍMBOLOS TAOÍSTAS (fig. 62)

– SÍMBOLOS BUDISTAS (fig. 63)

– SÍMBOLOS DAS ARTES (fig. 64)

BIBLIOGRAFIA

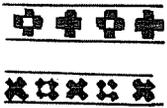
– L'ART ET L'HOMME – René Huygues

– LA LANGAGE DU TISSU – Patrice Hugues

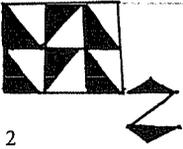
– LES TAPIS – Fernand Nathan

– CHINESES CARPETS AND RUGS – Adolf Hackmack

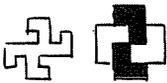
– HISTOIRE DES ARTS DECORATIFS – Hachette



1



2



3



4



5



10



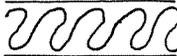
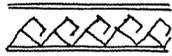
12



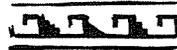
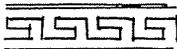
13



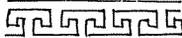
6



7



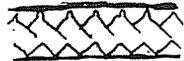
8



9



11



14



15



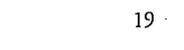
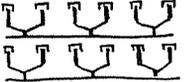
16



17



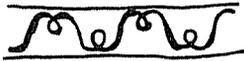
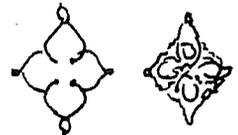
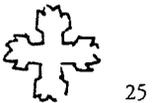
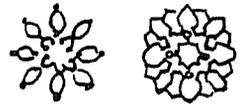
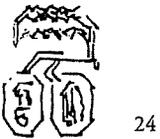
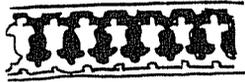
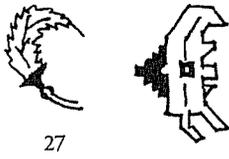
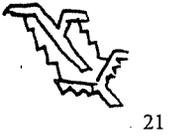
18



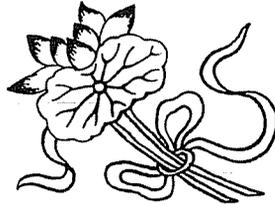
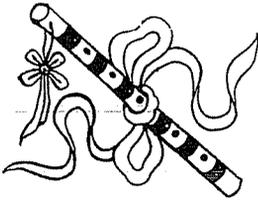
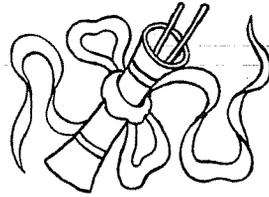
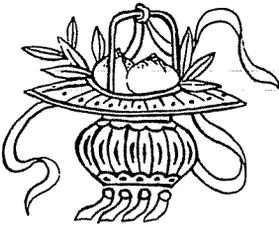
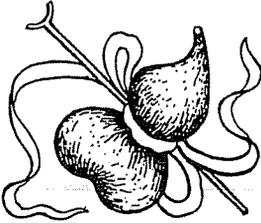
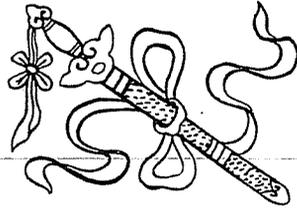
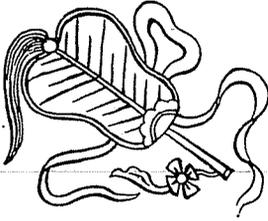
19



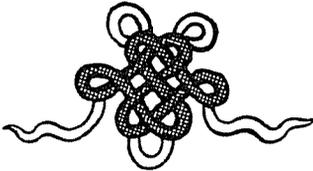
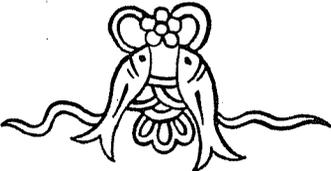
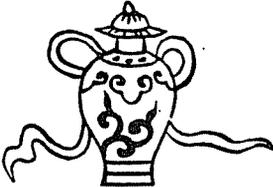
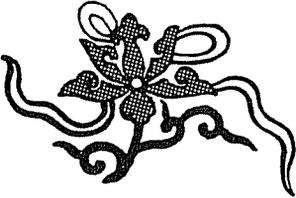
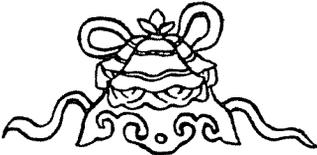
20



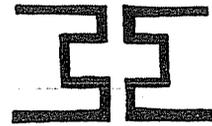
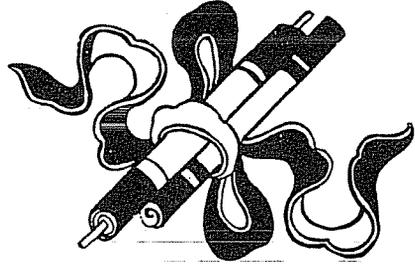
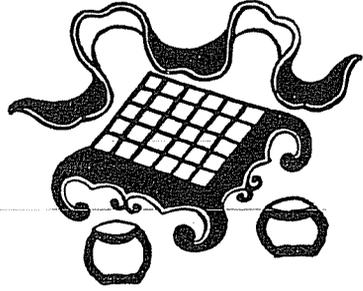
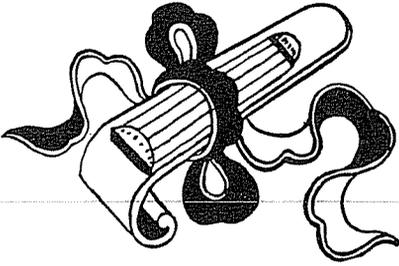
SÍMBOLOS TAOISTAS



SÍMBOLOS BUDISTAS



SÍMBOLOS DAS ARTES



GASTRONOMIA: ENCONTRO DE CULTURAS?

MARIA ELISABETH CABRAL

MARIA LUÍSA ABREU NUNES

MARIA MANUELA OLIVEIRA MARTINS

Conservadoras de Museu

“Ao beber água, convém pensar na fonte”
(Provérbio chinês)

Diz-se que os primeiros passos da gastronomia foram ensaiados a seguir à descoberta da técnica de fazer fogo. Assim fala a tradição, e é bem possível que a partir de certa altura o homem se apercebesse de que os alimentos cozinhados (assados, grelhados ou cozidos) eram mais facilmente mastigados, deglutidos e digeridos, além do processo de cozimento lhes conferir um sabor mais agradável.

Desde esta fase inicial, até que se possa chamar à Gastronomia uma Ciência e uma Arte, decorrem certamente alguns milénios de transformações. São estas transformações, que vão fazer com que a Gastronomia integre toda uma herança cultural para além de ser uma Ciência e uma Arte.

Uma Ciência, pois de uma forma geral em culinária, as “mesmas causas produzem sempre os mesmos efeitos” a que nós acrescentaríamos, quando os ingredientes são os mesmos e doseados da mesma maneira. Mas todos nós sabemos que muitas vezes quando é dada uma receita, esta não resulta igual quando executada por pessoas diferentes. Casos há em que receitas de manjares deliciosos, são transformadas em algo bem desagradável ao paladar, simplesmente porque foram confeccionadas por pessoas que não detêm a “Arte”. Mas também sabemos de receitas vulgares e insípidas, que quando elaboradas por quem detém a “Arte” se transformam, como que por um passe de mágica, em manjares suculentos, de delicado sabor, agradáveis quer à vista quer ao paladar.

Diríamos mesmo que a Gastronomia mais as suas técnicas culinárias são verdadeiros tratados alquímicos que só deverão ser executados por iniciados nestas matérias, nos seus laboratórios/cozinhas.

Ora nesta Ciência/Arte de manipular os ingredientes, e de através do fogo transmutar a matéria, sempre Portugal foi perito. País de longa História, muitos foram os povos que passaram e viveram no que é hoje o seu território, e que aí foram deixando uma parte da sua cultura, e dos seus sabores, enriquecendo e

sedimentando uma herança cultural, de saberes e sabores de que muito nos orgulhamos.

A China, país de civilização milenar, transporta na sua tradição cultural, uma Gastronomia de cariz extremamente delicado, sabores únicos, agradável à vista e ao paladar. Tal como Portugal, foi ao longo da sua História, palco de inúmeras transformações que produziram uma cultura própria, riquíssima em muitas áreas sobejamente conhecidas, como filosofia, música, arquitectura, artes decorativas, etc, e como não podia deixar de ser também na Gastronomia.

Quiseram os deuses que estes dois povos se encontrassem, e fossem coabitar num mesmo espaço.

Quando em 1553, os portugueses se instalaram em território chinês, fundando Macau, não podiam sequer sonhar, que iam iniciar um percurso único na história do planeta.

Ao instalarem-se levavam com eles as tradições da mãe pátria, a sua religião, a sua língua, a sua cultura, a sua forma de estar no mundo, as suas receitas de culinária. Mas tal como sempre o haviam feito, também desta vez, absorveram a cultura do local, transmitindo e dando a conhecer a sua própria. E tal como noutros locais do planeta, este contacto, com uma outra civilização e uma outra cultura, igualmente ancestrais, germinou de forma original, nascendo uma nova tradição fruto do encontro de duas diferentes mentalidades.

Um mundo de coisas haveria a dizer sobre Macau mas o nosso trabalho é modesto, e só pretende levantar a ponta do véu que cobre a célebre e divulgada, e ao mesmo tempo tão misteriosa Gastronomia macaense.

Não existem muitos estudos feitos acerca dela, mas todos os que dela falaram ou falam, a descrevem como uma gastronomia única que não é nem portuguesa nem chinesa. Daquilo que dela conhecemos e sobre ela lemos, diríamos que na maior parte dos casos, a partir de receitas portuguesas se conseguiram novos pratos, com a introdução ou substituição de ingredientes ou especiarias locais.

Noutros casos será exactamente o inverso que se verifica, ou seja, a partir de receitas de inspiração chinesa, se introduzem ingredientes e ervas aromáticas, tradicionalmente portugueses. “Nas casas macaenses, porém, a comida não é chinesa, salvo num ou prato. Não é chinesa, nem portuguesa também. É macaense como as pessoas. Uma sábia combinação de ingredientes e processos portugueses, chineses, malaios, indianos, filipinos, japoneses, que sei eu, fazem da culinária local alguma coisa de muito típico e muito saboroso”(1).

E se nos lembrarmos do chamado “Chá Gordo”, da profusão de receitas e pitéus que o compõem, da forma de como é servido, o seu horário alargado, com o seu equivalente em Portugal o chamado “Lanche Ajantarado”; ou ainda o cozinho e a Feijoada à moda de Macau, que embora partindo de receita original portuguesa, adquire aqui um novo sabor especial, sobretudo pela introdução de outros temperos.

Mas nas suas viagens para o Oriente os portugueses que aportaram a Macau também levaram nas suas bagagens outras receitas já “contactadas”, com outras civilizações e outras culturas. Ao aportarem a Macau levaram também receitas que já tinham “passado” na Índia ou em Malaca, e que influenciaram necessariamente a culinária macaense.

Assim atrevemo-nos a dizer que as donas-de -casa macaense, sejam elas de origem chinesa ou portuguesa, criaram uma nova Gastronomia incomparável, com personalidade própria, cheia de vida e força capaz de sozinha fazer as honras de Macau.

Efectivamente existe uma nítida “independência da cozinha macaense em relação à chinesa. Aquela é notoriamente baseada na da Metrópole, modificada e enriquecida de acordo com os recursos culinários locais, principalmente com as famosas “especiarias” de cujo comércio chegámos a ter o monopólio e que modificaram substancialmente toda a culinária europeia”.(2)

Os portugueses chegados em 1553 permanecerão em solo chinês, no território de Macau, durante 446 anos, contendo este número em si mesmo, toda a simbologia do número (5), ou seja, a união, o centro e o número nupcial de harmonia e equilíbrio. Representando ao mesmo tempo o homem e o universo ele é também dentro da simbólica chinesa o número do centro, da terra e do céu. Do casamento entre YIN e o YANG.

Assim, mais do que um encontro de culturas, a gastronomia macaense é um novo caminho encontrado pela imaginação e pelo tempo. É esse novo caminho que se torna necessário manter, como um registo fundamental, para a compreensão da História Cultural de Macau.

Não nos atrevemos a propôr ao Governo de Macau, a criação de um Museu de Gastronomia Macaense, pois certamente serão outras as prioridades museológicas. Mas parece-nos pertinente, quando se fala na criação de um Museu da História de Macau, propôr a organização de uma secção ligada à gastronomia, onde sejam expostas as diferentes técnicas culinárias, os recipientes característicos dessas técnicas, os tipos de cozedura, os diferentes condimentos, as formas de comer e de estar à mesa, a miscegenação e individualização das culturas.

Esperamos pois, que no programa museológico do futuro Museu de História, que se espera pluridisciplinar, seja reservado um importante espaço de saberes e sabores, à Gastronomia Macaense.

(1) BATALHA, Graciete Nogueira, “BOM DIA, S’TORA!” Diário duma professora em Macau, Macau, Macau, 1991, p. 139.

(2) JORGE, Graça Pacheco, A Cozinha de Macau da Casa do meu Avô, Macau, 1992, p.11

CONTRIBUIÇÕES PARA O ESTUDO DO EXÓTICO

Orientalismos na arte e na moda

MADALENA BRAZ TEIXEIRA

Directora do Museu Nacional do Traje

O facto de Portugal estar localizado no extremo ocidental da Europa conduz à imediata conclusão que os muitos povos e culturas que nos precederam tiveram origem no Oriente mais ou menos próximo. Este facto pode ser associado a uma certa curiosidade e interesse que os portugueses sempre mostraram, mesmo durante a Idade Média pelo exótico. Em território nacional sempre houve mouros e judeus, com os quais os portugueses conviveram em tolerância até 1496, data em que D. Manuel decreta a expulsão de ambos os grupos étnicos. Mas claro, uma herança cultural não se extingue por decreto. A própria palavra Oriente ainda é hoje conotada com um imaginário de histórias e de lendas, em que não faltam princesas mouras, pactos de sangue, cavernas de Ali-Bábá, enfim as Mil e Uma Noites. A lenda das amendoeiras é apenas mais uma de tantas outras, conhecida entre os algarvios e que refere o caso de uma bela moura cativa que suspira pela sua terra natal, onde há neve. Neve, em terra berbere tem o nome de Atlas, a grande cordilheira marroquina que Deus ou Alah fez descer na forma de flor de amendoeira, transformando assim os campos algarvios em terras salpicadas de neve.

Se é verdade que durante o período medieval se mantiveram cultos pagãos anteriores ao cristianismo com suas cerimónias e rituais próprios, o mesmo aconteceu com as festas de tradição islâmica e judaica. “Festejam-se não somente os fastos do catolicismo, como também os do paganismo com cor de cerimónia cristã e até usos pagãos. Era o caso das Janeiras e das Maias que várias vezes se procuraram reprimir sem resultado conseguido”. Neste caso se consideram os Mascarados de Trás-os-Montes, os quais correspondem a momentos de carácter iniciático. O traje aqui não é relevante pois se trata de um disfarce ou seja, uma forma irreconhecível o portador das máscaras. Todos os condimentos destes mascarados fazem imaginar figuras diabólicas conotadas com o despertar dos

adolescentes para a sexualidade, encarada como uma energia vital de explicação mágico-religiosa. Esta festa é anual e está ligada às festividades pagãs do Inverno. Todos os rapazes e homens solteiros da freguesia e arredores têm de comparecer, ainda hoje, neste dia, senão pagam multa que reverte a favor da comunidade. Esta multa é tão mais extraordinária quanto todas estas cerimónias apenas têm como base um dever social e um costume. A força desta tradição é, contudo suficientemente forte, para se continuar a realizar e a ter uma presença milenar e uma obrigatoriedade.

Mas, durante o período medieval, as mais importantes festas cristãs e conhecidas em todo o país, eram as do Natal, da Páscoa, de S. João Baptista, do Corpo de Deus e de Todos os Santos. “Nelas se incluíam cerimónias religiosas (especialmente procissões), mercado ou feira, repicar de sinos, baile, cantorias e refeições colectivas emprestando o colorido típico habitual. Também pouco diferentes se haviam de mostrar as grandes festas “citadinas” (que comemoravam nascimentos, baptizados ou bodas de grandes senhores). No entanto, algumas características particulares as distinguiam em primeiro lugar, as touradas”(1)

Por ocasião do casamento da infanta D. Leonor com o Imperador Frederico III, em 1451, o infante D. Fernando “veio com seus aventureiros vestidos de guedelhas de seda fina como selvagens, em cima de bons cavalos envidados e cobertos de figuras e cores de alimárias conhecidas e desconhecidas e outras disformas e todas mui naturais” (2). É a primeira referência ao homem silvestre que, associado à nova experiência, terá próspera fortuna nos divertimentos do Renascimento. Não se deverá esquecer os cortejos organizados pelos jesuítas de S. Roque em que se representavam os personagens, os trajes e as danças dos povos conhecidos até então. O homem silvestre aparece nalgumas peças de ourivesaria do séc. XVI e não pode deixar de estar ligado ao contacto dos portugueses com os povos africanos e americanos. Estas culturas eram desconhecidas e os contemporâneos assim as representavam, integrando os selvagens nas suas florestas, o que mais não significa senão o conceito idílico de paraíso terrestre, adaptado e analisado com os olhos de quinhentos.

Não podemos deixar de referir aqui, a comemoração do sexto centenário do nascimento do Infante D. Henrique, e os 550 anos da chegada dos primeiros africanos a Portugal, vindos da Foz do Senegal. Deste facto também se deverá falar, pois é tanto mais de assinalar quanto a influência das culturas africanas se vai reflectir sobretudo no domínio da música de que as célebres modinhas são exemplo. No entanto, a grande marca que estas culturas deixam vai localizar-se no Brasil, onde, como se sabe, constitui uma forte dominante cultural. (Em Portugal, a moda africana aparece cerca dos anos 20 deste século, por via internacional e tem significado verdadeiramente político e ideológico no post-25 de Abril. Neste contexto a moda-afro também provém dos EUA e do célebre slogan “Black is Beautiful”).

Da rota ameríndia novos valores chegaram, os quais são imediatamente recuperados. O índio do Brasil tanto está representado na figura do diabo no Inferno como na do Rei mago na Adoração de Jesus, como se pode observar na pintura de Grão Vasco que pertence ao retábulo da Sé de Viseu. Este quadro faz parte das colecções do Museu Grão Vasco constituindo a primeira representação conhecida dos índios brasileiros.

Se acrescentarmos a estas inovações a utilização do rio Tejo para a localização de acontecimentos fantásticos, ficará completa a variedade tipológica e estrutural das festividades no país. Continuaremos a encontrar nos séculos seguintes as danças de variadas culturas, assumidas por cristãos mascarados, juntamente com as danças de um novo grupo étnico que vem agora juntar-se à população: os ciganos que emigram para Espanha e Portugal são oriundos da Hungria. Não admira pois que em quatrocentos anos de contacto se registem algumas influências deste povo nómada, sendo de registar a semelhança de alguns bordados portugueses, nomeadamente ribatejanos com os bordados magiares. Por outro lado, os conhecidos lenços da minhota eram importados da Europa Central, do Império Austro-Húngaro, desde o século XVIII, país de origem de D. Maria Ana de Austria, mulher de D. João V, o monarca que reina em pleno período barroco e rococó. Como se pode verificar nalguns lenços a semelhança com os motivos decorativos que se vieram a executar em Portugal, quer os de fabrico manual no século passado, quer os industriais, reflectem a sua origem eslava e a dissiminação pela Europa de Leste até chegar ao norte do país. A decoração romântica dos ornamentos e as próprias cores foram e são razão suficiente para terem sido adoptados e nacionalizados entre nós, como noutros países europeus.

A voga mourisca, sobretudo, muito longe de desaparecer, aumenta, não só na Península como em toda a Europa, inserida no gosto pelo exótico que caracteriza uma das vertentes do renascimento português. A permanência de certos traços regionais deve-se às suas origens islâmicas, como a capucha serrana que se prende na testa, deixando braços e mãos livres para o trabalho. A forma circular da mesma e o corte que a obriga a ser enfiada de tal modo que tapa a cabeça, referenciam-na como de fonte muçulmana e lato sensu mediterrânica. Os mantos romanos eram mais abundantes de tecido e o capuz estava, geralmente separado da restante parte.

Este gosto pelo exótico também faz incluir tecidos islâmicos nas vestes das figuras religiosas. Do mesmo modo esses têxteis serviam para panos de fundo, na representação da história sagrada. A influência oriental também atinge os característicos azulejos portugueses, sobretudo em certos frontais de altar que parecem por vezes autênticas reproduções de bordados ou de tecidos provenientes das Índias.

O Renascimento dá origem à introdução “dos arcos triunfais propriamente ditos ou seja, inspirados nas formas romanas e erigidos em materiais leves, revestidos por forma a imitar uma construção durável num claro reflexo pela exaltação dos valores da Antiguidade Clássica, nomeadamente romana”(3). Existe uma curiosa descrição de D. João de Castro, entrando como Vice-Rei na Índia, transformado em Príncipe Humanista, com saudação em latim, pelo Senador, encontrando-se D. João de Castro debaixo do pálido.

O casamento do príncipe herdeiro em 1552, em que o pretexto era a noiva atravessar o Tejo, deu azo à realização de um grande espectáculo: “o rio está coalhado de monstros terrestres e marinhos, grifos, selvagens, cavalos marinhos, serpentes, leões, tigres, e de muitas figuras galantes por iniciativa de grupos profissionais lisboetas, além de batéis que apresentavam cantores e músicos”.(4) Esta descrição remete novamente para o gosto pelo exótico, ao povoar o rio Tejo como se fora um jardim zoológico. O espanto dos portugueses perante as novas culturas transferia-se, como se vê, para o mundo animal.

Ainda no reinado de D. João III também se introduz o fogo de artifício o qual provém dos contactos com a China, ocorridos a partir de 1514. Passou a constituir uma forma de comunicar regozijo e alegria, sendo hoje uma característica portuguesa. Deitar foguetes é, não só uma expressão que significa algazarra festiva, como um acto considerado distintivo nacional.

Todas as festas e romarias têm o seu começo e acabam com sinais de estrondo e com fogo preso sobretudo no Norte do país e na Madeira.

A partir de 1640, as festas régias regressam ao esquema tradicional em honra da monarquia e deixam de ser momentos de criação ou modernização artística para se tornarem na exibição de objectos decorativos mais ou menos académicos, provenientes da oficialização de movimentos estéticos que se geram noutros locais e noutras circunstâncias(5). A assimilação das artes indianas e portuguesas deu origem a duas capas de homem datada de cerca de 1620, atendendo à forma do traje português, nela bordada. Demais a caça é indiana e os ornamentos também têm características orientais. Ainda do século XVII se podem exemplificar o gosto orientalizante e a apropriação dos ornamentos e do simbolismo indiano e sobretudo persa, nas colchas de Castelo Branco e nos tapetes de Arraiolos. No entanto, pode observar-se um corpete do séc. XVII a inclusão de dois pormenores de raro interesse: uma embarcação, a que não poderemos chamar caravela e um pagode chinês. Este tecido é, muito provavelmente de origem espanhola pois a aquisição de têxteis em Valência, tinha nesta época um grande favor cortesão. Como se sabe é no período barroco que a moda das chinoiseries se estende por toda a Europa.

D. João V confere grande pompa à corte barroca, acrescentando o cerimonial religioso fazendo assim convergir o trono e o altar. Estão presentes o luxo e a magnificência, tanto na decoração como nas indumentárias religiosa e civil.

Para tal, o rei encomendava expressamente de Itália, nomeadamente de Roma, a paramentaria e, de França, os trajes que ia usando nos diferentes e constantes cerimoniais de carácter político-religioso. Existe um traje de criança que deverá ter sido encomendado em França onde podemos notar o gosto pela chinoiserie que aparece perfeitamente integrado num tecido do século XVIII.

As festas de rua organizavam-se segundo um programa de que constava a “comunicação da notícia, a sua divulgação através de pregão, pelo qual todos os moradores eram informados da boa nova e intimados a porem em suas casas luminárias durante três dias, no denominado tríduo, em que havia repique de sinos, missa solene, Te Deum e procissão. As ruas eram limpas e as janelas deveriam estar ornamentadas com colchas, flores, perfumes e ramos. Este hábito de colocar colchas à janela é como se sabe secular e mantém-se ainda hoje, em todo o país tanto nas cerimónias religiosas como nas de carácter político. Entre a variedade de colchas há que destacar os muitos damascos manufacturados em várias épocas como as colchas de variadas proveniências trazidas das longínquas paragens. Com frequência, as peças consideradas mais preciosas não se encontravam a uso e só eram retiradas das arcas em momentos mais solenes. Podemos apreciar colchas designadas como indo-portuguesas, isto é, executadas por indianos com elementos decorativos portugueses e indianos. E ainda colchas de Castelo Branco executadas no nosso país sob motivos de influência oriental, nomeadamente persa. Ainda se incluíam nestas peças de pôr à janela, colchas chinesas e indianas, consideradas como as peças ricas da casa.

Um bando a cavalo, fazia um percurso pela cidade convidando à alegria com o colorido dos trajes e o som dos instrumentos”. Também nesta época se demonstrou o gosto pelo estranho e pelo bizarro pois o homem barroco tinha imensa curiosidade pelas singularidades dos países não europeus. Nos festejos que se fizeram no Porto, nos Aniversários de D. João VI, recorreu-se ao exotismo através de elementos inspirados na China e na América, também se denotando a permanência dos “infiéis” através de cortejos de mouros e turcos”(6).

Muito interessante e desta época é a peça de raiz erudita que se descreve: compõe-se de uma fita branca com enrolamentos característicos do estilo Império. Tem uma forma bizarra pois esta faixa era colocada sobre a cintura da mulher grávida. A decoração dos medalhões é chinesa com pagode e com uns dizeres “Flores que curam males de amores”. Deveria ser usada durante a gravidez pois a forma de atar pressupõe a possibilidade de se vir alargando à medida das necessidades. Desconheço o cerimonial mágico-religioso que se adivinha existir por detrás desta faixa. Mas é perceptível que se tratava de um ritual e que se está perante um talismã ou uma fita considerada de bom presságio para a grávida ou até para a parturiente. Quem fazia as rezas ou dava as bençãos constitui a pergunta a que ainda não conseguiu responder.

É nesta época que introduzem o xaile indiano em seda e que é grande moda tanto no nosso país como em todas as cortes europeias. Por outro lado, também proveniente da Índia aparece o algodão que é usado no nosso país como um tecido suficientemente digno para ser usado na corte. A voga das “indiennes” em França tem grandes adeptos nos acessórios do traje e nos tecidos usados para a decoração de janelas e de estofos. Assim se entende que a mulher de um general de Napoleão se indigne ao ver que a mulher do Príncipe Regente vestida daquilo que ela chamava de reposteiro. Em branco ou em madras, D. Carlota Joaquina e as mulheres elegantes de Lisboa vestiam-se deste tecido indiano executado em algodão e seda e que vai dar origem ao escocês o qual conhece grande voga, durante o século XIX e que está presente no bem conhecido traje dos pescadores da Nazaré.

Ainda relacionado com a moda das “indiennes” há a referir a repercussão destas peças imitadas e reproduzidas ao gosto nacional, dando origem às chitas de Alcobaça, tanto usadas na manufatura de lenços como de colchas. Estas peças eram estampadas manualmente, tendo sido adoptadas pela média burguesia e posteriormente pelas classes populares que usavam este tecido por ser vistoso e de baixo custo.

Ainda que continue a haver uma evolução no traje, este tende a constituir-se, na justaposição de dois estilos, o erudito e o popular. Não admira pois que a importância da festa pública e erudita tenda a diminuir a partir do séc. XIX e que o povo tenha retido na memória o fausto das festas barrocas, criando o mito de uma Idade de Ouro. Não se poderá esquecer que, de facto assim aconteceu.

Durante o século XVIII, chegavam vindos do Brasil carregamentos de ouro e diamantes que brilharam por todo o país, nos palácios como nas igrejas, nos conventos, nas casas burguesas e entre o povo, pois, até as escravas usavam pulseiras de ouro fino. Parece assim que a simbólica Idade de Ouro se continua a repetir nas festas populares com as formas e os processos setecentistas em que o traje está, claramente contido. O arraial constitui e mantém as características de uma festa barroca com os seus momentos religiosos e lúdicos.

Voltando à moda das chinoiseries gostaria de mostrar uma sala do Palácio Angeja-Palmela onde o Museu Nacional do Traje está instalado, para mostrar que o orientalismo se estendeu a todas as partes desde a arquitectura ao mobiliário, à porcelana, aos tecidos e aos azulejos.

Tanto os botões de finais do século XVIII como do princípio deste século e até aos anos 20 se foram usando intermitentemente formas à moda da China. O roupão de homem tanto do século XVIII como do século XIX filiam-se na forma do quimono japonês, mas o pijama só usado pelos homens ocidentais neste século é de influência chinesa tanto na estrutura como na maneira de abotoar.

De influência oriental, entram no nosso quotidiano duas peças que posso

considerar essenciais: o Leque que ganha tanto o favor cortesão como burguês e é usado no quotidiano como nas salas de baile, na ópera e nos banquetes realizados em todos os palácios portugueses. O leque deixou de ser utilizado, a partir da II Guerra Mundial pois, até aos anos 40, fazia parte do quotidiano da mulher portuguesa e era extensivo a todo o território nacional.

Uma outra peça de origem asiática é a sombrinha ou chapéu de sol que passou a ser designada como chapéu de chuva por ter passado a ser usada para abrigar das águas. Peça fundamental do guarda-roupa de homens, mulheres e crianças, a sua inspiração asiática está esquecida, mas porque na utilidade e no conforto que ela nos propicia no nosso dia-a-dia.

Muitas outras peças poderiam ilustrar esta pequena viagem pela história do exótico e da moda na sua inspiração oriental.

NOTAS

- (1) MARQUES, Oliveira, A.H., *A Sociedade Medieval Portuguesa*; Lisboa, Sá da Costa, 1971, p. 202
- (2) PINA, Rui, *Crónica de D. Afonso V Caps CXXXVI*.
- (3) ALVES, Ana Maria, *As Entradas Régias Portuguesas*, Lisboa, Livros Horizonte, s/d. p. 32
- (4) *ib*, p.37
- (5) ALVES, Ana Maria, *ob. cit.*, pg. 72
- (6) ALVES, Joaquim Jaime B. Ferreira, *ob. cit.*, p. 12 e seguintes: Aniversários do futuro D. João VI em 1797, 98 e 99
- (7) SANCHIS, Pierre, *Arraial: Festa de um Povo*, Lisboa, Publicações D. Quixote, 1963. p. 131

BIBLIOGRAFIA

- ALVES, Ana Maria, *As Entradas Régias Portuguesas*, Lisboa, Livros Horizonte, s/d.
- ALVES, Joaquim Jaime B. Ferreira, *A Festa Barroca no Porto ao serviço da Família Real na segunda metade do século XVIII*, Porto, in Revista da Faculdade de Letras, II Série – Vol. V, 1988.
- AMADOU, Robert, in *Le Symbolisme de La Croix*, Paris, Union Générale d'Éditions, 1970.
- ATHAÍDE, Alfredo de, *Trajo in A Arte Popular em Portugal*, vol III, Lisboa, De. Verbo, s/d.
- BELL, Andrey, I.B., *O Humanista Dom Jerónimo Osório*, Coimbra, Imprensa da Universidade, 1934.
- BECKFORD, William, *Diário em Portugal e Espanha*, Lisboa, Biblioteca Nacional, 1988
- BORQUE, José Maria et alia, *Teatro Y Fiesta en el barroco*, Madrid, De. Subal, 1986.
- CASTEL-BRANCO, João, *Arte-Efêmera*, in Dicionário da Arte-Barroca-em-Portugal, Lisboa.
- CARVALHO, Rómulo de , *A Física Experimental em Portugal no século XVIII*, Lisboa, Instituto de Cultura e Língua Portuguesa, 1982.
- CHAVES, Luís, *O Trajar do Povo*, in Vida e Arte do Povo Português, Lisboa, Comissão Nacional dos Centenários, 1940.
- CHAVES, Luís, *O Trajar do Povo*, in Vida e Arte do Povo Português, 1940.
- CORREIA, José Eduardo Horta, in *Diccionario da Arte Barroca em Portugal*, Lisboa, Editorial Presença, 1989.
- CORREIA, José Eduardo Horta e Serrão, Vítor, Faro: património e cultura, in *Público*, 5 de Agosto de 1993.
- DELAPORTE, Abade, *Le Voyageur Français ou la connaissance de l'ancien ou de du nouveau Paris, 1767-1791*, XV
- DETROULOUX, A e WATTÉ, P., *Festa* in Dicionário Geral das Ciências Humanas; Lisboa, Edições 70, s/d.
- DIAS, Dr. Jaime Lopes, *IV Congresso e Exposição Regional das Beiras*, Vila Nova de Famalicão, 1931.
- DUVIGAUD, Jean, *Fêtes et Civilizations*, Paris, De. Weber, 1973.
- FRANÇA, José-Augusto, *A Arte em Portugal no XX*, Lisboa, Bertrand, 1974.
- GOMES, Maria Eugénia Reis, *Contribuição para o Estudo da Festa em Lisboa no Antigo Regime*, Lisboa, Instituto Português de Ensino à Distância, 1985.
- GUÉNON, René, *Le Symbolisme de la Croix*, Paris, Union Générale d'Éditions, 1970.
- LÉVI-STRAUSS, Claude, *Mito e Significado*, Lisboa, Edições 70.
- MACEDO, M. Fátima, *Raízes do Ouro Popular do Nordeste Português*, Porto, Museu Nacional de Soares dos Reis, 1993.
- MARQUES, Oliveira, A.H., *A Sociedade Medieval Portuguesa*, Lisboa, Sá da Costa, 1971.
- OLIVEIRA, Ernesto Veiga de e PEREIRA, Benjamim Enes, *Traje Popular*, Lisboa, Museu Nacional de Etnologia, 1977.
- OLIVEIRA, Ernesto Veiga de, *As Festas*, Lisboa, Fundação Calouste Gulbenkian, Acarte, 1987.
- PASTOUREAU, Michel, *O Tecido do Diabo*, Lisboa Editorial Estampa, 1992.
- PINA, Rui, Crónica de D. Afonso V Caps CXXXVI.
- RIBAS, Tomás, *A Festa do Povo e o Folclore na Viragem do Século*, Comunicação apresentada no Congresso Internacional, A Festa no século XVIII, Lisboa, 1992.
- SANCHIS, Pierre, *Arvaial: Festa de um Povo*, Lisboa, Publicações D. Quixote, 1963.
- SANTOS, Maria Helena Carvalho dos, *As Festas do Marquês de Pombal*, in *As Festas de Lisboa*, Universitária Editora, 1992, vol. I
- Sobre o Lenço da Mulher Saloia – *Contribuição para o seu Estudo*, Câmara Municipal de Loures, Exposição Etnográfica, 6 de Fevereiro a 14 de Junho de 1992
- STOCKLER, Ricardo, *O Chapéu na História*, St.ª Maria da Feira, edição do autor, s/d.
- TEIXEIRA, José Monterroso et alia, *O Triunfo do Barroco*, Fundação das Descobertas, Lisboa 1993.
- TEIXEIRA, Madalena Braz e LOPES, Manuel, *O Traje Poveiro*, Lisboa, Museu Nacional do Traje, 1983.
- TEIXEIRA, Madalena Braz, Quatro considerações sobre o Traje Popular, in *Como Trajava o Povo Português*, Lisboa.

O ORIENTE

Nas colecções da Casa Museu Guerra Junqueiro

MANUEL E. ANTUNES

Conservador da Casa Museu Guerra Junqueiro

A CASA MUSEU E MARIA ISABEL GUERRA JUNQUEIRO

A Casa Museu Guerra Junqueiro é um dos museus da Câmara Municipal do Porto.

É uma criação original, na década de 40 da filha do poeta Guerra Junqueiro, Maria Isabel com a finalidade de reproduzir o ambiente que envolveu o escritor.(1)

A criação desta Casa Museu com as suas características próprias (zona aberta ao público e zona de habitação das doadoras), as cláusulas de doação à Câmara,(2) o usufruto e o espírito que presidiu à montagem integram a Casa Museu Guerra Junqueiro num número considerável de instituições semelhantes que incluem em Londres a Wallace Collection, em Paris o Museu Jacquemart-André, em Nova Iorque a Frick Collection e em Boston o Museu Isabella Stewart Gardner.

O fenómeno das Casas Museus conhece uma grande voga numa determinada época, tanto na Europa como na América, podendo situar-se de modo lato entre 1880 e 1940.

Estes museus transmitem a marca dos valores estéticos do séc. XIX da maioria dos seus fundadores, mesmo quando apenas nas primeiras décadas do nosso século se tornam instituições públicas.

Em cada um daqueles casos a intenção é duplamente individualista: trazer a experiência estética do visitante até uma escala doméstica, através do aspecto de uma residência, e preservar a concepção criativa do colecionador.

Como concepção, indicia um novo tipo de museu – público e privado ao mesmo tempo, e por isso mesmo menos austero e mais personalizado.

Em todos e cada um destes há um esforço em diferenciar o intimismo da Casa

Museu – sua contrapartida museológica, mais ampla e manifestamente mais profissional.

Em cada um dos mencionados casos, a linha-mestra é uma costura invisível entre os objectos coleccionados por um determinado indivíduo e o seu interior doméstico.

Esta íntima ligação entre os objectos e a sua colocação era tão importante para os fundadores, que muitos protegeram as suas instalações com testamentos detalhados e vinculativos.

Entre os fundadores de Casas-Museus as mulheres desempenharam um papel muito activo, não só coleccionando objectos, mas também no delinear e instalar. Nélie Jacquemart, por exemplo, não era apenas a alma da colecção Jacquemart-André, como a instalou com carácter permanente no Boulevard Haussmann. Isabella Stewart Gardner fez igualmente construir Fenway Court para instalar as suas colecções e como a sua residência.

Estas mulheres conduziam a concepção e instalação de grandes casas, porque a casa do séc. XIX era um domínio da mulher, e a decoração de interiores conta-se entre as poucas oportunidades deixadas à criatividade feminina.(3)

AS COLECÇÕES DE GUERRA JUNQUEIRO

As colecções legadas à Câmara Municipal do Porto em 1940 são apenas uma parte das colecções originais e nelas não estão identificadas eventuais aquisições da senhora Dona Maria Isabel, ou peças oriundas da família do seu marido Dr. Luís Pinto de Mesquita Carvalho.

As colecções são formadas por 623 peças de: pintura – 1; mobiliário – 184; cerâmica – 220; vidro – 24; metal – 81; prata – 89; têxteis – 21; armas – 3.4

Um importante núcleo de escultura foi legado ao Museu Nacional de Arte Antiga e constituiu um depósito permanente na Casa Museu.(5)

Um núcleo de pintura foi vendido ao Museu Nacional de Arte Antiga por uma quantia simbólica.(6)

Duas pinturas de Greco que pertenceram ao poeta foram vendidas para o estrangeiro e encontraram-se hoje no Museu Húngaro de Belas-Artes em Budapeste.(7)

AS PEÇAS ORIENTAIS DA CASA MUSEU GUERRA JUNQUEIRO

Entendamos como oriente o Oceano Índico e as grandes civilizações que o rodeiam: Islão, Índia sanscrita, Sudoeste Asiático e Extremo Oriente. A Casa Museu Guerra Junqueiro possui peças provenientes de três destas quatro grandes civilizações: Índia – Gujarat, Bengala, Ceilão, Goa(?), (têxteis, mobiliário, prata

e escultura em marfim); Sudoeste Asiático – Reino do Pegu (cerâmica); Extremo Oriente – China e Japão (porcelana e mobiliário).

Não se procede aqui a investigação original, mas trata-se apenas da recolha de vários dados dispersos e da tradução e citação de textos, formando um dossier de documentação sobre as peças de arte oriental, que tem vindo a ser objecto de estudo, fazendo uma síntese de informações existentes, para melhorar a acessibilidade intelectual desta parte da colecção e permitir trabalhar de forma inovadora a sua interpretação.

É determinação da Casa Museu elaborar programas de comunicação ricos, destinados a uma variedade tão grande quanto possível de públicos potenciais.

Para isso torna-se necessário explorar todos os desafios apresentados pelas obras de arte, rebuscando em todas as dimensões que a obra contém, desde o anedótico-histórico até ao estritamente formal.

Uma vez estabelecida em linhas gerais as características físicas das colecções orientais, e as matérias-primas de que são feitas, tem-se tentado encontrar o seu local provável de fabrico e finalidade, e ao mesmo tempo situá-las num contexto cultural mais alargado, no país de origem ao tempo da sua fabricação ou comercialização.

Este trabalho está largamente dependente da investigação de outros autores e os lapsos e incorrecções são de atribuir simplesmente à minha própria ignorância.

O ORIENTE À CHEGADA DOS PORTUGUESES

Rotas do Índico

Por volta de 1500 havia na Ásia um certo número de rota internacionais bem definidas, as mais importantes das quais eram:

- Da China e da Indonésia para Malaca;
- De Malaca para o Gujarate;
- Do Gujarate para o Mar Vermelho;
- Do Gujarate para o Malabar e portos intermédios na costa ocidental;
- De Aden para Ormuz;
- Da África Oriental para o Gujarate;
- Do Gujarate para Ormuz;

Apesar da complexidade desta teia de rotas, é de salientar um facto: os mercadores mais importantes em todas estas rotas “internacionais” com apenas duas excepções, eram habitantes do Gujarate transportando não só os seus próprios tecidos, anil e ópio, mas também as produções de outras áreas, sobre tudo especiarias.

Produtos e dinheiro de Itália, Grécia e Damasco eram trazidos pelo mar Vermelho por mercadores do Cairo e de Jiddah até Aden. Aí eram trocados por produtos trazidos para Aden em navios locais, ou os produtos da Ásia Ocidental e da Europa seguiam em navios árabes até ao Gujarate. As cargas incluíam ouro, prata vermelhão, cobre, água de rosas, lãs e brocados. Nos grandes portos do Golfo de Cambraia eram trocados por produtos locais: tecidos de algodão, e por produtos de importação: especiarias de Malaca.

Os produtos do Gujarate e da Europa eram importantes para este grande entreposto do Sudoeste Asiático e trocados por produtos chineses, especialmente sedas e porcelanas, rubis e lacre do Pegu, por tecidos de Bengala e Coromandel e por cravinho, noz moscada e macis das Ilhas Molucas e de Banda.

Os mercadores Gujarates monopolizavam virtualmente o comércio de além-mar na África Oriental recolhendo ouro, marfim e escravos em troca dos seus tecidos.

Em termos do comércio total asiático, e mesmo em termos do volume do comércio total asiático de especiarias no Mar Vermelho até ao Suez, Cairo, Alexandria e Veneza não era de maior importância.

No séc. XVI apenas uma pequena parte da produção total de especiarias era consumida na Europa, o resto sendo usado na própria Ásia. Apesar disso, em relação aos mercadores de Veneza e aos governantes mamelucos do Egipto este comércio para a Europa era vital. A prosperidade de Veneza no final da Idade Média foi baseada nele, bem como os redimentos do Egipto mameluco. Este último colectava impostos em Jiddah, Suez e Alexandria; em cada uma destas paragens as especiarias eram transbordadas, de maneira que, ao entrarem em Jiddah ou ao deixarem Alexandria iriam pagar pelo menos 30% de impostos.

Neste ponto torna-se necessário definir quem eram os principais mercadores na Ásia desta época.

Os chineses tinham desaparecido dos mares a Ocidente de Malaca durante o séc. XV por razões de política interna.

Para o restante da área, é evidente que os Muçulmanos eram dominantes na maioria das rotas de longa distância, embora isto não signifique que se possa falar de um “período muçulmano”. Era certo que os árabes controlavam o comércio entre Calecute e o Mar Vermelho e Malaca via Gujarate, mas só eram dominantes até Aden. Nas restantes rotas eram ultrapassados por outros muçulmanos, gujarates, persas, turcos.(8)

Tentativa portuguesa de dominar o comércio marítimo na Ásia

No séc. XV não existiam tentativas de controlar totalmente o comércio marítimo; os estados que beneficiavam com a presença de mercadores estrangeiros e locais conseguiam-no por lhes garantir condições atractivas.

Em terminologia jurídica, o Oceano Índico era um “mare liberum” não existindo o conceito de soberania sobre ele, à excepção de algumas áreas costeiras e rios.

A justificação portuguesa para a sua tentativa de controlar totalmente o comércio marítimo na Ásia baseia-se no argumento de sermos os senhores do mar da Ásia.

Na Europa os mares abertos a todos, mas isto não se aplicava na Ásia e a não-cristãos. Nem lhes assistia o direito de passagem, pois antes da nossa chegada ninguém havia reclamado o mar como propriedade sua. Não existindo assim nenhum título precedente, não havia direito de passagem presente ou futuro exceptuando os que fossem autorizados pelos portugueses. Assim, a todos os navios que comerciavam na Ásia era exigida a posse de um salvo-conduto ou “cartaz”.

Os cartazes eram emitidos pela autoridade portuguesa competente. Declaravam quem era o capitão do navio, a tonelagem e a tripulação. A quantidade de armas e munições era estritamente limitada. O navio tinha de abordar um forte português para pagar um imposto antes de seguir viagem. Um depósito em dinheiro era deixado no forte como garantia de que o navio voltaria a fazer escala no regresso para pagar novo imposto. Era proibido transportar inimigos dos portugueses e produtos de monopólio tais como especiarias.

Qualquer navio apanhado sem cartaz era imediatamente confiscado e a tripulação passada à espada ou enviada para as galés.(9)

As Civilizações do Oceano Índico

Os limites exteriores do Oceano Índico como unidade espacial são definidos a Ocidente pelo Golfo Suez e os pântanos de Shatt al-Arab; a Oriente pelo mar que fica para além do Japão formando uma barreira indefinida à navegação.

Quando a identidade do grande Oceano e das suas sub-unidades se projectam nas identidades colectivas dos povos nas terras que rodeiam o mar, emergem algumas unidades distintas, havendo quatro civilizações dominantes no Índico: Islão, Índia sânscrita, Sudoeste Asiático e Extremo Oriente.

Estas diferentes civilizações são reconhecidas pelos seus respectivos membros no seu enquadramento temporal como separadas e distintas entre si.

Os limites e fronteiras são estabelecidos a vários níveis perceptivos e frequentemente as unidades e desunidades estruturais encontram-se abaixo do nível da consciência colectiva.

Para dar um exemplo, os povos que comiam arroz, peixe e derivados do coco, distinguem-se grandemente daqueles que vivem à base de pão, carne e lacticínios.

Esta é uma separação largamente definida pelo clima e a geografia sobre os

hábitos sociais e tradições. As comunidades consumidoras de arroz dividem-se por sua vez entre si pela língua, religião, cultura e identidades étnicas.

Os contrastes visuais e a consciência do seu significado interior fortalece a identidade de cada uma das civilizações que se consideravam separadas umas das outras no Oceano Índico, e ao mesmo tempo acrescentava ao sentimento de pertencer a uma liga comum. Acima de tudo, o comércio que trespassava através das cidades caravaneiras, dos grandes portos de mar e das grandes capitais formava uma cadeia imensa de interdependência económica e cultural que era tão integral e indivisível como as chuvas da monção que fundem os elementos comuns da agricultura do arroz e do trigo

Os povos identificavam o seu lugar colectivo ou individual no espaço económico ou social por uma consciência intuitiva ou condicionada de uma construção mais ampla formada pela religião, a língua, as obrigações e direitos políticos as tradições artísticas e as práticas quotidianas. Estas fronteiras visíveis e as que não são visíveis são desenhadas nas cartografia cultural da Ásia por estas quatro civilizações na época pré-moderna.(10)

AS IDENTIDADES DAS QUATRO GRANDES CIVILIZAÇÕES DO OCEANO ÍNDICO

Islão

No Ocidente, o domínio mental do Islão, unificado por forças espirituais de intensidade extraordinária, radiou para horizontes espaciais que tinham características topológicas: uma área abstracta definida por limites que separavam os muçulmanos dos não-muçulmanos. A expressão – Dar al-Islam ou Casa do Islão, simbolizava a identidade abstracta; a sua representação física tinha outra designação.

A zona geográfica de Balad al-Islam expandiu-se ou contraiu-se segundo circunstâncias históricas, conservando no entanto as suas características estruturais essenciais. O sentido de identidade muçulmano, que assume muitas formas tangíveis, reduz as definições geográficas a um conjunto secundário de considerações. No entanto a sua deslocação latitudinal assume dimensões notáveis.

Desde Hijaz até às altas montanhas do Atlas do Magrebe, o Islão traça a sua área de influência ao longo do Mar Vermelho e a totalidade da metade Sul do Mar Arábico e a Baía de Bengala antes de chegar a uma paragem nas ilhas do Mar de Java. Para Norte, o Islão segue as antigas rotas caravaneiras através da terra de

estepe da Europa e da Ásia Central e chega a atingir mas sem penetrar muito além, as Grandes Muralhas do Celeste Império.

O Islão não possuía nem unidade política nem geográfica. Os seus membros no entanto eram facilmente reconhecíveis por um conjunto definido de atributos:

– Qualquer que fosse a escrita como símbolo visual, corria da direita para a esquerda;

– O local de culto sempre apontava na direcção de Meca: a Kaba sagrada era um objecto fixo num ponto fixo do espaço;

– Os muçulmanos usavam roupa diferente: o turbante de algodão branco identificava a região do seu portador;

– A comida recomendada e a proibida.(10)

Índia sânscrita

Os povos da Índia Antiga também forjaram uma civilização universal. No entanto, os princípios que integram a sua ordem social não podem ser mais diversos.

Os antigos indianos que aceitavam a vasta autoridade do imenso corpus de textos sacerdotais sânscritos, transmitidos de mão em mão desde o tempo dos quatro vedas, não estavam preocupados com o cumprimento de crenças ou práticas sagradas. Mas descobriram e aplicaram com uma energia sem tréguas um princípio invariável no processo de transformação social: os caminhos de “varnasrama-dharma”, um conceito plural que engloba a totalidade da vida e aponta para as regras invioláveis da resposta humana.

Do séc VII ao XII, e mesmo para além dessa data, a civilização Hindu constituiu o adversário mais importante do Islão no Oceano Índico ocidental e um rival ainda maior no domínio mental. Nenhum pensador árabe ou persa jamais se aproximou da profundidade intelectual e do brilho de um Sankara, ou de um Ramanujam.

Os sistemas filosóficos que emergem na Índia a partir do séc. VIII, com o lento recuo da influência budista, provêm da enorme força dos ensinamentos bramânicos.

Na viragem da Era Cristã, a civilização indiana tinha já alcançado uma série de triunfais “primeiros lugares” em descobertas da mente humana: teorias científicas de linguística, gramática, o conceito matemático do conjunto vazio, zero, os números negativos.

Estes espantosos resultados intelectuais acompanharam um rápido progresso material na tecnologia, produção económica, organização social e expressão artística que estão patentes à vista de todo o mundo. A inspiração para esta

movimentação dinâmica veio tanto da sociedade indiana como das civilizações vizinhas: Irão, Grécia, Ásia Central e China.(10)

Sudoeste Asiático

Na Ásia pré-moderna existia uma consciência da identidade distinta percebida neste mundo de ilhas e de mar, de rios e de montanhas, na fisionomia das pessoas, no seu vestuário, o seu traje, a sua alimentação, as suas casas, a maneira de construir os templos, em terras onde crescia o sândalo e especiarias aromáticas.

Aqui não existe uma ideologia dominante singular que permita criar através de um processo dialéctico de aceitação e sanções uma civilização única.

Os elementos externos, das civilizações indiana, chinesa e muçulmana foram absorvidos progressivamente em diferentes partes da Indonésia, no antigo Cambodja e terras vizinhas, por reinos, sociedades e comunidades que já possuíam as suas próprias identidades internas articuladas.

Assim, o princípio da integração e de diferenciação na estrutura destas civilizações operava simultaneamente.

As identidades primárias são definidas a nível básico pela geografia local e a comunidade étnica.

Os Mons, Kmers e Tailandeses que partilham com outros grupos tribais menores a área territorial entre a Birmânia e a Península da Indo-China, falam diversas línguas e conservam as técnicas cognitivas de diferenciação cultural que coincidem com unidades territoriais.

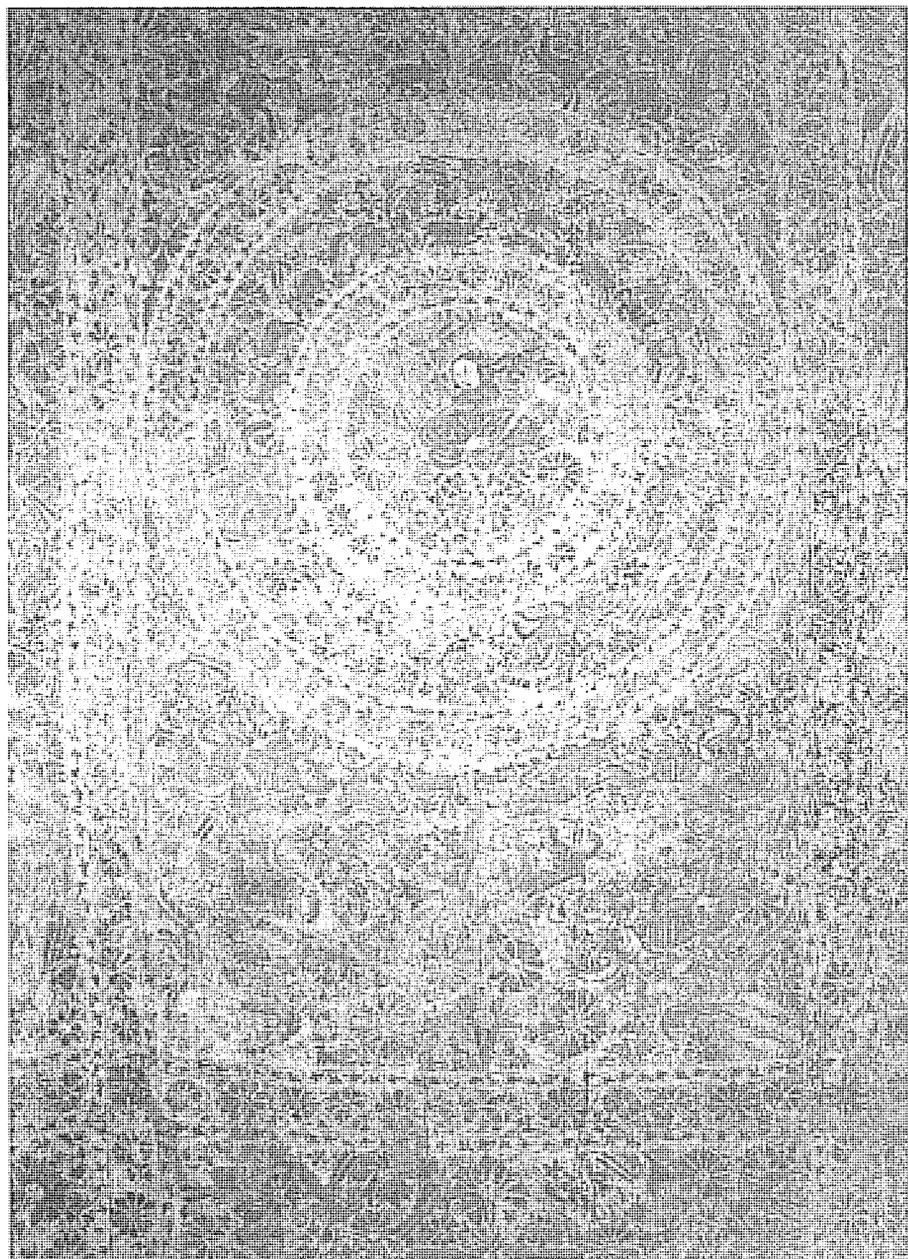
A prática de ritos públicos e privados, o padrão de parentesco, a divisão do calendário solar numa hierarquia de acontecimentos sagrados, a submissão mental a um poder idealizado de antepassados defuntos – todos estes sistemas operativos numa estrutura alargada da sociedade, caracterizam tanto a história do arquipélago Malaio e a parte continental do Sudoeste Asiático como as da Índia ou da China.(10)

China

Para os navios árabes que singravam nos mares do Sul da China rumo à ilha de Honan, o primeiro indicador de uma separação tecnológica e cultural deve ter sido a vista de um junco chinês de alto-mar com as suas velas em forma de leque feitas de esteiras de bambú.

Desembarcadas, as tripulações árabes e hindús viam e ouviam os sons de um enquadramento urbano totalmente diferente daquilo que conheciam.

A civilização chinesa é estruturada pela contribuição de práticas sociais, tradições culturais e as experiências partilhadas de uma longa história.



A unidade histórica da civilização chinesa baseia-se na teoria do poder absoluto, e no princípio da integração que consistia num conjunto em definido de relações entre o governo central, a administração civil e a estrutura da sociedade.

A população comum das diferentes regiões da China falavam dialectos incompreensíveis. Por outro lado a linguagem do governo e da administração era de uma uniformidade clássica, com um privilégio de acesso, necessário à minoria social educada.

A civilização chinesa é praticamente única no seu tratamento da educação, da aprendizagem religiosa e nos altos níveis de especialização, como instrumento combinado do sistema de estado.

Quer os membros da administração entrassem ao serviço do estado através de exames ou de recomendações influentes, o domínio da comunicação verbal e escrita era condição essencial para futuras promoções. A estrutura formal de graus de educação, estabelecidos pelo estado, introduzia uma nota abstracta e invariável na mobilidade social ligada ao mérito académico.(10)

Uma peça indiana da Casa Museu

O séc. XVI assiste a dois acontecimentos maiores na história cultural da Índia: o início de um desenvolvimento europeu no comércio externo da Índia, e o estabelecimento do Império Mongol.

As peças orientais da Casa Museu Guerra Junqueiro, produzidas sobretudo nos sécs. XVI/XVII são testemunhos dos começos dessa velha associação entre os produtores indianos e os consumidores europeus.

A título de exemplo apresentamos seguidamente uma colcha de Bengala:

Colcha

Índia (?) Bengala

1.º terço do séc XVII

298x200 cm

Algodão branco bordado a seda amarela

N.º inv. 624

C.M.G.J. – adquirida em 1992

Motivo central dentro de um campo rectangular.

Esse rectângulo é emoldurado por um largo friso encaixado entre dois frisos mais pequenos.

Esses frisos mais pequenos são formados de três barras: duas finas e uma mais grossa. Os finos são enrolamentos de folhagem, o largo são enrolamentos de flores e folhas. Aparecem dois tipos de flores, alternando, umas sugerem cravos e a outra é mais difícil de identificar.

A bordadura mais larga apresenta um friso com animais, flores e folhagem em simetria total. Na parte inferior aparecem um cão em corrida que persegue dois coelhos e um veado entre flores e folhagem, num registo acima aparecem pássaros esvoaçando entre flores e outros pássaros pousados num ramo, entre flores, folhas botões de flor e talvez frutos, leões, pavões.

O grande rectângulo central apresenta quase em simetria uma cena de caça no registo circunvizinho do medalhão.

No canto superior esquerdo:

Um cavaleiro com lança fere um javali em corrida, ao centro afrontam-se dois coelhos, à direita outro cavaleiro com lança fere um veado, aparecendo ainda pássaros, flores e folhagem.

Acima dois leões rampantes em simetria feridos de cada lado por um cavaleiro com lança entre pássaros e flores. Nos cantos superiores dois pavões.

O medalhão central apresenta um busto de mulher tocando guitarra.

Os cabelos soltos apresentam um toucado com fitas e plumas.

O traje tem mangas de balão golpeadas e um corpete com gola muito subida. A figura é rodeada por enrolamentos vegetais e flores e de um lado, dois pássaros pousados que se olham.

O medalhão central é rodeado por sete molduras praticamente idênticas às da orla da colcha: em jogo de duas mais largas entre duas mais estreitas com flores e folhas, e uma maior que todas com configuração de caça: cavaleiros com lanças, javalis, veados, pássaros.

Os veados e os coelhos são em tudo semelhantes aos que aparecem na faiança portuguesa do séc. XVII.

Os cavaleiros, com chapéu, trazem um gibão, calções tufados e botas.

Peças com decoração do medalhão central com figura de mulher trajando à europeia ver Carmingnani, M. "I Ricami dal XIV al XVII secolo" nella collezione Carrand Museo Nazionale del Bargello, Firenze 1991, pp. 102/110.

Miniatura Mughal, com mulher trajando à europeia tocando guitarra ver: Gahlin, "The Courts of India" pp. 45 n.º 43.

LOCALIZAÇÃO GEOGRÁFICA.

O Sub-contidente Indiano:

O sub-contidente indiano é uma vasta área, do tamanho da Europa, hoje em dia dividida em diversos países: Índia, Paquistão e Bangladesh.

Na Índia propriamente dita há uma enorme variedade de povos, línguas e religiões. A sua distribuição deve-se em grande parte às características físicas do

terreno, que por sua vez vão moldar os acontecimentos históricos tais como migrações e invasões.

A Índia do Norte

A grande barreira dos Himalaias que atravessa o Norte da Índia restringiu os contactos com o resto da Ásia, exceptuando certos passos estreitos como o chamado “passo biker” na fronteira noroeste. Isto impediu que a maioria das influências externas entrem no noroeste indiano através do Afeganistão, trazendo as primeiras vagas de povos migratórios que se estabelecem no Norte da Índia.

As férteis planícies dos rios Indus e Ganges tinham sido o centro de grandes civilizações, pelo menos desde 2000 anos antes de Cristo, e vão continuar a ser o coração dos principais poderes que governam a Índia, incluindo ainda hoje as áreas mais ricas da Índia.

A Índia do Sul

A Península da Índia é constituída em larga medida por um planalto alto e arborizado conhecido como o Decão, com grandes rios que descem até ao mar. A Índia Central foi o berço de algumas das primitivas populações indígenas e muitos grupos tribais habitam ainda as florestas da Índia Central e Ocidental.

O extremo sul manteve-se largamente fora do alcance das invasões muçulmanas do Norte, e mantém uma cultura tradicional hindu sem desvios, que se apresenta bastante diversa da cultura das planícies do Norte. Aqui são faladas línguas de origens antigas tais como o Tamil, Telegu e o Malaialam com gramáticas complexas e escritas muito diferentes das dos Hindi Bengalis e dos Urdu que têm influência persa, das regiões do Norte.

O Impacto do Norte

Se é verdade que as barreiras terrestres condicionam muito da História interna da Índia, o acesso ao sub-contidente indiano através do mar desempenha um papel importantíssimo nos contactos com o mundo exterior. O comércio entre a Índia e o mundo romano tinha sido levado a cabo através do mar, e as sedas preciosas, os algodões e o ouro indianos são famosos por todo o Mundo Antigo.

A religião islâmica chega à Índia primeiramente, não por terra, através do Médio Oriente, mas por mar, directamente a partir da Arábia cerca do ano de 700.

Os primeiros contactos com a Europa moderna estabelecem-se através do comércio, primeiramente com os portugueses, e de seguida com ingleses holandeses, franceses, dinamarqueses, através de companhias comerciais.(11)

A tradição têxtil da Índia

Segundo os dados que temos, esta colcha parece ser uma peça indo-portuguesa fabricada possivelmente na Índia na 2.ª metade do séc. XVII.

A produção parece poder situar-se em Bengala.

A Índia produz tecidos em abundância ao nível das aldeias, mas a produção têxtil para exportação concentra-se em três áreas principais. Estas são respectivamente a Índia Ocidental, centradas em redor da Cambaia; na Costa do Coromandel do sudeste da Índia; e em Bengala. Cada qual dotada de portos de mar com capacidade para a navegação trans-oceânica e com fácil acesso aos territórios do interior. Em algumas áreas, as particularidades do solo e cila definem as características regionais. Cada área tem as suas especialidades pelas quais são famosas, mas as três produzem grande variedade de produtos que divergem em tipo e qualidade segundo os mercados a que se destinam.

Quando as primeiras esquadras portuguesas chegaram a águas asiáticas no início do séc. XVI, já aí existiam ligações comerciais marítimas entre as três grandes áreas de produção têxtil e Malaca (Bengala, Coromandel e Gujarate).

E essas produções eram distribuídas não só ao longo da Península de Malaca, mas até Java e aos restantes arquipélagos, trazendo de volta para a Índia via Malaca, as especiarias do arquipélago malaio, produtos chineses, madeiras perfumes e metais.(12)

A economia de Bengala, tal como a de outras regiões do sub-continente indiano estava predominantemente orientada para a subsistência; o grosso dos produtos manufacturados não eram produzidos para o mercado, mas distribuídos através do sistema tradicional da troca recíproca entre as castas agricultoras e as castas não agricultoras.

Haveria uma troca de âmbito muito limitado nos mercados rurais periódicos. E a maioria dos produtos consistia em artigos grosseiros produzidos no âmbito de unidades familiares de grupos de castas especiais.

A tecelagem era frequentemente uma actividade subsidiária, e o artesão poderia facilmente trocar a enxada pelo tear durante a estação das chuvas.

Ao lado deste sector da produção orientado para a subsistência, desenvolveu-se um outro anterior à chegada dos europeus e que fornecia uma clientela urbana, o comércio inter-provincial e entre países, e mercados distantes através de rotas terrestres do Norte da Índia com destino à Ásia ocidental e à corte mongol.

Esta expansão dos mercados levou a uma grande diversificação da produção desde materiais caros e luxuosos até panos brancos grosseiros.

Estas exigências ligadas a um comércio de longo curso podem ter levado a mudanças nos sistemas de financiamento mesmo antes do séc. XVII, além de um aumento da produtividade, uma standardização dos produtos, uma variação de

sortidos, mantendo os baixos custos de produção.

Duas características principais tornam os têxteis de Bengala proeminentes nos mercados de exportação: a boa qualidade do produto e o baixo preço.

Segundo os cálculos do prof. Chaudhuri, o baixo preço dos têxteis de Bengala vai mantê-los como artigo lucrativo no comércio de longo curso bem até meados do séc. XVIII.(13)

Na maioria dos distritos de Bengala eram usadas duas variedades principais de algodão: o “*gossypium herbaceum*” que se encontrava em estado selvagem em Bengala como arbusto, e era cultivado para fins comerciais numa variedade de locais: Dinajpur, Bogra, Rajshani, Rangpur,...; e o “*gossypium arborum*” variedade que crescia de maneira menos corrente em Bengala, e era geralmente importada a partir do Decão.

O algodão, ao contrário do que aconteceu com o chá, nunca se tornou numa cultura de plantações em Bengala. Manteve-se como uma cultura sazonal ligada a uma agricultura de camponeses. Nas terras baixas havia duas safras por ano, sendo a da Primavera de melhor qualidade. Após três ou quatro anos a terra era deixada de pousio. Para além da cava inicial e da sementeira, a cultura não exigia mais atenção.(14)

As colchas de Bengala

Um dos produtos mais característicos do comércio dos portugueses com a Índia entre os bordados indo-portugueses conservados em museus e colecções particulares por todo o mundo, destaca-se um grupo distinto e bem conhecido de colchas e panos de armar bordados que parecem ter sido produzidos em Bengala, em Satgaon velha capital mercantil junto da actual Calcutá.

Estas “colchas de Bengala” bordadas a sedas selvagens (tassar, munga ou eril) sobre um fundo de algodão ou de juta combinam motivos europeus e indianos.

Os bordados pertencentes a este grupo sobrevivem em quantidades apreciáveis.

Duas das principais características do grupo são:

I. a seda monocroma utilizada no bordado, invariavelmente de cor amarela (por vezes desbotada num castanho/dourado) e

II. o trabalho de bordado cobrir praticamente toda a superfície de fundo.

Os desenhos são do tipo pictórico, incorporando cenas de caça com figuras europeias, cenas marítimas, lendas e histórias...

O exemplar recentemente adquirido pela Câmara Municipal do Porto para integração na colecção da Casa-Museu Guerra Junqueiro apresenta justamente cenas de caça com figuras europeias.

Um dado importante para a datação deste grupo de bordados é fornecido

pelos pormenores do traje das figuras europeias nos desenhos. Estes pormenores são típicos daquilo que sabemos sobre a moda colonial dos portugueses no final do séc. XVI e a 1.ª metade do séc. XVII.

Se nos basearmos neste ponto de referência, apesar das suas limitações, poderíamos supor que os exemplares deste grupo que chegaram até aos nossos dias teriam sido produzidos entre 1570 e 1650.

A atribuição a Bengala deste grupo baseia-se em notícias históricas: os relatos de Tomé Pires, Linschoten, Pyrard de Laval, e nos arquivos da Companhia das Índias Orientais inglesa a partir de 1618, 1620, Sebastião de Manrique, 1629.

A única discrepância entre as colchas descritas por estes autores e as peças que estão em análise reside na qualidade do fio utilizado no bordado que todos os contemporâneos referem como erva, e que é de facto uma variedade de seda selvagem a seda “Tassar”, a partir do casulo de *Antherea-Paphia*.

E a razão pela qual a “seda Tassar”, é originalmente tida como de origem vegetal não é difícil de explicar.

Os casulos da “Tassar”, no seu habitat natural, suspensos dos ramos terminais de um arbusto ou de uma árvore, parecem de tal modo fazer parte do organismo da planta, que até o próprio botânico Rumphius se deixou enganar e foi levado a pensar que se tratava do fruto da planta; até que em 1691 dissecando um casulo encontrou crisálidas no seu interior.

E se um experiente botânico orientalista é levado a fazer semelhante confusão não é de admirar que os outros autores que se lhe referem, se tenham enganado também.

Outros factos que levam a supor que a “erva” era a seda “tassar”, residem nas características de brilho e da cor amarela.

Ao contrário do que sucede com as fibras arredondadas da seda vulgar, a fibra Tassar, vista ao microscópio é chata, e esta diferença na estrutura dá à Tassar uma natureza brilhante, incomparável com a seda vulgar.

Analizando amostras de sedas de 10 peças de museus e colecções particulares na Europa e na América verificou-se que se trata de Tassar. A diferença entre as peças com fundo de algodão bordadas a seda Tassar e as de linho bordadas a seda “*Bombix mori*”.(15)

Segundo os grupos sugeridos pela Sr.ª Dona Maria José de Mendonça em 1978 numa publicação do Museu Nacional de Arte Antiga “Colchas Bordadas do Museu Nacional de Arte Antiga” esta colcha pode integrar-se no grupo segundo, de acordo com o tipo de composição: “Campo com medalhão central”.

Na composição desse género de bordados o campo tem um medalhão central circular tangente nos lados, e barras nas cabeceiras; faixas estreitas dividem as diferentes partes do campo e circundam a cercadura.

A nossa colcha ostenta ao centro um busto de figura de mulher trajando à europeia e tocando guitarra.

Nas barras largas cenas de montaria aos veados, javalis e coelhos.
Nos campos, jarras floridas.

Os temas de caça nos têxteis

Antes de os expulsar do Paraíso, Deus teve o cuidado de vestir Adão e Eva com peles de animais! Este detalhe indumentário que nos fornece o Livro do Génesis quererá significar que a caça seria uma invenção divina da primeira hora?

Sem querer chegar absolutamente às origens da humanidade, é no entanto certo que a caça foi em todos os tempos uma das actividades humanas com a finalidade de assegurar a sua alimentação essencial, mas via também, que os próprios animais se viam reduzidos a essa tarefa sanguinária para viverem. Os nossos antepassados rapidamente se lembraram também de utilizarem o seu instinto animal. O cão e algumas aves de rapina tornaram-se os seus companheiros indispensáveis na caça.

Se o homem caçava principalmente para assegurar a sua sobrevivência, rapidamente ganha gosto nesta actividade. Esta luta pela vida transforma-se numa actividade com diversos aspectos agradáveis, um jogo que se tornou o primeiro desporto praticado pela raça humana. Por outro lado o caçador pré-histórico procura rodear-se de representações pintadas ou gravadas dos animais que quer matar. É certo que estas primeiras expressões artísticas estavam intimamente ligadas às práticas fetichistas feitas para garantir o almejado sucesso cinegético.

Na Alta Antiguidade o motivo da caça encontra-se presente em todo o lado, seja na China, no Japão, na Índia, na Babilónia como nos egípcios. Mais tarde, os gregos e romanos serão grandes apaixonados, e os últimos irão ao ponto de a transformar em grande espectáculo organizado nos circos para divertimento da população.

As representações mais antigas de cenas de caça orientais datam do III milénio.

São por vezes conservadas em ciclos pintados ou esculpido no Egipto. Como em todo o lado nos países orientais, a caça era exclusivamente reservada ao soberano, à sua corte e à sua nobreza. Em todas as civilizações do Próximo-Oriente e na Pérsia, a caça era uma verdadeira paixão régia da qual se queria conservar a recordação nas grandes decorações arquitectónicas ou sobre objectos preciosos.

Assim o rei Assurnazirpal II faz comemorar as suas proezas cinegéticas nas paredes do seu palácio de Kalkhul. Baixos relevos de uma qualidade artística extraordinária, hoje no British Museum de Londres, evocam em todos os detalhes as caçadas do rei. Estas recordam-nos que estas regiões da Ásia

regorgitavam nessa época de animais selvagens, mas que os reis guardavam ciosamente o privilégio de serem eles os únicos a poderem caçar os leões, elefantes, leopardos, panteras, ursos, lobos búfalos, touros, javalis, veados, gazelas e lebres que aí pululavam. É além disso surpreendente constatar uma extraordinária longevidade dos hábitos de caça na Pérsia através de numerosas ilustrações que aí foram esculpidas, pintadas, tecidas ou bordadas até ao pleno séc. XVIII.

Contrariamente aos costumes dos países do Oriente, a Grécia Antiga, democrática, consentia a todos o direito de caçar pelos campos, sem a menor restrição.

Xenofonte via na prática da caça desde a mais tenra idade uma preparação indispensável à arte da guerra. Este estado de espírito explica o culto muito divulgado de deuses e heróis mitológicos ligados à caça. Artemisa antes de todos os outros, Meléagro, Atalante, Ulisses, Hipólito ou Hércules e as suas caçadas épicas onde ainda as podemos admirar, enquanto que as cenas pintadas desapareceram na sua totalidade.

Roma, no seguimento da Grécia pratica a caça com uma paixão igualmente unânime. Na época imperial, Roma submetida às diversas influências orientais, imita os costumes babilónicos de caçadas organizadas num recinto e reconstitui o cenário de caçadas monumentais nos circos e nas arenas em que a arte cinagética vai degenerar rapidamente para se tornar nas carnificinas de grande espectáculo que faziam as delícias das multidões da Roma decadente.

As frequentes representações de cenas de caça sobre os pórticos e nos capitéis das igrejas medievais são provas evidentes que a igreja soube habilmente recuperar com fins educativos a prática em si pouco pacífica de caça. Algumas raras referências bíblicas datam do Antigo Testamento, enquanto muita inspiração provém dos romances épicos e cortesãos (trovadorescos) adaptados conforme as necessidades. O culto lendário de St.º Huberto e de St.º Eustáquio provém directamente desta fusão renovada de textos pagãos.

Segundo as normas feudais, a caça volta a ser o apanágio das classes dirigentes, religiosas ou seculares. A nobreza faz da caça a sua preocupação principal ao lado da profissão das armas.

As práticas frustes de populações nómadas civilizadas de fresco e sedentarizadas são afinadas apenas com o contacto decisivo com o Oriente por ocasião das Cruzadas.

Numerosos tratados de grande conhecimento tentam codificar as regras deste estilo de caça tão apreciado, sendo o mais famoso redigido pelo Imperador Frederico II de Hohenstaufen intitulado “De arte venandi cum avibus” de 1247.

A Europa compreende então que as tradições clássicas das diversas formas de caça se tinham mantido mais vivas no Oriente que no seu seio, e em especial na Pérsia.

A Pérsia dominava este domínio. De lá provêm no séc. X, XI e XII sedas sumptuosas, frequentemente ilustradas com cenas de caça segundo esquemas ancestrais. A partir de então as práticas, as armas, as montadas e as indumentárias de caça europeias imitam estes modelos ilustres e luxuosos. Estes diversos contributos fundem-se numa mistura especial feita de experiências reais, crenças fantasiosas e lendárias forjadas pelos romances épicos. Estes últimos dão origem à ideia da caçada alegórica, muito divulgada na época medieval, na decoração de objectos do quotidiano, nas tapeçarias ou nas pinturas murais. Esta simbologia complexa que decorre da arte da caça fazia as delícias dos nossos antepassados mesmo se hoje nos parece incompreensível: as lendas em redor do unicórnio, do veado, do elefante ou do javali branco são portadoras de mensagens que são hoje impossíveis de decifrar completamente.

Com a recuperação do bem-estar e da opolência após a terrível Guerra dos Cem Anos os costumes tornam-se mais brandos e as habitações exigem maior conforto.

Para se protegerem do frio, as paredes são revestidas de lambris ou de tecidos. As tapeçarias, primeiramente de pequenos formatos, e em seguida cada vez mais monumentais aparecem nas castas mais sumptuosas.

A fim de satisfazerem a sua predilecção pela sua ocupação favorita, os príncipes pedem aos mestres tecelões de reproduzirem as caçadas nas tapeçarias fabricadas em quantidades cada vez maiores. Ao lado das produções artesanais, os grandes ateliers criam então verdadeiras obras-primas, algumas das quais felizmente chegaram aos nossos dias. O célebre ciclo do conjunto de tapeçarias (“tenture”) dita dos duques de Devonshire, datando de meados do séc. XV, conservadas no Museu V&A de Londres, é o protótipo de outras tapeçarias com motivos de caçadas da Corte.

As caçadas de Corte serviam de pretexto a verdadeiras festas que reúnem a nobreza em redor do soberano. E os próprios palácios aos quais se destinam estas tapeçarias devem muitas vezes a sua existência à paixão venatória dos reis. Não esquecemos que os mais célebres palácios de França como Fontainebleu, Chambord ou Versailles não eram originalmente senão pavilhões de caça!

A arte venatória tem uma importância considerável por toda a Europa; a Alemanha, a Itália contam igualmente na época da caça. Todos estes edifícios são naturalmente decorados com tapeçarias ou tecidos ricos com motivos adequados.

NOTAS

- 1 “Mais do que um museu pretendeu-se fazer um lar” Guimarães, L. de Oliveira, Junqueiro e o Bric-à-Brac. Lisboa 1942, p. 17
- 2 Civitas, Revista da Câmara Municipal do Porto, Ano 1.º – 1945 N.º I, p. 61/63.
- 3 Higonnet, A. “When there’s a Will” Art in America (May, 1989), p. 65/74 e outros escritos
- 4 Civitas – Revista da Câmara Municipal do Porto, vol. cit., p.62.
- 5 Inventário orfanológico instaurado por óbito do Sr. Dr. Abílio Manuel Guerra Junqueiro, Distribuição em 28 de Março de 1938 – 1.ª Secção - 3.º Juízo Cível. “6 Cristos, sendo três em madeira e 3 em marfim; Dezanove esculturas em madeira; Trinta e uma cabeças, retábulos e bustos; Doze figura diversas em jaspe; Quatro Virgens em tamanho grande, sendo 3 em madeira e uma de pedra; Três Virgens em tamanho médio, sendo 1 em barro e 2 em madeira, Dez Virgens em tamanho pequeno, sendo 7 em madeira e 3 em marfim; Três esculturas em grupo, sendo 1 de pedra; Oito cruzes e 4 túrbulos; Uma estante em ferro e relicários em madeira
- 6 “Trinta e nove peças de museu, das miniaturas do séc. XVI, uma pasta com vinte e oito desenhos e um pequeno álbum”.
- Dionísio, Sant’Anna, “A colecção de Obras de Pintura de Junqueiro”. Colóquio n.º 45 Outubro 1967, p. 4/8.
- 7 Haraszti-Takács, Marianne. “Contribution à l’histoire de la collection Greco du Musée”. “Bulletin du Musée Hongrois des Beaux-Arts – 53, 1979. Budapeste, p. 115/124
- Garas, Klára. Die Gemälde des Museums der Bildenden Künste. Budapeste Corvina Verlag.. Budapeste 1975, p. 114 e 257. Agradeço à Sra Dra. Inês Diogo Costa da Fundação Maria Isabel Guerra Junqueiro a informação quanto ao artigo do boletim do museu húngaro.
- 8 Pearson, M.N. Merchants and Rulers in Gujarat M. Manoharlal Publishers. New Dili, 1976, p. 10/15
- 9 Pearson, M. N. The Portuguese in India. The New Cambridge History of India. C.U.P. 1990, p. 38
- 10 Chaudhuri, K.N Asia Before Europe C. U.P 1992, p. 30, 33, 49 e 66
- 11 The Nehru Gallery of Indian Art. Victoria an Albert Museum. A Guide for Schools. 1990, p. 2/3
- 12 Guy, J. e D. S. Arts of India 1550-1990 Victoria and Albert Museum. 1990, p. 155
- 13 Subrahmanyam S. Improvising Empire O.U.P 1990, p.16
- 14 Hossain, H. The Company Weavers of Bengal O. U.P 1988, p. XI, 20, 24
- 15 Irwin, J. Indo-Portuguese Embroideries of Bengal, in, Art and Letters. Journal of the Royal India, Pakistan and Ceylon Society vol. XXVI, n.º 2, 1952, p. 1/5
- 16 Gruber, A. La Chasse. Abegg-Stiftung. Riggisberg 1990, p. 15/21

UM BIOMBO HISTÓRICO ENCOMENDADO EM MACAU

MARIA HELENA MENDES PINTO

Conservadora do Museu Nacional de Arte Antiga

Integra o acervo do Museu Nacional de Arte Antiga, desde 1979, o primeiro biombo de um par que é completado por outro, hoje pertença de uma colecção privada.

Os dois biombos mantiveram-se juntos até 1882, tendo figurado na Exposição de Arte Ornamental Portuguesa e Espanhola. Esta decorreu, como de todos é conhecido, no antigo palácio dos Condes de Alvor, às Janelas Verdes, onde posteriormente, se veio instalar o Museu de Arte Antiga.

Expostos na Sala I, com o nº 72, a sua descrição era assim redigida.

“Biombo, dividido em dois corpos, cada um de seis dobras, em cartão, com relevos dourados e pinturas a cores, tendo vinte e quatro medalhões com os retratos do conde D. Henrique, dos reis portugueses até D. Pedro II, e o do príncipe D. João, filho d’este. Tem seis quadros representando as batalhas da independência: Montijo, tomada de Alconchel, tomada de Villa Nova de El-Rei, batalhas das linhas de Elvas, Ameixial e Montes Claros. Diz-se que pertenceu a Pedro Jacques de Magalhães, primeiro visconde de Fonte Arcada e um dos cabos de guerra da independência. Sr^a. Viscondessa de Fonte Arcada, Lisboa”

A descrição apresenta duas inexatidões que convém desde logo esclarecer. A matéria sobre a qual se aplicou toda a pintura das folhas, é papel colado em tela rala e não cartão, e ainda Vila Nova del Fresno que é apontada no texto como sendo Vila Nova del Rei.

Este notável “Biombo”, para usar a nomenclatura correcta, – pois um biombo é composto, em geral, por dois elementos cujo tema se inicia num dos “corpos” e termina no outro, – foi sem sombra de dúvida pintado no Oriente, provavelmente em Macau. Executaram-no dois artistas ou dois grupos de artistas distintos. Inspiraram-se os executantes para a decoração dos fundos, nos biombos holandeses em guadamecim relevado e brilhantemente pintado a policromia e

ouro;⁽¹⁾ enquanto os pintores dos vinte e quatro medalhões com figuras reais e com seis cenas bélicas, copiaram gravuras legendadas em português.

Ligado, como se disse, a padrões europeus, o biombo cuja encomenda e subsequente manufactura se situa entre 1701-1706 patenteia certos elementos decorativos comprovativos desta afirmação.

Tanto os “cartouches” a emoldurar os medalhões, como os motivos vegetalistas repetidos das barras denotam conhecimento de cadernos de estampas ou de portadas de edições seiscentistas, enquanto a figuração das cenas é nitidamente copiada de imagens fornecidas por quem ordenara a encomenda. No entanto, as técnicas construtivas e a interpretação dos desenhos são orientais.

A elas nos referiremos, resumidamente, mais adiante.

Este biombo, tem para Portugal, como se pode verificar pela imagem projectada, enorme interesse histórico já que as acções guerreiras nele reproduzidas contribuíram para a consolidação do Reino, após o movimento de 1640.

Cronologicamente, as mais antigas, todas decorridas em território espanhol, situam-se no primeiro biombo – Villa Nova del Fresno e Alconchel (1643), Montijo (1644). No segundo, as batalhas das linhas de Elvas (1659), Ameixial (1663) e Montes Claros (1645) em território nacional, onde, tal como nas três primeiras a histórica coube aos cabos de guerra portugueses.

Acrescente-se ainda que os medalhões menores, rodeando a parte superior de cada um dos medalhões historiados, contêm por ordem cronológica os reis de Portugal desde D. Afonso Henriques a D. Pedro II. Neles se incluem patrioticamente no mesmo medalhão, ombreando com os monarcas “Usurpadores”, os membros da Casa de Bragança que deviam ter reinado:

D. Catarina Duquesa, D. Teodósio e finalmente D. João de Bragança, o Restaurador, que vem a ocupar o trono em 1640.

O penúltimo retrato tem a inscrição “Príncipe João” e é obviamente D. João V, pois no oval anterior está pintado D. Pedro II, pai do príncipe e seu predecessor no trono. A figura do príncipe real mostra um adolescente de 12 a 13 anos, o que nos leva a situar a encomenda do biombo, como atrás foi referido, uns anos antes da morte de D. Pedro II, ocorrida em 1706. Estranhamente, finaliza a galeria dos personagens régios, o Conde D. Henrique a quem cabia iniciar a seriação.

No biombo tais imagens inicialmente legendadas em espanhol, foram copiadas com certa fidelidade de atitudes e atributos. Largamente divulgadas em várias edições, delas nos dá notícia Ernesto Soares no III volume do seu Dicionário de Iconografia Portuguesa, editado em Lisboa no ano de 1950.

A páginas 57, assinala uma série de 21 estampas com figuras dos reis de Portugal, onde “os reis ... [são apresentados] em corpo inteiro, com trajos de côrte e o cardeal-rei em hábito eclesiástico. Na parte inferior de cada retrato abre-

-se uma cartela onde se lê o nome do retratado, o número de anos que tinha à data da sua morte...”, etc.

As gravuras abertas em Bruxelas em 1677, para a obra de Faria e Sousa “Epitome de las Histórias Portuguesas” tiveram nova edição acrescida com os retratos de D. João IV, D. Afonso VI, D. Pedro II e D. João V.⁽²⁾

As legendas dos retratos dos biombos são redigidas em português, como já tinha acontecido nas gravuras dos “Diálogos de Vária História”, ordenadas por Pedro Mariz e impressas, em 1672, por António Craesbeck de Mello, impressor da Casa Real.

As cores usadas nos trajes reais, bem como certas particularidades do desenho denotam hesitações ou fantasiosas interpretações de artistas não europeus e que só tiveram acesso a gravuras sem côr.

Os medalhões historiados levantam maiores problemas quanto às fontes gravadas ou desenhadas.

Assim, a identificação dos acontecimentos representados baseia-se, para além das legendas, na obsecação directa dos locais, nas descrições históricas, em documentos coevos ou, no caso da batalha das linhas de Elvas numa gravura de João Baptista que, com pormenores diferentes, narra o mesmo momento histórico.⁽³⁾

Na impossibilidade de dar a conhecer mais circunstanciadamente toda a investigação em curso apresentamos como exemplo a representação pictórica da “Tomada de Vila Nova del Fresno”.

Situado na Extremadura espanhola a poucos quilómetros da fronteira, este castelo raiano é hoje uma ruína dominando como outrora uma região ondulada de largos horizontes.

Comparando-o com a pintura do biombo, verifica-se que as edificações remanescentes devem corresponder ao núcleo central da fortificação e, possivelmente, a parte do primeiro pano de muralhas que o envolvia. Totalmente ao abandono, os edifícios desmorenados continuam a ser conhecidos pelos habitantes da Villa como “Lo Castillo”.⁽⁴⁾

É um dos momentos de ataque e não a rendição da Praça (recebida em Abril de 1643 por Matias de Albuquerque) que nos é narrado pictoricamente.

Na carta escrita ao rei, o governador de armas da Província do Alentejo, salienta a importância do feito, já que Vila Nova del Fresno era, em seu parecer, “... de grandíssima importância e huma chave com Alconchel de toda esta parte da estremadura; segura (sic) de Noudar, Safara, Santo Aleixo, Moura ...⁽⁵⁾”, etc.

A cena na qual o castelo se recorta sobre nuvens douradas à maneira japonesa, mostra em primeiro plano, uma força de cavalaria, ao ataque seguindo os trombeteiros. O cavaleiro que a comanda, posto em destaque, reconhece-se pelo

elmo emplumado. O seu rosto glabo denota uma juventude que não se encontra no personagem que figura em lugar principal nos outros dois grandes medalhões deste primeiro biombo.

Aventamos a hipótese de representar o jovem tenente D. Rodrigo da Costa a quem o próprio Matias de Albuquerque admira e louva na missiva onde relata as várias fases da tomada de Vila Nova del Fresno.

Nessa circunstanciada notícia não esquece a importante acção da infantaria cujos terços, de lanças em riste, ocupam fundo da composição.⁽⁶⁾

O vencedor de Vila Nova del Fresno, de Alconchel e de Montijo, responsável pelas armas do Alentejo, é aqui representado com couraça decorada e elmo emplumado, erguendo na mão direita o seu bastão de mando.⁽⁷⁾

No segundo biombo, decalcado do primeiro, continua a narrativa da gesta da Restauração.

Pondo de lado as representações históricas, olhemos agora para o processo da construção do biombo, para as matérias-primas usadas e para a decoração, onde artistas chineses deixaram a marca da sua interpretação.

Enquanto o reverso do biombo do M.N.A.A. não levanta dúvidas, no que respeita ao papel ou ao padrão usado, pois imita em tosco e com repinte total da 1.^a e 6.^a folhas, os papéis pintados chineses.

A face anterior dos dois “corpos” do biombo, continua a gerar algumas incertezas.

Estilisticamente a pintura desta face sugere por vezes, a dos biombos Namban. Nuvens douradas a folha de ouro fixado com mordente mas sem que seja possível reconhecer as juntas, separam e dão destaque a vários momentos do mesmo acontecimento.

Cores brilhantes são usadas com evidente preocupação dos contrastes (o vermelho com o verde ou com o azul). Esta última cor dá profundidade ao céu nublado de branco e faz sobressair armaduras e capacetes quando usada num tom mais carregado.

No desenho do 2.^o biombo do par evidencia-se a forma das montanhas que se perfilam no horizonte à maneira do Monte Fuji, contrastando, de certo modo, com o desenho achinesado da grande massa rochosa⁽⁸⁾ sobre a qual assenta o Castelo de Alconchel representado no primeiro biombo.

Pode também considerar-se como de tipo nipónico o engradado em madeira classificada como chinesa.

Sobre esta estrutura ligeira foi aplicado tecido de algodão ralo mas suficientemente resistente para ser capaz de receber na face anterior das folhas do biombo, o papel de fabrico artesanal (chinês ou português)⁽¹⁰⁾ que está profusamente decorado com pinturas e gessados dourados.

Quanto às charneiras de papel habitualmente usadas na articulação das folhas

dos biombos assim construídos, se existiram, há muito foram retiradas e substituídas por dobradiças.

Nem historiadores entre os quais Charles Boxer, nem especialistas japoneses como K. Masuda, os restauradores portugueses, puderam até agora dar resposta cabal ao problema levantado pela inter-relação de técnicos e de materiais ou, como atrás foi referido, explicar neste caso concreto, a bipolarização existente a vários níveis.

Temos no entanto razões para pensar que este invulgar biombo medindo na sua totalidade 1,98m de altura por 5,20m de largura, só pode ter sido manufacturado num local onde se cruzaram influências e, conseqüentemente, se empregaram técnicas mistas.

Esse local foi, por certo, Macau.

Esta prática de colocar papel sobre tecido era vulgar nas pinturas japonesas e chinesas. Aliás a textura e separação das folhas de papel manual que se ultrapassam ao cobrir toda a superfície exterior são perfeitamente visíveis à luz razante.

O papel que cobre o reverso é de origem chinesa.

NOTAS:

1 Frits Sholten *Goodleer – Kinkarawa* ed Zwolle, 1989.

2 Alбúm comemorativo da exposição de estampas antigas sobre Portugal, por artistas estrangeiros dos séculos XVI a XIX, realizada nos Museus Nacionais de Arte Antiga, de Lisboa e de Soares dos Reis, do Porto, no ano de 1944. n.º 271 do Cat.º

3 J. C. Rodrigues da Costa – “*João Baptista, gravador português do século XVII (1628-1680)*”, de. Coimbra, 1925. A pags. 112 cita uma estampa datada de 1662, onde se reproduz a batalha das linhas de Elvas. A estampa legendada, figura em anexo da acima referida.

4 Viagem a Vila Nova del Fresno e a Alconchel em 10 de Fevereiro de 1994.

5 “Parte dada a El-Rei por Mathias de Albuquerque sobre a tomada de Villa-Nova del Fresno e o destino dos prisioneiros” transcrita em *Synopse dos decretos remetidos ao Conselho de Guerra*, vol. I e II, 1640-1647, pág. 57, de. E.N. Lisboa 1896.

6 Ibidem.

7 Para o estudo da personalidade de Matias de Albuquerque, cargos que desempenhou e acções que comandou veja-se:

– Conde da Ericeira – *Portugal Restaurado*, edição anotada por A. Dória segundo a 1.ª de. de 17, 10, vol. III, pags. 57, 59, 60, 66 e 67. Lisboa 1954.

– Paulo Craasbeck – *Relaçam verdadeira da entrada que o Governador Mathias de Albuquerque fez em Castella neste mês de Abril do presente Anno de 1644*, Lisboa 1644.

– Cartas dos governadores da Província de Alentejo a El-Rei D. Afonso VI. Tomo III de. da Academia Portuguesa de História, Lisboa 1940.

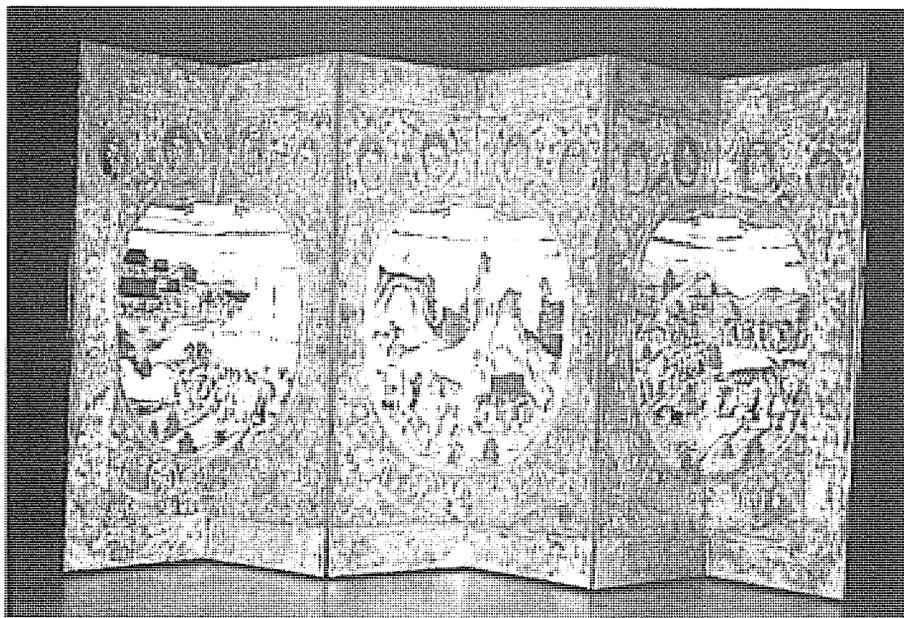
– Pedro de Sousa de Castello Branco – *Elementos da História...* Tomo I, livro I da Chronologia, pag.ª 133 – de. Lisboa Ocidental, 1734.

8 Mark F. Wilson *The Chinese Painters and his vision* in Rev. Apollo n.º 133, Marsh 1973.

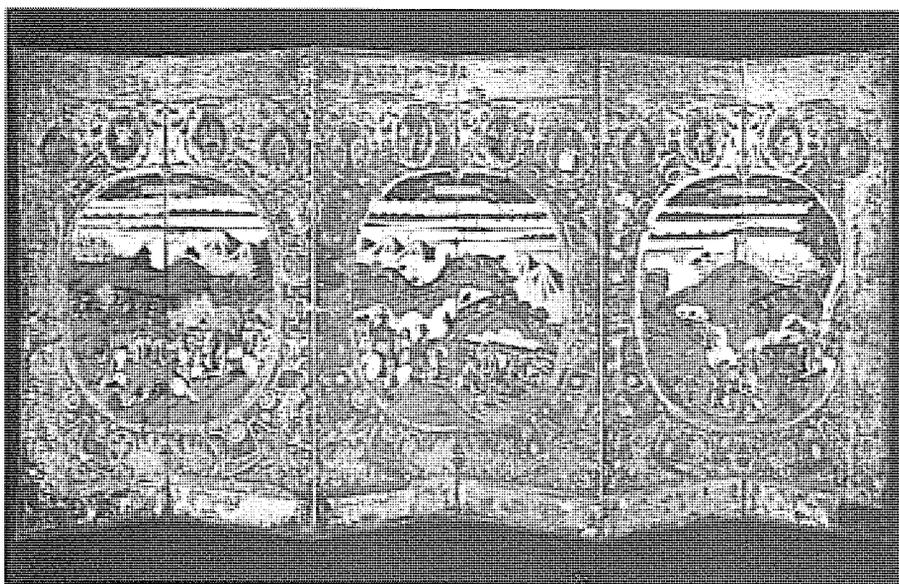
9 A maneira do engradado, analisada no laboratório do Royal Botanic Garden de Kew foi classificada como pertencendo ao género *Cunninghamia* e à espécie lanceolada.

Árvore nativa do Sul da China, da família das Taxodiaceas, sem nome corrente em Portugal. A sua madeira é idêntica à das criptomérias (informação do Instituto José de Figueiredo).

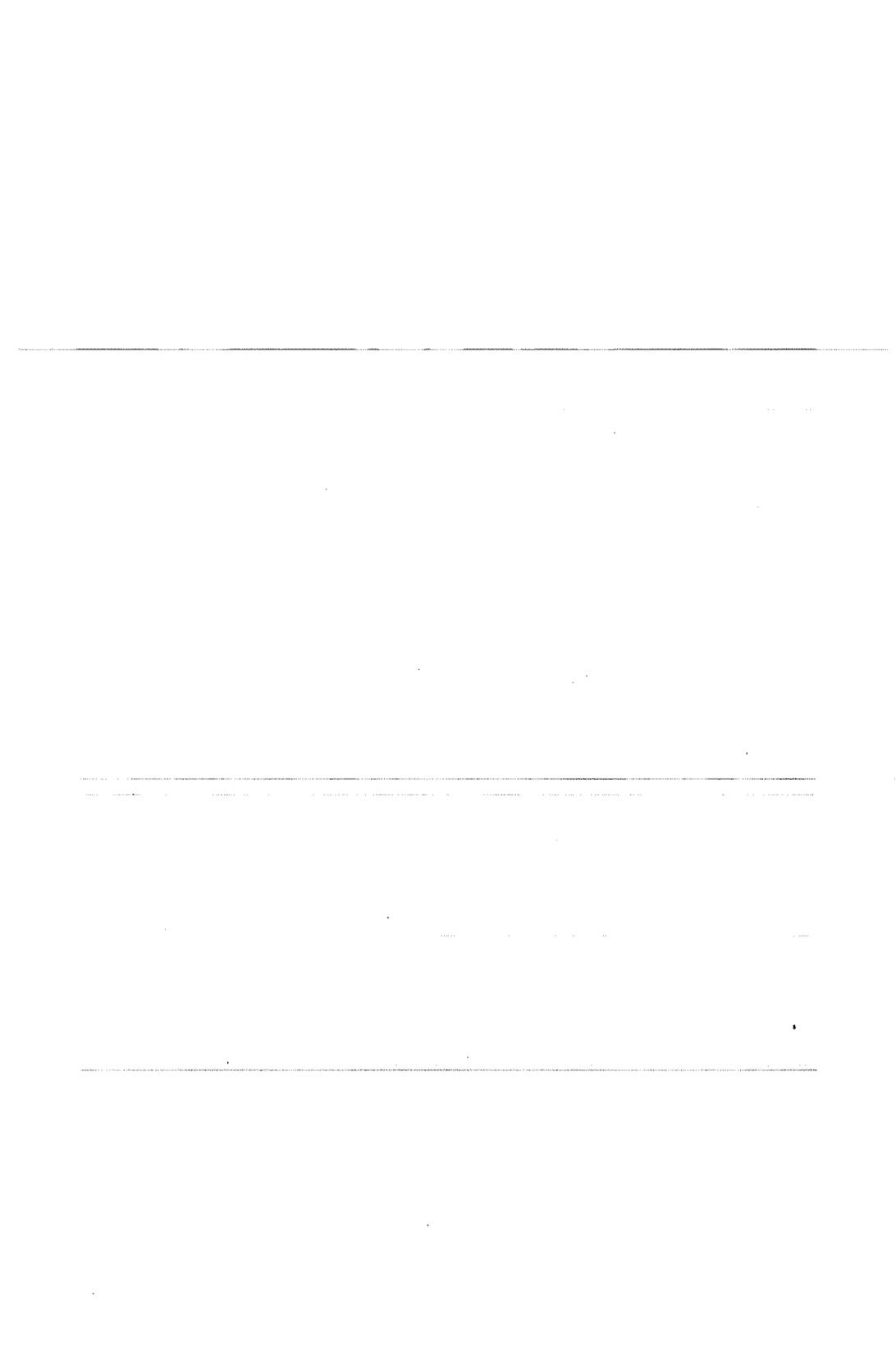
10 Segundo Katsuhiko Masuda, chefe da Secção de papéis e têxteis do Instituto Nacional de Pesquisa, de Tóquio que observou o biombo do Museu Nacional de Arte Antiga em Fevereiro p.p., a pintura da face anterior foi praticada em papel europeu feito manualmente e, estendido sobre tela rala de algodão.



Biombo Chinês de encomenda portuguesa
Final do Século XVII. M.N.A.A. (1º de um par de biombos)



Biombo Chinês de encomenda portuguesa
Final do Século XVII. Coleção José Lico (2º de um par de biombos)



AS COLECÇÕES ORIENTAIS DO MUSEU MUNICIPAL DR. SANTOS ROCHA

O caso particular China-Macau

MARIA ISABEL SOUSA PEREIRA

Arqueóloga

Conservadora do Museu Municipal Dr. Santos Rocha

I – Introdução

II – O papel das colecções orientais na história do Museu Municipal Dr. Santos Rocha

III – As colecções orientais: suas origens

IV – Outras relações em Macau – Raúl Xavier

V – Influência da Arte Chinesa nas produções populares locais.

VI – Dinamização das colecções

I – Introdução

É nosso propósito dar a conhecer o papel das colecções orientais na fundação e história do Museu Municipal “Dr. Santos Rocha”, Figueira da Foz.

O seu estudo desenvolver-se-á integrando-as numa unidade específica – Sala de Comparação – com finalidade didáctica científica previamente estabelecida, segundo os conceitos científicos e as práticas da época, séc. XIX.

Paralelamente, outros conceitos nomeadamente artísticos, serão sustentados por Santos Rocha e outras peças deslocadas e estudadas na secção de Arqueologia – Da Idade Média aos Tempos Modernos.

Não pretendemos, pois, inventariar o espólio oriental existente mas integrá-lo na “unidade” que era o Museu aquando da sua fundação e, ao mesmo tempo, realizar a conferência dos registos antigos até 1910, com excepção para as colecções de proveniência indiana que serão focadas, na generalidade, desde a sua entrada até à actualidade.

Deste modo, abordaremos as diversas colecções, nomeadamente as do Japão Índia, Timor e, no caso específico da China, elaboraremos um registo mais cuidado do espólio antigo existente, sem deixar de chamar a atenção para a

influência que os cânones artísticos da China exerceram sobre as produções populares da Figueira da Foz, nomeadamente na marcenaria e cerâmica.

Finalmente, abordaremos a dinamização desenvolvida tendo por base as colecções do Museu, os intercâmbios que a Fundação Calouste Gulbenkian e os contactos com instituições que prosseguem o estudo e divulgação da Cultura e das colecções Orientais, nomeadamente a Fundação Oriente e a Missão de Macau em Lisboa.

II – O papel das colecções orientais na história do Museu Municipal Dr. Santos Rocha

O Museu Municipal Dr. Santos Rocha foi fundado em Maio de 1894. Todavia, já anteriormente, Santos Rocha tinha desenvolvido um grande trabalho no sentido de concretizar a sua fundação. Em 1892, era já imenso o material recolhido, pois, desde 1886, prosseguiram com assiduidade, escavações na Serra da Boa Viagem e nas estações Neolíticas situadas nos arredores de Brenha.

A ideia da fundação do Museu foi apresentada à Câmara Municipal em 1892⁽¹⁾.

Contudo, como já foi dito, só em 1894 o Museu abriu as suas portas ao público, tendo como sede a casa dos Condes da Figueira, vulgarmente conhecida como Casa do Paço.

A história do Museu⁽²⁾ poderá dividir-se em quatro períodos, atendendo à acção científica desenvolvida, aos conceitos museológicos que pautaram as sucessivas reinstalações e o espaço que viveu.

O primeiro, de 1894 a 1899, foi o período de entusiasmo que se seguiu às grandes descobertas arqueológicas de Santos Rocha, na Figueira da Foz.

O segundo, de 1899 a 1941, coincide com a reinstalação e organização das colecções no andar nobre da Câmara Municipal. Neste período, sensivelmente até 1910, ano da morte de Santos Rocha, o Museu conheceu e viveu uma fase áurea, estendendo a sua fama além fronteiras. A notável acção de Santos Rocha, falecido em Março de 1910, os trabalhos da Sociedade Arqueológica da Figueira da Foz e as publicações inseridas no seu Boletim levaram a que, sem favor, se possa colocar este Museu a par das melhores instituições científicas nacionais.

A terceira fase decorreu de 1945 a 1975.

Por falta de espaço, a transferência tornou-se inevitável, pois, as colecções de arte – especialmente pintura e escultura – tinham aumentado substancialmente. Neste período, a acção do Museu, orientada pelo prof. António Vítor Guerra, pautou-se por um enriquecimento constante das colecções, especialmente de arte.

A reinstalação destas, no piso superior do edifício camarário, beneficiou

museologicamente, embora, em parte, se tivesse procurado manter o espírito do fundador.

A quarta fase, a actual, desenvolveu-se a partir de 1975. Foi preenchida pela transferência, estudo e reinstalação das colecções em edifício próprio.

Nesta fase, a estrutura geral da exposição não foi alterada, embora as colecções que formavam a denominada “Sala de Comparação”, nomeadamente as africanas, americanas e orientais tivessem sido tratadas com outro espírito, ou seja, desligadas completamente do sector arqueológico e encaradas como colecções autónomas.

No primeiro e segundo períodos – 1894/1899 e 1899/1941 – a “Sala de Comparação” era composta pelas colecções africanas, americanas e orientais, com funções claramente definidas pelo fundador do Museu e pelos seus seguidores, nomeadamente A. Júlio do Valle Sousa⁽³⁾ que, depois de falar nas colecções africanas e americanas, ao referir-se às colecções orientais, afirma: “Citaremos também, como mera curiosidade, a vitrine que encerra artigos da China, Japão e Índia, como colecções de instrumentos musicais, um carro religioso de Brahma, algumas esculturas, sendo uma do célebre Confúcio e outras do deus dos ladrões do dia e do deus dos ladrões da noite”.

Por seu turno, Santos Rocha⁽⁴⁾ fundamenta a chamada “sala de Comparação”, dentro da organização estabelecida para o Museu, do seguinte modo: “Esta secção serve para auxiliar o estudo das civilizações prehistoricas ou protohistoricas, principalmente pela comparação dos seus monumentos e restos d’industrias com os dos selvagens dos tempos modernos. O catálogo regista as suas colleccções logo em seguida às da Prehistoria; e depois é que passa às da Protohistoria, não só por ser a ordem estabelecida na organização do Museu, mas porque é principalmente ao estudo da idade da pedra que ellas interessam”.

Se é certo que Santos Rocha, na organização do Museu, não se esquece das colecções orientais, colocando-as ao lado das africanas e americanas, com funções bem claras e definidas, o certo é que, na sua fundamentação, como se vê claramente na citação anterior, utiliza o princípio da omissão. Não as mencionando, teoricamente, estabelece uma diferenciação de culturas, reforçada pela expressão “selvagens dos tempos modernos”. Esta ilação é reforçada quando da organização das colecções, onde coloca, por exemplo, as esculturas em marfim, os tecidos indianos, peças diversas da China e outras na Sala de Arqueologia Histórica⁽⁵⁾.

Atitude idêntica tem A. Júlio do Valle Sousa que, na passagem já citada anteriormente, estabelece clara diferença entre o “mobiliário dos selvagens dos nossos tempos” e as “meras curiosidades” que encerra a vitrine com objectos da China, Japão e Índia.

Fica, pois, claro que a função didáctica das colecções orientais não era explicar

as utilizações e técnicas construtivas dos objectos arqueológicos mas, bem pelo contrário, inferir ao visitante uma visão “lata de cultura”. Santos Rocha e os homens que o acompanharam, condicionados pela época em que viveram, produziram outros textos e trabalhos onde é claro uma visão hierarquizada de culturas.

III – As Colecções: Suas Origens

Não pretendemos, nesta abordagem, inventariar as colecções orientais mas tão somente investigar as suas proveniências e organizar listagens completas das existências antigas. Para o efeito, o Catálogo do Museu, elaborado por Santos Rocha e publicado em 1905, as notícias dos jornais locais e os registos dos livros de depósito foram auxiliares preciosos.

Como já vimos, as colecções orientais nasceram, no essencial, no séc. XIX, graças às relações e prestígio pessoal do fundador do Museu.

Todavia, legados e compras recentes têm vindo progressiva e lentamente a enriquecer o Museu.

Antes de prosseguir no estudo das colecções, é necessário considerar que, quando da fundação do Museu, o grande esforço de Santos Rocha orientou-se no sentido de obter depósitos e não doações, no sentido de aumentar a confiança dos seus contemporâneos em relação à Instituição a criar.

É certo, todavia, que estas, as doações não foram esquecidas. Na orgânica interna do Museu todo o processo de entradas decorreu na maior legalidade, dado a formação jurídica do fundador. Existiam, pois, livros de depósito e de doações onde os contratos eram firmados. Estes documentos, além de criarem a confiança, legalizando todo o processo, permitem-nos, hoje, realizar a história das colecções e facilitam-nos a organização dos inventários em curso.

Decorridos cem anos, com naturalidade, a grande maioria dos objectos não foram reivindicados pelos legítimos proprietários e passaram, legalmente, para a propriedade do Museu.

As colecções timorenses⁽⁶⁾ tiveram origem num depósito realizado pelo Comandante João Jardim⁽⁷⁾, familiar e amigo de Santos Rocha. Encontram-se todas registadas no Catálogo do Museu⁽⁸⁾. João Jardim que conhecera e estudara a administração timorense realizou uma recolha criteriosa e rigorosa de tecidos, objectos de tecelagem, cerâmica decorada, corantes, sementes, acessórios de indumentária e outros objectos de uso doméstico.

Complementarmente, o Dr. Júlio Henriques, da Figueira da Foz e membro da Sociedade Arqueológica, cedeu ao Museu “dez artefactos de Timor”, segundo notícia vinda a público em “A Gazeta da Figueira”⁽⁹⁾.

Por fim, encontram-se registados no Catálogo do Museu, 2.º Aditamento⁽¹⁰⁾ e

pertencentes à Sociedade Arqueológica, cinco objectos de uso utilitário usados pelos timorenses.

Do Japão, realça-se a existência de duas armaduras, quase completas e extremamente bem conservadas, uma proveniente da colecção Loureiro⁽¹¹⁾ e outra da colecção de Júlio Gonçalves Mendes⁽¹²⁾. Do mesmo país, estão ainda registadas três estampas e um lenço⁽¹³⁾. Santos Rocha anota ainda a existência de chávenas, tinteiros e outros vasos de origem japonesas⁽¹⁴⁾.

Finalmente, “A Gazeta da Figueira”⁽¹⁵⁾ dá a notícia da oferta de duas chávenas japonesas ao Museu, por Santos Rocha, e destinadas à secção de Arqueologia Histórica.

É possível que no recente legado de Fernandes da Silva, no ano de 1973, seja possível detectar cerâmicas de origem japonesa.

Por deficiência de classificação, o Catálogo do Museu⁽¹⁶⁾ refere a existência de “um guarda jóias”, de proveniência indiana, mas que, depois de examinado, se conclui, seguramente, ser de origem japonesa.

Da Índia, a colecção é rica e variada. Dos fundos antigos⁽¹⁷⁾ assinala-se a existência de uma cabeça de S. Francisco, sem registo, uma escultura do mesmo santo, também sem registo, um querubim⁽¹⁸⁾, um S. João Baptista⁽¹⁹⁾, um Menino Jesus⁽²⁰⁾, uma Nossa Senhora da Conceição⁽²¹⁾, tudo em marfim. Ainda da fundação do Museu, existe uma toalha estampada do séc. XIX⁽²²⁾, uma guardanapo do mesmo conjunto, não registado e uma colcha tecida em algodão e seda, também não registada.

Objectos variados, nomeadamente uma caixa de sândalo, bengala, vaso de cobre e braceletes completavam a colecção⁽²³⁾.

Em talha dourada, regista-se uma peça com as armas esculpidas do bispo de Goa e que denota uma grande influência portuguesa nos motivos decorativos e iconográficos. Não está registada no Catálogo do Museu elaborado por Santos Rocha.

A. Júlio do Valle Sousa⁽²⁴⁾ demora-se na explicação de outra peça, de origem indiana, “um carro religioso de Brahma”, feito em medula de sabugueiro. Todavia, Santos Rocha não a individualiza no Catálogo do Museu⁽²⁵⁾.

Os legados e aquisições têm vindo a enriquecer progressivamente a colecção.

Em 1967, o Conde de Vinhó e Almedina doou à instituição um importante núcleo de mobiliário, nomeadamente um contador decorador e embutido do séc. XVIII, uma mesa e um armário igualmente embutidos, do mesmo século e outra mesa, também embutida do séc. XVIII.

Por seu turno, a Câmara Municipal adquiriu, em 1975, à família Águas Cruz, um conjunto de sala, do séc. XIX, constituído por 12 peças (8 cadeiras, 2 mesas de parede, 1 sofá e uma mesa de centro).

Em 1988, foi também adquirido à família Beja da Silva, um conjunto de dois cadeirais, de um sofá, de um espelho e de duas mesas pequenas.

No sentido de completar a colecção, a Câmara Municipal continuou as aquisições nomeadamente de uma colcha lilás e branca, do séc. XIX, de outra colcha bordada de seda azul, do séc. XVIII e de um fragmento de outra, vermelha, bordada, igualmente do séc. XVIII.

A colecção proveniente da China-Macau é variada e foi recolhida arbitrariamente, não obedecendo, pois, a critérios científicos. No geral, foram doações feitas ao Museu, algumas sem registo de entrada, outras, com informação muito reduzida, dificultando a sua inventariação e estudo.

Dos objectos registados por Santos Rocha, no catálogo, verificamos a falta de 6 peças, nomeadamente a de um travesseiro, a de um instrumento musical, a de uma toalha, a de um sinete em marfim, e a de uma taça⁽²¹⁾.

Evitaremos, neste momento, referências críticas ao registo elaborado por Santos Rocha e empregaremos a terminologia por ele utilizada, embora, em alguns casos, tenhamos a consciência da necessidade de um estudo profundo do catálogo antigo.

Dada a sua extensão, limitar-nos-emos à elaboração de uma listagem de existências até 1910, data da morte de Santos Rocha, deixando para um estudo posterior, outros comentários e anotações.

Insistimos que foram excluídas deste estudo as peças provenientes dos legados recentes de Cristina Torres e de Fernandes da Silva, ainda não estudados, e de dezenas de outras, entradas nas décadas de 30 a 70, sem registo ou com informação deficiente.

Na listagem que se segue, agruparemos as peças, por razões metodológicas, em grandes grupos, atendendo à sua tecnologia ou utilização.

A – CERÂMICA

1 – Fragmento de grande pote.

Grés esmaltado, castanho amarelado com decoração em relevo-dragões, com asas. Imitação de vaso metálico.

Fabrico Chinês, séc. XIX

Bojo: 460 mm

N.º antigo 5185; catálogo p.184

Doação: João José da Silva e Costa, 31 de Março de 1894

2 – Boião com tampa

Boião em faiança, pintado a azul e invólucro em fibra vegetal,

Bambú

China, séc. XIX

Altura: 171 mm

N.º 5178; não registado no catálogo

Doação: Bernardo Augusto Lapa, 31 de Março de 1894.

3 – Caneca

Caneca com asa, decorada com paisagem pintada a azul

China (?), séc. XIX

Altura: 193 mm

N.º antigo 6575; catálogo p.189

Depósito: Sociedade Arqueológica, 5 de Junho de 1899.

4 – Terrina com tampa

Terrina em faiança, pintada a azul.

Cantão, séc. XIX

Altura: 280 mm

Comprimento: 270 mm

Mau estado de conservação

N.º antigo 6656; catálogo p. 185

Depósito: Sociedade Arqueológica da Figueira da Foz, 25 de Novembro de 1899.

5 – Pratos

Quatro pratos em porcelana, pintados a azul.

Cantão, séc. XIX.

Diâmetro: 410 mm, 320 mm, 229 mm e 230 mm

Nos antigos 5190, 5191, 5192 e 5158 A; catálogo p. 184

Depósito: José Joaquim Fontoura, 30 de Abril de 1894.

6 – Prato

Prato em porcelana, pintado a azul com motivos florais.

Fabrico chinês; séc. XIX

Diâmetro: 233 mm

N.º antigo 5205; catálogo p. 185

Depósito: António dos Santos Rocha, 30 de Abril de 1894.

7 – Prato

Prato em porcelana, pintado a azul com motivos florais

Fabrico chinês, séc. XIX

Diâmetro: 225 mm

N.º antigo 5198; catálogo p. 184

Doação: António Alves Duarte Silva, 2 de Março de 1894

8 – Prato

Prato em porcelana, pintado a azul, dourado e castanho, com motivos florais.

Fabrico chinês, séc. XIX

Diâmetro: 230 mm

N.º antigo 5197; catálogo p. 184

Doação: António Alves Duarte Silva, 2 de Março de 1894

9 – Taça e pires

Taça e pires em porcelana, policromados, com motivos florais.

Fabrico chinês, séc. XIX.

Taça altura: 41 mm

Pires diâmetro: 120 mm

N. os antigos 5203 e 5204; catálogo p. 184

Depósito: António dos Santos Rocha, 31 de Março de 1894.

10 – Taça e pires

Taça e pires em porcelana, policromados, com motivos florais.

Fabrico chinês, séc. XIX.

Taça altura: 45 mm

Pires diâmetro: 140 mm

N.os antigos 5206 e 5207; catálogo p. 184

Entrada no Museu não registada.

11 – Taça

Taça em porcelana, policromada, com motivos florais.

Fabrico chinês, séc. XIX.

Altura: 62 mm

Nº antigo 6576; catálogo p. 184

Depósito: Sociedade Arqueológica da Figueira, 5 de Julho de 1899.

12 – Taça

Taça em porcelana, policromada, com motivos florais.

Fabrico chinês, séc. XIX

Altura: 47 mm

N.º antigo 6577; catálogo p. 184

Depósito: Sociedade Arqueológica da Figueira da Foz, 5 de Junho de 1899.

13 – Chávena

Chávena em porcelana, policromada, com motivos florais.

Fabrico chinês, séc. XIX

Altura: 65 mm

N.º antigo 6273; catálogo p. 184

Depósito: António dos Santos Rocha, 14 de Janeiro de 1899.

14 – Chávena

Chávena em porcelana, policromada, com motivos florais.

Fabrico chinês, séc. XIX

Altura: 65 mm

N.º antigo 6272; catálogo p. 184

Depósito: António dos Santos Rocha, 14 de Janeiro de 1899.

B - ESCULTURA

15 – Confúcio entronizado

Madeira policromada.

China, séc. XIX

Altura: 215 mm

N.º anigo 3985; catálogo p. 100

Depósito: António Xavier Martins, 5 de Maio de 1891.

16 – Divindade (Ladrões do Dia)

Madeira policromada. Espelho à frente.

China, séc. XIX

Altura: 195 mm

N.º antigo 3986; catálogo p. 101

Depósito: António Xavier Martins, 5 de Maio de 1891.

17 – Divindade (Ladrões do Dia)

Madeira policromada. Espelho à frente.

China, séc. XIX

Altura: 190 mm

N.º antigo 3987; catálogo p. 101

Depósito: António Xavier Martins, 5 de Maio de 1891.

18 – Escultura representando os três graus de Mandarim

Pedra cor de marfim, sobre base verde.

China, séc. XIX

Altura: 215 mm

N.º antigo 4030; catálogo p. 102

Depósito: José Augusto dos Santos Fera, 31 de Março de 1894.

19 – Dragão

Barro policromado.

China, séc. XIX

N.º antigo 5200; catálogo p. 185

Depósito: António Xavier Esteves, 5 de Maio de 1985.

C – INSTRUMENTOS MUSICAIS

20 – Arcos

Dois arcos em bambú. Ligeiramente encurvados, com orifício na extremidade mais espessa e bifurcação na extremidade oposta.

China, séc. XIX

Comprimento: 716 mm e 644 mm

N.º antigo 4017 e 4018; catálogo p. 102

Depósito: Adolfo Ferreira Loureiro, 15 de Agosto de 1894.

21 – Flagiolés

Dois aerofones em madeira e latão, com sete orifícios.

Instrumentos de sopro.

China, séc. XIX

Comprimento: 305 mm e 444 mm

N.º antigo 3996 e 3998; catálogo p. 101

Depósito: Adolfo Ferreira Loureiro, 15 de Agosto de 1894

Bibliografia: Património Musical Uma Riqueza da Figueira, Comissão Permanente do Dia Mundial da Música, Figueira da Foz, Câmara Municipal, 1989, n.º 618, 619 do catálogo.

22 – Glu-in

Cordofone de duas cordas com braço de madeira exótica que atravessa a caixa de ressonância, cilíndrica, aberta numa das faces, sendo a outra coberta com pele e réptil.

China, séc. XIX

Comprimento: 435 mm

N.º antigo 4000; catálogo p. 101

Depósito: Adolfo Ferreira Loureiro, 15 de Agosto de 1894

Bibliografia: Património Musical Uma Riqueza da Figueira, Comissão Permanente do Dia Mundial da Música, Figueira da Foz, Câmara Municipal, 1989, n.º 620 do catálogo.

23 – Iak-sum

Cordofone de duas cordas com braço de madeira exótica, atravessando a caixa

de ressonância de bambú, cilíndrica, decorada com linhas paralelas. Uma das faces é fechada com madeira colada e, a outra, com decoração geométrica, aberta na membrana do nó de bambú.

China, séc. XIX

Comprimento: 590 mm

N.º antigo 4001; catálogo p. 101

Depósito: Adolfo Ferreira Loureiro, 15 de Agosto de 1894

Bibliografia: Património Musical Uma Riqueza da Figueira, Comissão Permanente do Dia Mundial da Música, Figueira da Foz, Câmara Municipal, 1989, n.º 621 do catálogo.

Instrumentos Musicais Chineses Ontem e Hoje, Lisboa, Missão de Macau em Lisboa, 1991, n.º 3 do catálogo.

24 – It-ka

Cordofone de duas cordas, com caixa circular em madeira. Tampo harmónico em madeira exótica. Trastes bem marcados.

China, séc. XIX

Comprimento: 350 mm

Diâmetro: 350 mm

N.º antigo 4003; catálogo p. 101

Depósito: Adolfo Ferreira Loureiro, 15 de Agosto de 1894

Bibliografia: Património Musical Uma Riqueza da Figueira, Comissão Permanente do Dia Mundial da Música, Figueira da Foz, Câmara Municipal, 1989, n.º 622 do catálogo.

Instrumentos Musicais Chineses Ontem e Hoje, Lisboa, Missão de Macau em Lisboa, 1991, n.º 5 do catálogo.

25 – Pi-pa

Cordofone de madeira, periforme, com extremidade braçal decorada com cabeça de leão alado, braço decorado com osso e madeira exótica. Tampa harmónica de osso. Trastes bem marcados.

China, séc. XIX

Comprimento: 960 mm

N.º antigo 4002; catálogo p. 101

Depósito: Adolfo Ferreira Loureiro, 15 de Agosto de 1894

Bibliografia: Património Musical Uma Riqueza da Figueira, Comissão Permanente do Dia Mundial da Música, Figueira da Foz, Câmara Municipal, 1989, n.º 623 do catálogo.

Instrumentos Musicais Chineses Ontem e Hoje, Lisboa, Missão de Macau em Lisboa, 1991, n.º 4 do catálogo.

26 – San-in

Cordofone de três cordas, de madeira exótica. Caixa cilíndrica coberta nas duas faces com pele de réptil. Botão de osso decorado com motivos antropomórficos e geométricos. Cavalete de osso com caracteres chineses colocado na parte anterior do braço.

China, séc. XIX

Comprimento: 902 mm

N.º antigo 4004; catálogo p. 101

Depósito: Adolfo Ferreira Loureiro, 15 de Agosto de 1894

Bibliografia: Património Musical Uma Riqueza da Figueira, Comissão Permanente do Dia Mundial da Música, Figueira da Foz, Câmara Municipal, 1989, n.º 624 do catálogo.

Instrumentos Musicais Chineses Ontem e Hoje, Lisboa, Missão de Macau em Lisboa, 1991, n.º 6 do catálogo.

27 – Si-u

Flauta transversal, de bambú, lacado a preto, com extremidades em marfim. Com caracteres chineses.

China, séc. XIX

Comprimento: 647 mm

N.º antigo 3997; catálogo p. 101

Depósito: Adolfo Ferreira Loureiro, 15 de Agosto de 1894

Bibliografia: Património Musical Uma Riqueza da Figueira, Comissão Permanente do Dia Mundial da Música, Figueira da Foz, Câmara Municipal, 1989, n.º 617 do catálogo.

D – OBJECTOS UTILITÁRIOS EM FIBRA VEGETAL

28 – Caixa

Caixa circular, com tampa e decoração em mosaico.

China, séc. XIX

Comprimento: 89 mm

N.º antigo 4028; catálogo p. 102

Doação: Júlio Brás de Lemos, 1 de Agosto de 1897.

29 – Estojo para livro

Invólucro com tampa, em forma de paralelepípedo, com decoração geométrica; capa de livro com decoração em mosaico policromada.

China, séc. XIX

Comprimento: 89 mm

N.º antigo 6440; catálogo p. 102
Entrada no Museu não registada.

30 – Tabuleiro

Tabuleiro quadrangular, com a área central decorada em mosaico.

China, séc. XIX

Lado: 216 mm

N.º antigo 4009; catálogo p. 101

Depósito: Adolfo Ferreira Loureiro, 15 de Agosto de 1894.

E – PINTURA E OBJECTOS PINTADOS

a) Pintura

31 – Aguarela

Aguarela sobre papel, colado em cartão, representando paisagem: montanhas, cascatas, rios, porto, barqueiro e árvores. No campo, em cima e em baixo, caracteres chineses.

China, séc. XIX

Altura: 256 mm

N.º antigo 4035; catálogo p. 102

Entrada no Museu não registada.

32 – Pintura

Pintura sobre seda. Idso (Confúcio), com barrete e bordão, caminhando num trilho de montanha.

China, séc. XIX

Altura: 217 mm

N.º antigo 4771; catálogo p. 176

Doação: Francisco Ferreira Loureiro (inscrito no vidro Fco. Loureiro). Sem registo de entrada no Museu.

b) Objectos Pintados

33 – Travesseiro

Travesseiro lacado a castanho e vermelho, com pintura a preto, representando figura feminina e paisagem.

China, séc. XIX

Comprimento: 370 mm

N.º antigo 3390; catálogo p. 101

Depósito: Manuel José de Sousa, 5 de Maio de 1895.

34 – Guardanapos

Cinco guardanapos em papel de arroz, com folho na borda. No centro, pintados motivos florais.

China, séc. XIX

Comprimento: 220 mm, 209 mm, 200 mm e 197 mm

N.º antigo 4008, 4007, 4006 e 4005; catálogo p. 101

Depósito: Adolfo Ferreira Loureiro, 15 de Agosto de 1894.

F – TÊXTEIS E INDUMENTÁRIA

35 – Traje completo de chinês (Culia)

Camisas e calças azuis de linho, chapéu de fibra vegetal e chinelos.

China, séc. XIX

Calças: altura: 915 mm

Camisa altura: 682 mm

Chapéu diâmetro: 415 mm

Chinelos comprimento: 251mm

N.º antigo 2854; catálogo p. 89

Doação: António Maria Martins Cardoso, 2 de Julho de 1896.

36 – Boné de Mandarim

Boné de seda preta, com forro vermelho e remate avermelhado

China, séc. XIX

Diâmetro: 180 mm

N.º antigo 4016; catálogo p. 102

Depósito: Adolfo Ferreira Loureiro, 15 de Agosto de 1894.

37 – Chinelos

Chinelos de fibra vegetal, com revestimento inferior em sola.

China, séc. XIX

Comprimento: 247 mm

N.º antigo 3974 e 3975; catálogo p. 100

Entrada no Museu não registada.

38 – Sapatos (modelo)

Modelo de sapatos de seda bordada, com sola em cunha.

China, séc. XIX

Comprimento: 65 mm

N.º antigo 3991 e 3992; catálogo p. 101

Depósito: António Xavier Martins, 5 de Maio de 1891.

39 – Alfinete e brincos

Conjunto de alfinete e brincos de tartaruga, lavrados.

China, séc. XIX

Brinco: 41 mm

N.º antigo 6603, 6604 e 6605; catálogo p. 198

Entrada no Museu não registada.

40 – Alfinete e brincos

Conjunto de alfinete e brincos de sândalo, lavrados.

China, séc. XIX

Alfinete: 43 mm

Brincos: 41 mm

N.º antigo 6600, 6601 e 6602; catálogo p. 198

Entrada no Museu não registada.

41 – Leque

Leque de 22 varetas de tartaruga, esculpido.

China, séc. XIX

Altura: 194 mm.

Não registados no catálogo.

Doação: D. Susana Eugénia de Moraes Sarmento, 31 de Março de 1894.

42 – Varetas de Leque

Varetas, 11, de leque em marfim, lavradas, com ponyas em bambú.

China, séc. XIX

Altura: 181 mm.

N.º antigo 5002; catálogo p. 172.

Depósito: António dos Santos Rocha, 31 de Março de 1894.

43 – Ventarola

Leque de penas brancas, com pintura floral policromada.

China, séc. XIX

Altura: 285 mm.

N.º antigo 5456; catálogo p. 180

Depósito: António dos Santos Rocha, 30 de Abril de 1894.

44 – Pente

Pente de madeira com dorso arqueado.

China, séc. XIX

Comprimento: 131 mm.

N.º antigo 4024; catálogo p. 102

Doação: António Maria Martins Cardoso, 2 de Julho de 1896.

45 – Pente

Pente duplo em madeira de bambú, com caracteres chineses no dorso central.

China, séc. XIX

Comprimento: 131 mm.

N.º antigo 4025; catálogo p. 102

Doação: António Maria Martins Cardoso, 2 de Julho de 1896.

46 – Pente

Pente duplo em madeira de bambú, com decoração e caracteres chineses no dorso central.

China, séc. XIX

Comprimento: 126 mm.

N.º antigo 4026; catálogo p. 102

Doação: António Maria Martins Cardoso, 2 de Julho de 1896.

47 – Toalha

Toalha de algodão branco, estampada a azul; no centro, motivos florais. Cercadura decorada com suásticas.

China, séc. XIX

Comprimento: 961 mm.

N.º antigo 4012; catálogo p. 102

Depósito: Adolfo Ferreira Loureiro, 15 de Agosto de 1894.

48 – Toalha

Toalha de algodão branco, estampada a azul; no centro, motivos florais. Cercadura decorada com suásticas.

China, séc. XIX

Comprimento: 950 mm.

N.º antigo 4014; catálogo p. 102

Depósito: Adolfo Ferreira Loureiro, 15 de Agosto de 1894.

49 – Toalha

Toalha de algodão branco, estampada a azul; no centro, motivos florais. Cercadura decorada com suásticas.

China, séc. XIX

Comprimento: 1015 mm.

N.º antigo 4015; catálogo p. 102

Depósito: Adolfo Ferreira Loureiro, 15 de Agosto de 1894.

G - VÁRIA

50 – Tabela de contar (ábaco)

Tabela em madeira de bambú.

China, séc. XIX

Comprimento: 290 mm.

N.º antigo 4010; catálogo p. 101

Depósito: Adolfo Ferreira Loureiro, 15 de Agosto de 1894.

51 – Alabarda

Lâminas e picos metálicos, cabo longo em madeira; ligação em fibra vegetal.

China, séc. XIX

Altura: 2050 cm

N.º antigo 4758; catálogo p. 89

Depósito: António dos Santos Rocha, 1 de Abril de 1894.

52 – Colher de pau.

Colher de côco, com cabo de madeira torneada.

China, séc. XIX

Comprimento: 293 mm.

N.º antigo 4019; catálogo p. 102

Entrada no Museu não registada.

53 – Modelos de casas chinesas.

Caixa de madeira e vidro com modelos de habitações chinesas, integradas na paisagem.

China, séc. XIX

Comprimento: 603 mm.

N.º antigo 4756; catálogo p. 102

Depósito: Adolfo Ferreira Loureiro, 15 de Agosto de 1894.

54 – Pincéis

Dois pincéis com tampa e cabo de bambú.

China, séc. XIX

Comprimento: 215 mm e 210 mm.

N.º antigo 4021 e 4022; catálogo p. 102. Erro de impressão no catálogo (4010).

Entrada no Museu não registada.

55 – Marca de jogo (Fantan)

Duas marcas de jogo de roleta chinesa, em nácar, decoradas.

China-Macau, séc. XIX

Comprimento: 35 mm.

Não consta do catálogo

Doação: António Maria de Oliveira Simões, 9 de Outubro de 1909.

56 – Talher

Estojo em bambú contendo faca metálica com cabo em tartaruga, pauzinho em marfim e palito em marfim.

China, séc. XIX

Estojo comprimento: 270 mm.

N.º antigo 3990; catálogo p. 102

Depósito: António Xavier Esteves, 5 de Maio de 1891.

56 – Vaso

Vaso em pedra rosa e cinza, lavrado.

China, séc. XIX

Altura: 152 mm.

N.º antigo 4031; catálogo p. 102

Doação: João Gaspar da Silva, 31 de Março de 1894.

58 – Vasos

Dois vasos em madeira esculpida.

China, séc. XIX

Altura: 51 mm.

N.º antigo 388 e 389; catálogo p. 101

Doação: António Xavier Esteves, 5 de Maio de 1891.

IV, - Outras relações com Macau: Raúl Xavier

Representativa e variada é a colecção de trabalhos de Raúl Xavier, existente no Museu.

Raúl Xavier, de origem chinesa, por via de sua avó e mãe, casadas com europeus, nasceu em Macau a 23 de Março de 1894. A sua formação decorreu em Portugal.

Frequentou a escola de Belas Artes de Lisboa, tendo por mestres Condeixa e Costa Mota. Deste último, recebeu grande influência.

Exerceu funções docentes em Lisboa ao mesmo tempo que concebia e executava trabalhos escultóricos de nomeada.

Em 1945, Raúl Xavier ofereceu, ao Museu, um medalhão em gesso, representando o Dr. Pedro de Aguiar⁽²⁷⁾.

Em 1952, Alberto de Monsarás, ofereceu o busto em mármore, do Conde de Monsarás⁽²⁸⁾.

Em 1958, em papel timbrado do escultor, datado de 3 de Janeiro de 1958, uma relação enumera os trabalhos a enviar ao Museu, nomeadamente três esculturas em gesso – Padre Pio XII, a Justiça e a Lei, sete trabalhos em mármore de Carrara, um de mármore de Estremoz, dois em pedra calcária, dois em granito, três em madeira, cinco medalhões em gesso, quatro bustos em gesso, um baixo relevo denominado “Aljubarrota” e um quadro a óleo da autoria do pintor Pedro Guedes, representando Raúl Xavier e uma caricatura de autoria do Prof. Arnaldo Ressano Garcia, representando também o escultor⁽²⁹⁾.

Em 1959, a Exm.^a Sr.^a D. Laurentina Nogueira Esteves, residente na Figueira da Foz ofereceu o busto, em bronze, de seu marido, o escritor figueirense, Carlos Sombrio⁽³⁰⁾.

Em 1962, doadas pelo escultor, entrou no Museu, um total de 4 obras de arte, incluindo esculturas em mármore, calcário, granito, madeira, bronze, gesso e barro, medalhões em bronze, óleos e desenhos⁽³¹⁾. Só nesta data, entraram as obras destinadas pelo escultor, em 1958, e mencionadas anteriormente.

Ainda em 1962, o escultor Raúl Xavier ofertou dez medalhas⁽³²⁾ da sua autoria.

Em 1964, os seus familiares doaram ao Museu catorze trabalhos⁽³³⁾.

No período de 1966 a 1967 a família completou a doação, cedendo um total de 20 peças, incluindo medalhas, esculturas em gesso e um trabalho em cobre⁽³⁴⁾.

A colecção formou-se, pois, progressivamente, iniciando-se em 1945, com o escultor ainda vivo e completou-se, em 1967, já depois da sua morte.

Alberto Monsarás, D. Laurentina Nogueira Esteves, o próprio Raúl Xavier e sua família, já depois da sua morte, foram os obreiros da colecção hoje existente que se divide pelos sectores de Medalhística e de Escultura.

V - Influência da arte chinesa nas produções populares Figueirenses

Os cânones artísticos chineses influenciaram a produção popular, na Figueira da Foz.

Conhecem-se obras de marcenaria e de cerâmica que confirmam esta afirmação.

Em 1707, um marceneiro figueirense construiu um armário-expositor de madeira, pintado a vermelho e decorado com motivos chineses, pintados a dourado. Junto da tampa superior, encontra-se a inscrição: “Esta vitrine foi pintada por João José da Silva Costa da Figueira da Foz no ano de 1707 durante 500 horas empregando cerca de 200.000 pinceladas em todas estas chinezadas”.

As fábricas produtoras de cerâmica, dos finais do séc. XIX e inícios do séc. XX, não ficaram alheias aos movimentos contemporâneos relativamente à imitação de peças chinesas.

Nos finais do séc. XIX ou inícios do séc. XX, em época indeterminada, a

fábrica de carritos, produziu exemplares de imitação de loiça de Cantão. O Museu guarda, desta fase, uma caneca, em óptimo estado de conservação, pintada pelo operário cerâmico Silvestre Vaz dos Santos, conhecido por Silvestre Barra.

Quando da reorganização da Fábrica do Senhor Aricira, em Tavarede, em 1922, o evento foi comemorado com o fabrico de um grande prato com 305 mm de diâmetro, cujo motivo central representa um chinês, com leque e sombrinha. Na aba do prato, pintado a azul, a inscrição: «Primeira Fornada / \$ DO 9.1922».

É natural que outros objectos, dentro desta linha, tivessem sido produzidos e que se encontrem dispersos por casa particulares.

VI - Dinamização das colecções e intercâmbios culturais

Não é fácil um Museu de região dinamizar colecções orientais, por muito boa qualidade que tenham. As colecções provenientes da região e em reserva, impõem-se às restantes e quase que ditam o programa anual da instituição. Acresce ainda que as colectividades locais não sentem a necessidade de solicitar ao Museu acções que que divulguem as colecções e a Cultura Oriental.

Todavia, dentro deste contexto negativo, o Museu Municipal Dr. Santos Rocha, embora timidamente, tem tentado divulgar as colecções do Museu e a Cultura Oriental.

Das colecções orientais existentes, de proveniência – Timor, Japão, Índia e China – só as colecções indianas estão expostas permanentemente. As outras estão em reserva e são utilizadas em exposições temporárias, organizadas pelo Museu ou outras entidades.

No sector dedicado à Índia, poderá ser contemplado mobiliário do sec. XVII, XVIII e XIX, têxteis do séc. XIX, esculturas em marfim e pequenos objectos de madeira e cobre. A folha de sala e as próprias etiquetas referentes às peças elucidam o visitante, fornecendo os dados considerando essenciais. Organizem-se visitas guiadas sempre que solicitadas.

As colecções japonesas não têm expressão no contexto geral das colecções do Museu embora, pela sua qualidade, beleza e raridade as duas armaduras japonesas merecem toda a atenção. As colecções não estão expostas e só em colaboração com outras instituições poderão ser valorizadas.

A utilização dos objectos provenientes de Timor, ao contrário dos japoneses, têm sido largamente utilizados, quer no Museu, quer nas Escolas. Quando da agudização da crise de Timor as escolas e o Museu organizaram exposições utilizando e valorizando todo o material existente. Folhas explicativas e trabalhos escolares complementaram a acção que, por seu lado, foi aberta à cidade.

Em Junho de 1991, como apoio da República Popular da China, em Lisboa, o Grupo de Ópera do Tibete actuou na Escola Secundária Dr. Joaquim de

Carvalho. Paralelamente foi montada uma exposição com os objectos do Museu e outros de colecções particulares incluindo os de alunos e professores que pretendia mostrar a diversidade cultural da República Popular da China.

Em 1989, no âmbito das Comemorações do Dia Mundial da Música na Figueira da Foz, o Museu e a Comissão Permanente do Dia Mundial da Música organizaram uma exposição intitulada “Património Musical da Figueira da Foz” onde figuravam os instrumentos musicais chineses. Em 1993 os mesmos instrumentos foram cedidos à Missão de Macau em Lisboa e, alguns deles, encontram-se registados e estudados no catálogo intitulado “Instrumentos musicais chineses ontem e hoje”.

Em Abril de 1987, no âmbito do projecto de itinerância da Fundação Calouste Gulbenkian, esteve patente no Museu a exposição “Alguns Reflexos da Arte da China em Portugal” que documentava os contactos dos portugueses com o Oriente, aproveitando, essencialmente, materiais cerâmicos. A exposição foi complementada com objectos do Museu que integravam perfeitamente no projecto e tema do evento.

Outras colaborações têm sido possíveis. Com a Fundação Oriente, em Maio de 1990 e Novembro de 1992, estiveram abertas ao público na Figueira da Foz as exposições “Papagaios Tradicionais da China” e “Herança Portuguesa no Japão”, respectivamente.

Em 1991 intensificaram-se os contactos com a Missão de Macau em Lisboa e foi possível realizar as exposições “Lanternas Tradicionais da China” e “Cerâmica Decorativa de Macau”.

Recentemente, 1993, com a mesma entidade, teve lugar a “Exposição de aquarelas do pintor cantonense Chiang Kam Seong”.

Todos os intercâmbios que se têm vindo a desenvolver têm por finalidade sensibilizar o público do Museu para Culturas diferentes, aumentando os seus conhecimentos, criando e desenvolvendo o seu espírito crítico perante colecções e realidades que lhes são, muitas vezes, estranhas.

NOTAS

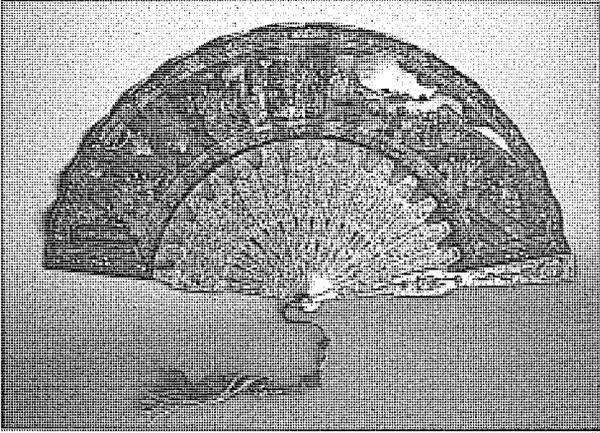
(1) PEREIRA, Isabel - Museu Municipal, notícia histórica. Figueira da Foz, Câmara Municipal, 1986, p. 8.

(2) Idem, p. 8 e seguintes.

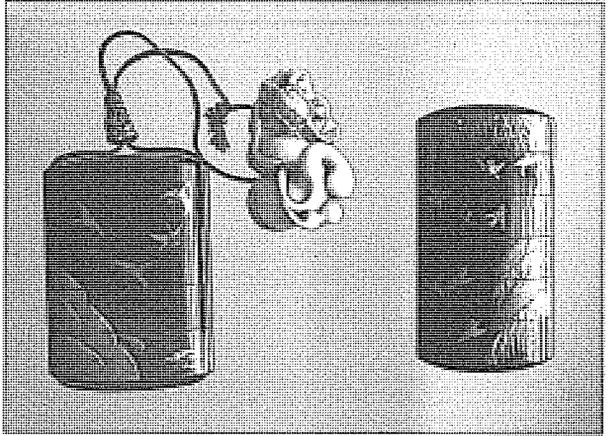
(3) SOUSA, A. Júlio do Valle - O Museu Municipal da Figueira da Foz in “Branco e Negro”, Lisboa, 1 (29) Out. 1896, p. 43-47.

(4) ROCHA, A. dos Santos - o Museu Municipal da Figueira da Foz. Catálogo Geral. Figueira da Foz, Imprensa Lusitana, 1905, p. 18.

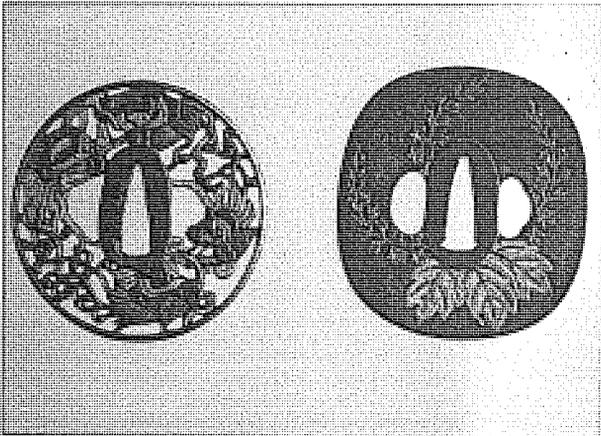
- (5) Idem, p. 174, n.º 5620, 5625; p. 185, n.º 5201; p. 195, n.º 3593.
- (6) As coleções estão em estudo por José Arez. Em 1975 o catálogo estará concluído e pronto a ser editado.
- (7) JARDIM, João dos Santos Pereira. Notas Etnográficas sobre os povos de Timor, in “Portugália”, Porto, 1 (1-4), 1899-1903, p. 355-359.
- (8) ROCHA, A. dos Santos - O Museu Municipal da Figueira da Foz. Catálogo Geral. Figueira da Foz, Imprensa Lusitana, 1905 p. 90-92, 98-100.
- (9) A Gazeta da Figueira, Figueira da Foz, 4 (362) 10 de Jul. de 1895.
- (10) ROCHA, A. dos Santos - Idem, aditamento n.º 2, 1909, pp 13-14, n.º 8680, 8677, 8678, 8699 e 8681.
-
- (11) ROCHA, A. dos Santos, Idem, p. 103, n.º 8355 a 8341.
- (12) Idem, pag. 89, n.º 2855.
- (13) ROCHA, A. dos Santos, idem, p. 97, n.º 3976, 3982 e 3894; p. 102, n.º 4011, respectivamente.
- (14) Idem, p. 184-185, n.º 5189, 5206, 5207, 6503 e 5202.
- (15) Gazeta da Figueira, n.º 734, 25 de Fevereiro de 1899.
- (16) ROCHA, A. dos Santos - idem, p. 101, n.º 3993.
- (17) Idem, pag. 174: “5619 a 5621, 5624 2 5625 - Estatuetas em marfim madeira e alabastro”. Nesta menção poderão estar incluídas a cabeça e a escultura de S. Francisco (5619 e 5621) ou o “Cortejo religioso de Brahm” em madeira, anotado por A. Júlio do Valle Sousa.
- (18) Idem, p. 174, n.º 5624.
- (19) Idem, aditamento I, p. 14, n.º 8535.
- (20) Idem, p. 174, n.º 5625.
- (21) Idem, p. 174, n.º 5620.
- (22) Idem, p. 195, n.º 5393.
- (23) ROCHA, António dos Santos - O Museu Municipal da Figueira da Foz. Catálogo Geral. Figueira da Foz, Imprensa Lusitana, 1905, p. 100, n.º 3977; p. 102, 4757; p. 94, n.º 3059; p. 185, n.º 5201 e aditamento II, 1909, p. 14, n.º 8696.
- (24) SOUSA, A. Júlio do Valle - O Museu Municipal da Figueira da Foz, in “Branco e Negro”, Lisboa, 1 (29) 18 de Outubro de 1986, pp. 43-47. Depósito 220, 5 de Maio de 1895, de Manuel José de Sousa.
- (25) Idem, p. 174, “n.º 5619 a 5621, 5624 e 5625 - Estatuetas em marim, madeira e alabastro”. Nesta menção poderão estar incluídas a cabeça e a escultura de S. Francisco ou o cortejo religioso de Brahma (5619 e 5621).
- (26) ROCHA, António dos Santos- O Museu Municipal da Figueira da Foz. Catálogo Geral. Figueira da Foz, Imprensa Lusitana, 1905, p. 18, 4023; p. 101, 3999, p. 101, 4013; p. 102, 4027, p. 102, 4027, p. 102, 4032 p. 102, 5199, p. 104.
- (27) Ofício 307, fls. 281, 18 de Agosto de 1945, Copiador 3.
- (28) Ofício 395, fls. 443, 16 de Julho de 1952, Copiador 10.
- (29) Realção do legado de Raúl Xavier arquivo do Museu.
- (30) Ofício 290, fls. 112, 2 de Junho de 1959, Copiador 19.
- (31) Ofício 298, fls. 480 a 482, 23 de Julho de 1962, Copiador 21.
- (32) Ofício 430, fls. 80, 6 de Novembro de 1962, Copiador 22.
- (33) Ofício 107, fls. 138, 13 de Março de 1964, Copiador 23.
- (34) Ofício 142, fls. 412, 23 de Abril de 1966, Copiador 24.
- (35) Ofício 152, fls. 241, 26 de Março de 1967, Copiador 25.
- (36) Ofício 30, fls. 181, 21 de Janeiro de 1967, Copiador 25.



23



60



67



A CHINA E O JAPÃO NAS COLECÇÕES MUSEU NACIONAL DE MACHADO DE CASTRO

MARIA JOSÉ SAMPAIO

Directora do Museu Nacional Machado de Castro

“Impressionante. Já que se vê que ‘O Mistério da China’, escrito em duas páginas, não é nada, é um pingo de água carminada no Oceano Atlântico, por exemplo.

Mas se duas páginas não dizem nada, duas mil páginas, dois milhões de páginas, também nada diriam, porque o assunto é enorme!...

No entretanto, encarando a questão por outro modo, basta o simples título do seu artigo para dizer muito.

Para quem conheça a China, mesmo um pouco apenas ‘o Mistério da China’ é altamente compreensível e desdobra amplos horizontes. Acho o título magnífico”.

Assim, dava a sua opinião, Wenceslau de Moraes, sobre um artigo escrito por Jaime do Inso, numa carta datada de 12 Abril de 1927 de Tokushima.

Jaime do Inso, nesse artigo escrito em Macau em Julho de 1926, afirma:

“... A China tem o seu mistério!

O cheiro do sândalo e do ópio, o Fan-Tan, as louças, os “Ming” preciosos, as sedas e a miséria, ... num contraste flagrante com a nossa imaginação e fantasia, não sei que têm, que de si exalam, que perturbam e fazem voltar aqueles que uma vez aqui estiveram...

... As noites do Bazar, a luz coada por mil lâmpadas e lanternas, as varandas e tabuletas iluminadas, a música bárbara dos Tans-Tans e dos Pong-Kus,... a turba que se acotovela e fervilha por toda a parte, parecendo que nasce a cada canto, os altares da Rua da Felicidade – tudo isto tem um timbre especial que vibra e desperta não sei que doentia sensibilidade, que nos prende, encanta e narcotiza lentamente.

... O que é, não sei, mas, pergunte-se ao espírito de Camilo Pessanha, o autor de estranhos poemas – Clepsydra e de fantasia, respiram – quere-me parecer – uma parcela deste segredo, deste mistério, da mesma China que o prendeu e matou.

É que a China, com os seus perigos e desilusões, tem qualquer coisa que nos escapa e faz pensar, um veneno gostoso que não teme, mas é fatal.

... É qualquer coisa que só aqui se sente – o que é, não sei – mas a China tem o seu mistério!”

Wenceslau de Moraes, Jaime do Inso, Oficial da Marinha, Camilo Pessanha, António Nascimento Leitão, Coronel Mérico, e, acrescentaria ainda Manuel da Silva Mendes, ajudam-nos a entendermo-nos a nós portugueses e a Macau. Macau onde todos viveram, que todos amaram e detestaram, e que nenhum foi capaz de esquecer.

Todos foram para Macau no desempenho de funções oficiais, mas, tanto no Caso de Pessanha como no de Moraes, essa escolha foi determinada também por amores não correspondidos.

Há entre todos traços comuns, cuja análise não cabe no âmbito deste trabalho. No entanto, não resisto a apontar alguns, cujo paralelo considero do maior interesse. Todos assistiram ao fim da dinastia Quing e do Império, viram nascer o Movimento Republicano Chinês; todos viveram, à distância, as modificações políticas em Portugal com o fim da Monarquia e a implantação da República; todos se deixaram impregnar pela cultura chinesa, escreveram sobre ela, e colecionaram obras de arte oriental.

Mas, mais ainda, todos deram origem a colecções museológicas ou mesmo a museus em diferentes partes do mundo. Assim, pelo seu testamento Wenceslau de Moraes transformou em Museu a biblioteca de Tokushima no Japão a colecção de Silva Mendes é o núcleo central do Museu Luís de Camões em Macau, Jaime do Inso legou muitas das suas peças ao Museu da Marinha em Lisboa, Nascimento Leitão doou, organizou e elaborou o catálogo da Secção Oriental do Museu de Aveiro, e, as doações de Camilo Pessanha constituíram o primeiro núcleo de arte oriental do Museu Nacional de Machado de Castro em Coimbra.

Camilo de Almeida Pessanha nasce em Coimbra a 7 de Setembro d 1867, filho natural de um aluno do 3.º ano de Direito, Francisco António Pessanha. Acabada a sua própria licenciatura em Direito, desempenha funções de subdelegado do procurador régio, e depois candidata-se a um lugar de professor no Liceu de Macau, para onde parte em Fevereiro de 1894 desembarcando e iniciando as suas funções em Abril.

Chega portanto ao Oriente quando a situação política na China é muito grave e o Império se encontra já em vias de desagregação. Será talvez essa a experiência para o número e qualidade das colecções que se reúnem nessa altura em Macau.

O Padre Manuel Teixeira, por exemplo, descreve como para sobreviver os funcionários imperiais, mesmo os mandarins das mais altas classes e graus, se viram obrigados a vender as suas maiores preciosidades e tesouros de família. Nascimento Leitão testemunha “Em Pequim valeu-me um funcionário da Legação de Portugal, com instruções do respectivo Ministro para poder obter uma recordação da Monarquia, ou seja uma carpete com Dragão de 20 garras...

o Dragão imperial, o símbolo do Celeste Império”. Conseguiu. Tudo estava à venda. Joaquim Heliodoro Crespo em 1898, em “Cousas da China”, descreve essas mesmas preciosidades, explica o seu uso e significado, e conta em pormenor algumas cerimónias da corte imperial.

E Macau fica, nessa altura, inundada de pinturas e peças de caligrafia, jades, porcelanas, bronzes, mobílias, sedas e fatos bordados, lacas, joias, e marfins do maior valor, mas, também de colecionadores e negociantes.

Camilo Pessanha, comprou nos bazares, nos tim-tins, aos amigos, nas ruas, nos prestamistas, aos vendedores ambulantes vindos de Fuchao, Xangai e Singapura, nos leilões em Macau, Hong-Kong, em Cantão. Comprou porque gostou. Não era um especialista em História de Arte, embora como grande apreciador, leitor e tradutor dos Clássicos, conhecesse bem a arte chinesa. Por outro lado, tal como aconteceu com Nascimento Leitão, os seus serviços como advogado e juiz eram muitas vezes pagos em obras de arte. Muito se tem dito e escrito, aliás contraditoriamente, sobre o valor da sua colecção. E, muito se tem tentado denegrir tanto o colecionador como a colecção. Pessanha fumava ópio, tinha filhos de uma chinesa, orientalizara-se. Era amigo de um grande sinólogo e colecionador, José Vicente Jorge, que em muito o ajudou a escolher e a comprar, mas, Manuel da Silva Mendes, de quem atrás falámos, considerado grande especialista de arte chinesa além de não gostar de Pessanha, considerava que este comprara sem critério e comparava, desfavoravelmente, as peças deste com as das melhores colecções de Macau.

Quando Camilo Pessanha decide oferecer parte da sua colecção ao Estado Português, faz uma escolha de cento e vinte cinco peças com as quais organiza, uma exposição em Macau, em 1915, elaborando um catálogo com cem entradas.

Uma segunda doação, composta por sessenta peças das quais doze são albuns de pintura, é feita directamente ao Museu de Coimbra, sua terra natal, por documento datado de 1926, ano da morte do Poeta, que nessa altura decide que as duas doações devem ser reunidas no Museu Nacional de Machado de Castro.

Pela documentação existente no arquivo do Museu, sabemos também, que a primeira doação deu entrada no Museu a 22 de Junho de 1928, embora com três peças a menos. A segunda doação teve um percurso mais complicado. Embarcada no Cruzador República em 1926, este pára em Goa regressando a Macau em 1928 onde os caixotes são novamente desembarcados. Finalmente chegam a Lisboa a bordo do navio Pero de Alenquer em Junho de 1928. Entretanto o Comissariado Geral da Exposição de Sevilha propõe, e após várias e complicadas diligências e empenhos, obtém do Director do Museu o seu empréstimo para o Pavilhão de Macau na citada Exposição, onde a sua apresentação foi um êxito. Regressa a Lisboa em 1930, mas, só em Outubro de 1932 os caixotes chegam a Coimbra. Pelo auto de abertura dos mesmos verifica-se a falta de seis peças.

Deste grande conjunto de obras de arte destacaria o núcleo de pintura e caligrafia, os bronzes e metais cloisonnés, os jades, as peças de indumentária, a taça de rinoceronte e as porcelanas:

O pintor chinês pinta, apenas, o que sente no seu coração e o que retém a sua mente, e não o que, na realidade, está diante dos seus olhos. Pintar na China, não é mais do que “escrever” um conceito, ou seja, expressar com traços e rasgos caligráficos um conceito largamente meditado. E esse conceito, para ser arte, tem que ser expresso de modo ritmado e belo. E a maneira mais bela de expressar ritmo e beleza, é através da poesia. Daí que se classifique a pintura como “mu-shing-shi”, ou seja, “poesia sem expressão oral”.

- 1/5. - pintura
6. - jarro cloisonné
7. - jades
8. - sapo
9. - taça rinoceronte
10. - porcelana - prato
11. - porcelana - pote medicamentos
- 12./13. - bronzes
14. - poleiro
- 15./16. - indumentária
17. - Tamó
18. - Kum Ian

A representação da China no Museu não se limita às obras de arte doadas por Camilo Pessanha. Do restante acervo, algumas peças vieram de conventos extintos, outras foram aquisições do Museu, e as restantes são também doações, de Dr. João Jardim de Vilhena, Carlos Lopes de Quadro, da família Kennedy Falcão, de Maria Henriqueta Costa Campos e especialmente do Presidente da República Dr. Manuel Teixeira Gomes.

19. - placa de luminária - convento
20. - peanha de marfim - aquisição
21. - leque - Dr. Vilhena
22. - porcelana - Carlos Lopes de Quadro
- 23./24. - leque varetas de filigrana, mesa - Alfredo Kennedy Falcão
25. - saia feminina (noiva) - Henriqueta Costa Campos

Quanto ao conjunto de peças oferecidas por Teixeira Gomes o seu número soma praticamente um milhar.

Em Setembro de 1937, já voluntariamente exilado em Bougie, Argélia, por intermédio do seu representante em Portugal, Dr. Viana de Carvalho, propõe a oferta de uma colecção de 67 netsuke, que dão entrada no Museu a 20 de Novembro do mesmo ano. Um pouco mais tarde, em Novembro de 1940, por intermédio mais uma vez do Dr. Viana de Carvalho, faz uma segunda doação. E é assim, que a 7 de Janeiro de 1941, chegam ao Museu 640 frascos de rapé, 117 inrô e 161 tsuba.

Talvez pelo seu número a mais falada destas colecções é a dos frascos de rapé.

O uso do tabaco, trazido da América pelas tripulações de Cristóvão Colombo é atestado por viajantes e estudiosos, a começar por Pedro Álvares Cabral em 1500. Entre essa data e 1564, o uso do tabaco fumado, está documentado no Brasil, no México, no Canadá e na Califórnia. No entanto, só na década de 1560/70 o seu conhecimento se espalha entre os estudiosos europeus. Nesta altura o único país fora da América em que o tabaco é cultivado é Portugal, provavelmente a partir de sementes trazidas, por volta de 1548, por Luís de Góis. E foi Damião de Góis que em 1560, mostrou as plantas do tabaco ao embaixador francês em Lisboa, Jean Nicot, que as levou para a corte de Catarina de Médicis. E de Portugal, entre 1565 e 1571, foi introduzido também em Espanha. As publicações científicas traduzidas em latim e italiano espalham-se por toda a Europa.

Nos primeiros tempos é usado como medicamento, mas, também desde logo aparecem os seus detractores que o consideram um narcótico perigoso. No princípio do séc. XVII, deixa de ser um remédio e passa a ser uma necessidade, uma obsessão. Deixa de ser unicamente fumado para ser tomado pelo nariz em forma de rapé.

Habitualmente contido em caixas de pequenas dimensões mas também em frascos, para ser transportado, nos bolsos da indumentária europeia, é igualmente usado em boiões colocados em cima de mesas.

E, à volta do rapé e da forma de o tomar, de o oferecer a um convidado ou a um amigo, das ocasiões em que é de bom tom tomar uma pitada, nascem e constroem-se ritos, cerimoniais, e, modas.

Quando os portugueses chegam ao Extremo Oriente na segunda metade do séc. XVI, o uso do tabaco em forma de rapé chega também. A novidade espalha-se rapidamente entre as altas classes, e, tanto nas pequenas cortes mandarinais como na corte imperial. Dos vários recipientes que eram usados vulgariza-se o frasco para rapé, possivelmente por melhor se adaptar a ser transportado na manga ou a ser suspenso, tal como os chineses faziam com as caixas para remédios, já que a sua indumentária não tem bolsos. A grande intervenção introduzida por estes é a pазinha fixa na rolha, que permite o acesso fácil ao rapé, muitas vezes aromatizado com essências.

Utilizando o jade, a porcelana, as lacas, os metais, o marfim, o cristal, o âmbar, decorando-os com aplicações ou pintando-os por dentro ou por fora, fizeram maravilhosas obras de arte. Sendo de diferentes regiões da China este conjunto, integra peças das doações Pessanha e Teixeira Gomes.

26./27./28./29. - dez frascos - C. Pessanha

30./31./32. - grupos de frascos - T. Gomes - pedras

33./34./35. - grupos de frascos - T. Gomes - metais

36./a/49. - grupos de frascos - T. Gomes - esmaltes sobre porcelana

50. - grupo de frascos - T. Gomes - materiais orgânicos

51./a/55. - grupos de frascos - T. Gomes - vidros

O Japão, ou Nipon que significa “o lado em que nasce o sol”, o Dai-Nipon imperial, a “terra sagrada” de Wenceslau de Moraes, está também bem representado nas colecções do Museu Nacional de Machado de Castro.

Se quando falamos da China não podemos deixar de referir a contribuição de Camilo Pessanha, quando se trata do Japão o nosso núcleo fundamental é a doação de Teixeira Gomes.

Se Pessanha contribui com um par de boiões de esmalte, uma escultura em marfim representando um pescador, e uma jarra com incrustações de prata, e se uma estante de missal nambam com o emblema dos jesuítas, documenta o período aureo da missão portuguesa, outras doações e aquisições do Museu mostram o tipo de peças que o Ocidente importou do Oriente.

No caso de Teixeira Gomes, no entanto, as peças que doou ao Museu ligam-se intimamente à maneira de ser e de viver japonesas. Curiosamente, embora tenha sido um homem muito viajado nunca esteve no Extremo Oriente. Despertada a sua paixão pelo coleccionismo, sistematicamente reúne peças que abrangem todas as áreas das artes decorativas. A sua cultura e fortuna pessoal possibilitam-lhe formar uma colecção valiosíssima. Tendo chefiado a Legação Portuguesa em Londres, mais tarde tendo sido nomeado Ministro de Portugal em Inglaterra, e feito parte da delegação Portuguesa à Conferência de Paz de Versalhes, aproveita essas deslocações para comprar em leilões, antiquários, e a coleccionadores bem conhecidos. Anota cuidadosamente as compras que faz, os preços, as colecções de onde provêm. Anota também as peças que oferece e os amigos a quem as dá. Infelizmente a sua colecção foi completamente dispersada.

Será que é a ela que se refere Jaime do Inso no “Diário de Notícias” em 1932, quando se lamenta da dispersão e saída para o estrangeiro e uma grande colecção portuguesa? Será um caso a averiguar.

Conforme se lê na carta, que atrás citei, do Dr. Viana de Carvalho, a razão

porque Teixeira Gomes oferece os frascos de rapé, os netsuke, os inrô, e as tsuba ao Museu é o ter conhecimento da existência neste, da colecção de peças originais de Pessanha.

Teixeira Gomes tinha uma especial predileção pelas peças de pequenas dimensões, que cabem na palma da mão. É este o caso das peças oferecidas ao Museu de Coimbra.

O Netsuke é o remate de um sagemono, isto é, trata-se de uma escultura que serve para suspender um objecto, seja ele uma caixa de rapé ou de remédios, chaves, bolsa para dinheiro, o cachimbo ou o leque, do obi, peça da indumentária japonesa, espécie de faixa que aperta o kimono. Se a sua função é essencialmente utilitária, a sua execução como peça miniatural atinge uma enorme qualidade. A colecção do Museu compõe-se de 87 netsuke, dos quais 67 são peças soltas representando quase todas máscaras do teatro Nô e Kabuki. Os outros fazem parte dos inrô, e entre eles são de destacar os que representam figuras humanas.

Os Inrô são pequenas caixas formadas por tabuleiros, de um a cinco, que encaixam uns nos outros. Um fio normalmente de seda corre na extremidade de cada tabuleiro, e as duas pontas passam através de uma peça corrediça o ojime o que permite abrir ou manter fechado inrô. São, na sua quase totalidade de laca mas representando diferentes técnicas de lacagem. Na colecção do Museu há três, que são formados não por tabuleiros, mas por gavetinhas.

56. - netsuke

57. - netsuke

58. - netsuke

59./a/63. - inrô - laca sobre madeira

64. - inrô - materiais diversos

65 - inrô - com gavetas

De todas as colecções do Museu, a mais “japonesa” é a das tsuba. Ao longo de toda a história do Japão a classe dos Samurai, os guerreiros, desempenha uma acção fundamental. A sua arma emblemática é a espada, de que a tsuba ou guarda-mão é um dos elementos mais importantes. Se a vida do Samurai é a espada, a tsuba é a parte desta que mais perto está do seu coração. Tendo como função principal o equilíbrio da espada, servindo para proteger a mão, a tsuba teve também um significado simbólico-religioso, designadamente até ao início do Período Edo. Quando após a Restauração Meiji em 1868, o Imperador aboliu a classe dos Samurai em 1877, proibindo a dois milhões de guerreiros o uso do daisho, isto é, das suas espadas, alguns mestres tentaram não deixar morrer a arte do trabalho do metal principalmente do ferro e do shakudo.

A colecção do Museu integra 161 tsuba de diferentes Períodos e representando diversas escolas e técnicas.

- 66. - tsuba - bushi
- 67. - tsuba - lendas chinesas
- 69. - tsuba - decoração em aberto
- 70. - tsuba - negativo/positivo
- 71. - tsuba - animais
- 72./73. - tsuba - embutidos
- 74. - tsuba - ova de peixe

Para terminar, gostaria de voltar a Wenceslau de Moraes, Português- San que tão bem compreendeu o País que adoptou, citando uma passagem, ainda hoje plena de actualidade, de uma carta dirigida a Jaime do Inso e datada de Tokushima de 6 e Janeiro de 1914:

“... quem busca a companhia no recolhimento dos livros, da alma e das tradições, hade um dia rasgar todas as dificuldades e mostrar alguma coisa de superior e de cativante; creia no futuro”.

SLIDES

- 1. - pintura - Imperador Cheng Ho - (1111-118) - Song do Norte
- 2. - pintura - Dama e sua aia - Cao Xi, reinado de TunKong (988-990)
- 3. - pintura - Figura budista - Tang Yan, reinado de Zhengde, dinastia Ming
Tang Bai Hu
- 4. - pintura - Figura budista - Tang Yan, reinado de Zhengde, dinastia Ming
Tang Bai Hu
- 4. - pintura - Paisagem - Yen Wan Kuei, no 2.º ano do reinado de Chun Hua (991)
- 5. - pintura - Rolo
- 5A - pintura - Wang Hsi Chih (321-379) - Jin Orientais
- 5B - pintura - Chao Meng Fu (1254-1322) - Yuan
- 5C - pintura - Weng Cheng Ming 1520/50
- 5D - pintura - Wu Ting Jin - 1573
- 5E - pintura - encadernação
- 6. - jarro cloisonné - marcas de reinado Qianlong
- 6A - jarro cloisonné - marcas de reinado Qianlong
- 7. - jades - Qing
- 8. - sapo - Qing
- 9. - taça rinoceronte

- 9A - taça rinoceronte
 9B - taça rinocerõnte
 10. - porcelana e prata - pote medicamentos, reinado de Qianlong
 11. - porcelana e prata - Jiajing, dinastia Ming
 12. - perfumador bronze e ouro - Ming
 13. - vaso bronze champlevé - Qing
 14. - poleiro - séc. XVIII. Caracteres - Porta do Dragão/Bom aniversário
 15. - seia masculina de corte, de inverno
 16. - sapatos femininos - Qing
 17. - Tamó - Qianlong
 18. - Kum Ian - Ming
 19. - placa de luminária - Mosteiro de Sta. Clara?
 20. - peanha de marfim- aquisição - Qing
 20A - peanha de marfim- aquisição - Qing
 21. - leque - Dr. João Jardim de Vilhena
 21A - leque - Xangai
 22. - prato - Carlos Lopes de Quadro - séc. XVIII
 23. - leque filigrana - Alfredo Kennedy Falcão - Qing
 23A - leque filigrana - Alfredo Kennedy Falcão - Qing
 24. - Mesa filigrana - Alfredo Kennedy Falcão - séc. XVII
 24A. - Mesa filigrana - Alfredo Kennedy Falcão - séc. XVII
 25. - saia de noiva - Henriqueta Costa Campos
 26. - frascos - pedras duras e brandas - CP
 27. - frascos - laca - CP
 28. - frascos - porcelana - CP
 29. - frascos - vidro - CP
 30. - frascos - jades - TG
 31. - frascos - pedras brandas
 32. - frascos - quartzo
 33. - frascos - metal com inscrustações
 34. - frascos - laca sobre metal
 35. - frascos - esmaltes sobre metal
 36 e 49. - frascos - esmaltes sobre porcelana
 50. - frascos - materiais orgânicos - marfim
 51. - frascos - vidros
 52. - frascos - vidros
 53. - frascos - vidros
 54. - frascos - vidros
 55. - frascos - vidros
 56. - netsuke

57. - netsuke
58. - netsuke
59. - 11 - madeira e laca/laca sobre madeira
60. - 12 - madeira lacada e netsuke de marfim, ojime de prata
- madeira lacada com incrustações de madrepérola
61.-13 - madeira lacada
- madeira lacada e incrustaç~es de madrepérola
62-14 - madeira lacada - baixo relevo samurai
- madeira lacada - cenas de campo
63-15 - madeira lacada - figura deitada
63.-16 - O mesmo aberto - interiores lacados a preto e decoração a ouro
64.-17 - bambu com aplicações de laca e metal
- porcelana azul e branca - Período Edo
- madeira - cigarra
- esmaltes sobre prata
65.-18 - bambu - com gavetas
- madeira, madrepérola, laca, marfim e bambu - com gavetas
- madeira, laca, prata e bambu - com gavetas
66. - TS1 - bushi
- elmo
- duas selas
67. - TS2 - kiri
- dois pares de kurikara
68. - TS3 - lendas chinesas
69. - TS4 - decoração floral em aberto
70. - TS5 - em negativo
- em positivo
71. - TS6 - rã
- dois búfalos de água
- em forma de pomba
72. - TS7 - diferentes tipos de incrustações e embutidos
73. - TS8 - bronze com embutidos
- shakudo com embutidos
- ferro com embutidos
74. - TS9 - “fish-roe” com relevo em ouro e prata

NOTAS SOBRE O JAPONISMO

MARIA LUISA VEIGA DA SILVA PEREIRA
Conservadora do Museu Nacional de Arqueologia

I - INTRODUÇÃO

Como é sabido o Oriente, no decorrer dos últimos 5 séculos, tem constituído uma profunda e quase inesgotável fonte de inspiração artística para o Ocidente Europeu, fruto de uma feliz conjuntura histórica, que permitindo um encontro e confronto de culturas, protagonizado por portugueses criou uma nova mundividência.

A descoberta do chamado Oriente longínquo no séc.XVI pelas armadas portuguesas, veio trazer à Europa que durante muitos séculos se fechou sobre si mesma, preocupada com equilíbrios internos e indefinição de fronteiras, guerras, pestes, crises religiosas, agravando ainda mais o seu isolamento a partir do séc.XV com o encerramento abrupto da fronteira mediterrânea oriental, verificada após a tomada de Constantinopla pelos Turcos em 1459, uma abertura e uma “revolução” pacífica no gosto e nos costumes. Permitiu um alargamento de estéticas, temáticas e matérias primas que se reflectiram na criação de ambiências e definiram novos conceitos de decorativismo e arranjo de espaços interiores, restritos, é certo, por largo tempo a elites.

Em Portugal e analisando este fenómeno de forma rápida verificamos que o contacto com o Oriente produziu várias e poderosas influências traduzidas no léxico, tal como a implantação de vocábulos que se introduziram definitivamente na língua portuguesa, nos costumes do quotidiano, alargando por exemplo padrões alimentares. Foi no entanto mais profunda e duradoura no plano estético, sentida ao longo de vários séculos no vasto campo artístico, de início com maior incidência e significado nas chamadas artes decorativas, permanecendo as artes maiores, especialmente a arquitectura e a pintura fiéis à forte corrente centro-europeia.

A maior originalidade da arte portuguesa em geral, e na decorativa em particular, decorrerá pois dessa curiosa adaptação de formas, simbologias, cores, técnicas e matérias-primas e da sua conjugação e simbiose em padrões europeus que durante mais de três séculos se reflectiu na produção artística nacional. Alguns exemplos se poderão apontar.

A “chinoiserie” atingiu o seu auge no séc. XVIII. Os beirais dos telhados e águas furtadas pombalinas recordarão para sempre os pagodes chineses. As lacas tão bem aplicadas no mobiliário joanino produziram o deslumbramento cromático do móvel chinês no sólido móvel português que se enobrecia e valorizava com o aproveitamento dos veios da madeira, para não falar da cerâmica e nos tecidos, que estabeleceram um diálogo permanente, e alimentaram um importantíssimo fluxo comercial entre o Oriente e Portugal, mais tarde extensivo a parte da Europa, exceptuando o caso da seda que já era trazida para a Europa constituindo a *rota da seda* no tempo do Império Romano.

Mas não vimos aqui tratar destes temas profundamente estudados e reestruturados por um grande número de investigadores portugueses e também estrangeiros. Apenas foram aflorados de forma a permitir um enquadramento histórico e cronológico a uma tentativa de abordagem de uma temática estética extremo-oriental - o Japonismo e os seus reflexos em Portugal.

Sem pretensões de fazer história ou crítica de Arte, mas servindo-nos da aprendizagem, da experiência e da metodologia da nossa formação histórica e correlativa profissão, aproveitamos esta circunstância para tentar mostrar os reflexos em Portugal da influência artística do Japão verificada na Europa a partir de meados do séc. XIX, movimento ou moda designado por Japonismo.

Alinhavámos assim umas breves notas para o entendimento do Japonismo, que ilustram a continuidade de uma influência estética do Oriente sobre a Europa Ocidental quando por exemplo no séc. XIX dão sinais de gastos e esgotados os padrões estéticos clássicos de inspiração greco-romana, e a Arte europeia de uma forma geral sem fonte de rejuvenescimento, resvala para um barroquismo decorativista sem significado, em prejuízo das formas puras resultantes da conceptualização e função do objecto ou do espaço.

II - O JAPONISMO - MEMÓRIAS DE UMA EXPOSIÇÃO

O contacto mais directo que tivemos com o japonismo foi o resultado de uma missão oficial que realizámos ao Japão em 1988 enquanto estive como conservadora destacada no Museu Nacional de Arte Contemporânea, e que consistiu no acompanhamento técnico a Tóquio de uma obra de arte portuguesa que se integrava na temática Japonista. Tivemos assim a oportunidade de visitar na altura do seu encerramento a exposição internacional “Le Japonisme”.

Preparava-se activamente desde 1983, com meticoloso cuidado e profundo rigor de investigação essa grande exposição que iria em Maio de 1988 deslumbrar Paris no Musée du Grand Palais. 115 entidades (museus, coleccionadores, firmas) de 15 países emprestaram cerca de 420 peças. Só a França, onde a investigação do Japonismo remontava aos anos sessenta, foi tema de uma tese apresentada em 1964 á L'École du Louvre, bem como de uma exposição no Museu d'Orsay, cedeu peças de 55 museus.

O Estado Português é também solicitado a fazer-se representar com o curiosíssimo quadro a óleo “Retrato de Abel Botelho” da autoria do pintor naturalista António Ramalho (1854-1917), que em 1889 retrata o jornalista escritor e crítico de arte e um dos fundadores do Grémio Artístico, vestido à japonesa e envolvido por uma ambiência oriental onde não falta a emblemática estampa japonesa.

Por desajustamentos de prazos, esta obra que os olhos argutos dos peritos da Reunion des Musées de France e da Japan Foundation, esta a entidade promotora da Exposição, tinham descoberto na visita à exposição “Art Portuguais du XIXème” patenteada no fronteiro Musée du Petit Palais em 1987, não foi a tempo de integrar a exposição inaugurada em Paris, só sendo possível inclui-la na reposição do Japonismo, que constituiu uma apoteose na pátria de origem ou espiritual – oJapão – na cidade de Tóquio, no Museu Nacional de Arte Ocidental, depois de ao longo de vários meses ter sido vista por milhares de europeus.

Le Japonisme ou simplesmente Japonism como publicitaram a exposição enormes cartazes de rua, de uma beleza e de óptima qualidade gráfica, e de que trouxemos 2 exemplares para o nosso país, foi uma mostra de pintura, desenho, artes decorativas e gráficas de factura japonesa e japonizante, sobressaindo entre esta última categoria de peças as obras primas da pintura ocidental especialmente da escola impressionista e post-impressionista, que são talvez o melhor exemplo da profunda modificação estética sofrida na pintura ocidental no contacto com a arte japonesa.

Relativamente a esta última sentia-se um deslumbramento e uma surpresa. Quer ao nível do desenho realista e por vezes impressionista, servido por um rigoroso contorno, de cores primárias vivas ou secundárias e suaves, quer pela observância de uma temática do mais puro naturalismo, patente na reprodução de lagos e superfícies aquáticas e suas plantas tratadas como seres vivos, de recorrência permanente a uma fauna quer seja aquática, constituída por crustáceos, moluscos peixes, quer terrestre onde o universo dos insectos e aves deslumbram, bem como a profusão de frutos e flores numa espécie de hino ao reino animal e vegetal e que são utilizadas como valores formais em si e como referências cromáticas bem observadas e sentidas. Não podíamos ficar

indiferentes ao espectáculo que se nos deparava de beleza formal, cor, luz desenvolvida ao mesmo tempo com grande sobriedade e suavidade.

As mesmas características se notaram noutras espécies de objectos, quer se tratassem de pequenos e delicados móveis, estantes, mesas, cadeiras, biombos, faianças e porcelanas, vidros, estampas, desenhos para têxteis e leques, maquetes de arquitectura, capas de livros, jóias, objectos de adorno, caixas utilizadas para diversos fins, o “leitmotiv” é sempre o mesmo: é a mais pura expressão de naturalismo que assume uma transcendência filosófica e cultural, servida por uma imaginação versátil e diversificada.

Observámos ainda como a estampa, mais acessível às classes populares do que a pintura, exerceu uma importante função social: para além da já referida produção científica de flores e plantas, animais e paisagens terretres ou marinhas, minuciosamente analisadas até ao pormenor do remoínho de uma onda, transmitiu as mais variadas cenas de um quotidiano alegre ou tranquilo, umas plenas de realismo, outras de caricatura, e divulgou retratos em séries ou isolados, de figuras como actores teatrais e geishas, entre outros.

As matérias primas são igualmente naturalistas. O artista japonês, de que são conhecidas várias escolas especializadas em diversos temas, lança mão de cascas de ovos e madre-pérola que por exemplo podem fabricar uma caixa hoje pertença do Museu Britânico. É também frequente a ornamentação de álbuns com baixos relevos de pássaros e ramos de árvore esculpidos em conchas de bivalves.

Ainda e sempre naturalista é o especial tratamento da flora aquática, a ondulação dos nenúfares em lagos, a própria paleta dos artistas quando copia a tonalidade exacta dos seres vivos invertebrados como os crustáceos ou as plantas.

O meio aquático, a fauna e a flora com especial destaque para os crustáceos, peixes, pássaros, borboletas, gafanhotos e outros insectos, nenúfares e variadas plantas convertem-se em elementos artísticos de recorrência formal ou decorativa, neste caso aplicada aos mais variados objectos ou peças de grande funcionalidade - a arte ou artesanania nipónica não é fútil ou inútil, cada peça tem uma função - e torna-se definidora de uma linha, de um traço, de um movimento que em composições mais sintéticas ou estilizadas vimos afinal surgir na chamada Arte Nova europeia, abrangendo desde os elementos arquitectónicos até aos gráficos. A própria grafia ocidental no fim do século passado e anos entrados do séc. XX copia arquétipos florais estilizados revelando muitas vezes, sem consciência disso enraizadas marcas japonizantes.

Esta exposição que motivou uma vasta investigação e movimentou larguíssimos meios técnicos, financeiros e humanos teve um programa, como já foi salientado, seguiu um método e obviamente pretendia uma conclusão de ordem histórica que de resto é explicitamente expressa no prefácio da versão japonesa do catálogo: provar como a arte japonesa divulgada no Ocidente a partir



António Ramalho
Retrato de Abel Botelho



Van Gogh
Retrato do Père Tanguy

de gravuras de extraordinária beleza artística, fomentou ou está na origem da arte moderna europeia com efeitos precocemente sentidos, na pintura e mais tardios nas artes decorativas e na Arquitectura. De facto, estas estampas chegam à Europa no fim do período ou era Edo (1615-1868), após a abertura em 1853 dos portos japoneses a potências estrangeiras. Cedo foram conhecidas e admiradas pelos impressionistas pela “sua composição dinâmica, reprodução de figuras humanas e instantâneos do dia-a-dia, e aplicação plana da cor que produzia a sensação de volume e profundidade”, (Noda, 1994). Especialmente bem acolhida em França, a arte japonesa foi assimilada como vanguardismo parisiense, e rapidamente se difundiu por outros países europeus.

E se dúvidas subsistissem, as palavras do prefácio do catálogo que passamos a transcrever são suficientemente eloquentes a este respeito: “os objectos de arte japonesa que chegaram à Europa na 2ª metade do séc. XIX, trazidos através das mais variadas vias de comunicação, exerceram uma influência determinante sobre o desenvolvimento e modificação da arte ocidental. E isto não é somente verdadeiro para a arte impressionista e post-impressionista, Manet e os seus sucessores como se torna evidente aprenderam muito com a arte da estampa, mas verifica-se em domínios tão variados como a gravura, a escultura, as artes aplicadas, a arquitectura e a fotografia”. O Japonismo é aqui classificado como um fenómeno maior, sem precedentes na história dos contactos ou permutas artísticas.

III - O RETRATO DE ABEL BOTELHO E OS REFLEXOS DO JAPONISMO EM PORTUGAL

O quadro de Ramalho pintado em 1889⁽²⁾, não partilha da “modernidade” conceptual e formal das telas impressionistas veiculada pelo Japonismo (Fig. 1). Parece não existir qualquer relação ou ponto de encontro entre a obra portuguesa e as impressionistas e post-impressionistas, quer ao nível formal, isto é do desenho e da explosão das cores japonesas. Assim contrasta e muito evidentemente com as obras de Claude Monet da mesma data de temática aquática e não marítima “Embarque” (1887) “Les Rochers de Belle Ile” (1886), “Le Bassin aux nymphéas Harmonie vert” (1899) que recria um jardim japonês com uma ponte sobre um lago. Afasta-se igualmente das obras que retratam cenas do quotidiano “Femme s’épougeant le dos” de Manet (1888-1897), de Camille Pissarro “La petit bonne de Campagne” e “Cuillete des Pommes” onde dominam de forma inconventional a exuberância nuns dos vermelhos, e noutros dos laranjas, inconfundível marca de origem. Ainda se afasta mais das obras de Van Gogh, talvez o mais Japonista dos pintores representado com o moderníssimo retrato expressionista do “Père Tanguy” (Fig. 2), enquadrado por estampas japonesas ou com a tela “Chambre de

Van Gogh à Arles” datada do mesmo ano de 1889, ou das composições verticais de Pierre Bonnard “Le Corsage au Carraux de Mme Claude Terrasse” (1892) onde não falta o gato, ou da “demoiselle au Lapin” de 1891, que mais se assemelha a um cartaz de Arte Nova.

Por esta ordem de ideias o quadro de Ramalho foi tematicamente arrumado na Exposição na secção da pintura de costumes e curiosidades japonesas, ao lado de obras de valor histórico, como a “Toilette Japonaise” (1873) de Fermin Girard, ou “Le Magasin Japonais” do pintor alemão A. Menzel datada de 1885, sector onde afinal também destoava.

O retrato de Abel Botelho apesar de não assumir a “modernidade” da pintura impressionista não deixa de ser um bom retrato de superior qualidade pictórica, e constitui um documento histórico de primeira ordem que evoca com realismo e exuberância mediterrânica o gosto japonizante possível em Portugal. É bastante comparável na intenção à tela de Manet de 1868 “Portrait de Émile Zola” em que o escritor com outra sobriedade se apresenta também rodeado de estampas japonesas.

Abel Botelho é representado aparatosamente trajado com um quimono de fartas mangas. No entanto, para além das curiosidades japonesas simbolizadas pelo biombo pintado com aves, ramos e flores, de indumentária e da estampa de uma figura feminina japonesa, o quadro pode ser entendido como tímido manifesto. Com alguma subtilidade o artista introduz um nota de modernidade. Aqui e ali umas manchas vermelhas salpicam a composição: é a aplicação discreta do vermelho à lombada de um dos livros onde apoia a mão, a cinta vermelha da geisha (?) e a veste da figura masculina que emerge de um vaso chinês, e algumas das flores que ornamentam o biombo. Recordemos que Ramalho tinha estado em Paris como bolseiro de onde havia regressado em 1882.

**

Entretanto e posteriormente à visita do “Japonismo”, a curiosidade levou-nos a procurar outros vestígios desta influência na arte portuguesa dos fins do séc.XIX. A abordagem rápida e sumária desta problemática não permite afirmações definitivas nem categóricas, mas tão só a abertura de promissoras pistas.

Atervemo-nos contudo a sugerir que a obra de Rafael Bordalo Pinheiro (1895-1905) genial artista de obra polifacetada e invulgar no panorama artístico nacional reflita uma assimilação dos valores conceptuais do Japonismo, especialmente evidente no desenho humorístico e de caricatura de contornos bem pronunciados e de forte cromatismo frequentemente vermelho.

Que o Japonismo perturbou este artista parece que não restam dúvidas. Num desenho a lápis sem data⁽³⁾, pertença do MNAC, faz a paródia ao movimento, autoretratando-se e retratando a mulher Elvira, vestidos com roupas japonesas. A

legenda vertical dos respectivos nomes imita caracteres japoneses.

Quanto à produção cerâmica, iniciada em 1884 a aproximação ainda parece mais significativa. A aplicação profusa de produtos hortícolas, frutos, peixes, crustáceos, etc. em pratos e outras peças recordam produções japonesas ou japonizantes.

Duas invulgares placas rectangulares em faiança francesa⁽⁴⁾, em formato vertical de estampa, existentes no Museu Bordalo Pinheiro, desenhadas em 1883 por Rafael e pintadas por sua irmã M^a. Augusta também nos chamaram a atenção. Numa delas Rafael autocaricatura-se, apresentando-se vestido à chinesa e a brincar com um balão e um gato. A composição é rematada por uma paisagem japonesa, e o nome do artista imita caracteres japoneses. A outra placa com idênticos caracteres representa a caricatura do Zé Povinho empunhando uma sombrinha onde se lê a palavra Liberdade e por cima dois alegóricos papagaios de papel esvoaçam...

Pelas características formais e pela recorrência a certos motivos como o gato, a grafia orientalizante apesar do hibridismo da indumentária, estas duas peças parecem igualmente filiar-se na mesma corrente, que ao mesmo tempo é caricaturada bem ao estilo de Rafael no que contém de moda corriqueira e banalizada. Mas porque caricaturará este artista o Japonismo, cujos valores essenciais parece ter tão inteligentemente entendido e assimilado? Em nosso entender a paródia visa atingir a mediocridade de mentalidades portuguesas que em todos os tempos vestem o “figurino” do progresso sem qualquer entendimento das ideias subjacentes.

Uma investigação aprofundada deste tema, estamos cientes, já “desenterrar” muito material que permitirá escrever mais um capítulo da história de arte na viragem do séc. XIX - A Influência dos padrões estéticos do Extremo Oriente na Arte Portuguesa.

N.A.: O texto da presente comunicação, um ensaio sobre o Japonismo, bem como a selecção da documentação que o ilustra, foi realizado pela autora no decorrer de 1988 enquanto exerceu a gestão interina do Museu Nacional de Arte Contemporânea de Lisboa (Maio de 1988-Abil 1989), por ordem do então I.P.P.C. Por falta de oportunidade não foi então publicado. A transparência da pintura “Retrato de Abel Botelho” que se reproduz neste trabalho foi gentilmente oferecida à autora em Tóquio pela Japan Foundation. A reprodução do retrato de “Père Tanguy” foi realizada a partir de um pequeno cartaz oferecido à autora pelo conservador chefe do Museu de Arte Ocidental de Tóquio.

NOTAS

- (1) Não obstante o revestimento de pintura ser praticado desde os dois séculos precedentes.
- (2) Óleo sobre tela, 60x45cm. Assinado, datado à esquerda a meia altura: A. Ramalho 1889 Lisboa, M.N.A.C. Inv. n.º 1484
Exp. 1981, Lisboa. Salão do Grémio Artístico 1987, Paris. Exposição "Soleil et Ombres" n.º 221 do Catálogo, Musée du Petit Palais 1988, Tóquio, Exposição "Japonime", n.º 90 do Catálogo, Museu Nacional de Arte Ocidental.
- (3) Auto-caricatura de Rafael e D. Elvira Bordalo Pinheiro.
Desenho a lápis sobre papel de Álbum, 22x13,3cm.
Não assinado e não datado.
M.N.A.C.
- (4) Placa com a caricatura de Rafael Bordalo Pinheiro.
Faiança francesa. Decoração policroma sobre fundo branco. 101x41cm.
Assinado RBP à esquerda e à direita e datado MA 1883.
Desenho de Rafael Bordalo Pinheiro, pintura de Maria Augusta Bordalo Pinheiro.
Museu Rafael Bordalo Pinheiro.
Bib: Guia do Museu Rafael Bordalo Pinheiro.
- (5) Placa com a caricatura o Zé Povinho.
Faiança francesa. Decoração policroma sobre fundo branco, 100x41cm.
Assinado RBP à esquerda e à direita e datado MA 1883.
Desenho de Rafael Bordalo Pinheiro, pintura de Maria Augusta Bordalo Pinheiro.
Museu Rafael Bordalo Pinheiro.
Bib: Guia do Museu Rafael Bordalo Pinheiro.

BIBLIOGRAFIA

Autores vários, Japonismo, Catálogo da Exposição, Museu Nacional de Arte Ocidental Setembro-Dezembro de 1988, Tóquio.

- Boller, Willy, *Estampes Japonaises*, Coleção Orbis Pictud vol. 15, Payot, Lausanne.
- Boxer, Charles, *Alguns aspectos da influência portuguesa no Japão 1542-1640*. Revista de Cultura n.º 17 (II Série), Outubro-Dezembro, Instituto Cultural de Macau, Macau 1993.
- França, José Augusto, *A Arte em Portugal no séc. XIX*, Lisboa 2.ª edição, 1981.
- França, José Augusto, *Rafael Bordalo Pinheiro*, Lisboa, 1982.
- Japon, Grand Larrouse Encyclopédique 6, Libraire Larrouse, Paris, 1962.
- Moita, Irisalva, *Guia do Museu Rafael Bordalo Pinheiro*, Edição Camara Municipal de Lisboa, s/data.
- Noda, Tetsuya, *As 36 perspectivas do Monte Fuji*, Notável Coleção de Arte do Governo de Macau, Revista de Cultura, N.º 18 (II Série), Janeiro-Março de 1994, Instituto Cultural de Macau 1994.
- Sardão, Artur, *O Móvel PINTADO em Portugal*, Lisboa, 1966
- Santos, Reynaldo dos Santos, *8 Séculos de Arte Portuguesa* Lisboa, 1970
- Soleil et Ombres. *L'ART PORTUGAIS du XIXème siècle* Musée du Petit Palais, 20 de Octobre, 1987 - 3 Janvier, 1988, Paris.



和服の文化

O TRAJE PORTUGUÊS NOS BIOMBOS NAMBAN

MARIA MADALENA FARRAJOTA ATAÍDE GARCIA

Conservadora do Museu Nacional do Traje

OS BIOMBOS

Os biombos são peças de mobiliário japonês, concebidos para compartimentar um espaço interior das habitações, segundo as exigências do momento. A par desta sua primeira função, os biombos tinham simultaneamente um papel decorativo na divisão onde eram colocados⁽¹⁾.

Os temas que ao longo dos tempos foram escolhidos para os decorar, acompanharam de um modo geral o gosto e os movimentos artísticos que a sociedade japonesa privilegiou em cada momento do seu percurso artístico.

A chegada dos portugueses ao Japão em 1542-43, foi um acontecimento que colheu de surpresa, espanto e curiosidade os seus habitantes, merecendo por isso ser eleito como um dos temas decorativos a figurar sobre as folhas desses biombos.

O exemplar escolhido, para ilustrar o tema em análise, faz parte de um par de biombos datado 1600-1610, conhecendo-se mesmo o atelier onde foi produzido, pois a peça ostenta o selo de Kano Neizen.

Conta-nos o pintor, com o seu pincel, o momento grande da chegada da Nau do Trato, ou barco negro (Kurofuné) português, com a sua tripulação, carregada de preciosas mercadorias ao porto de Nagasaki⁽²⁾. Em terra, recém-desembarcados, destaca-se na frente do grupo de fidalgos, a figura do capitão-mor rodeado por outros fidalgos e pagens secundado por criados e escravos, que o resguardam do sol com o indispensável sombreiro⁽³⁾ e o defendem com lanças. Estes atributos, armas e sombreiro, não só cumprem a sua função prática, como estão também imbuídos de grande simbologia, que desse modo reforçam e enaltecem a autoridade da personagem que deles usufruí. Mais atrás, um grupo de religiosos jesuítas, franciscanos e dominicanos são seguidos por fidalgos,



Biombo de Kano Neizen (1570)
Chegada da Nau do Trato. Col. M.N.A.A.

mercadores e escravos transportando já ricas e exóticas mercadorias. Nestas incluíam-se as sedas, animais raros e muito apreciados no Japão, tais como camelos, cavalos da Pérsia, pavões e feras enjauladas.

A recebê-los em terra, estão padres jesuítas, japoneses cristianizados e população curiosa pela chegada do famoso barco negro.

Ao longe, alguns cristãos aproveitam a circunstância, para se recolherem na Igreja e possivelmente dar graças, pela chegada da nau vinda de terras tão longínquas a porto seguro e amigo.

No convés do navio, ficaram outros mercadores, que tentamente seguiam a azáfama da descarga dos seus preciosos produtos, ocupando-se os escravos negros, guajarates e malaios, do seu transporte para pequenos batéis.

Empoleirados nos mastros, nas gáveas e nas vergas da nau, os marinheiros procedem à recolha das velas, à amarração dos cabos e a outros trabalhos de bordo, dando um espetáculo de verdadeira acrobacia aérea. O próprio pintor não deixou de ser sensível a estes instantes, fixando-os com realismo sobre a folha dourada do biombo.

A VIAGEM

A armada saía de Goa em Abril ou Maio, carregada de tecidos de algodão, panos escarlates, chitas, para além de produtos europeus tais como os vidros, relógios de Flandres, vinho de Portugal, e outras mercadorias. Passava por Malaca e chegava a Macau em Maio ou Junho. Aqui permanecia um ano, enquanto se desenrolavam os contactos para o carregamento da seda, adquirida na feira que se realizava em Cantão, durante os meses de Janeiro a Junho.

Durante este longo período, o capitão-mor desempenhava o papel de governador interino de Macau, o que causava frequentes atritos com os vereadores do Senado da Câmara, anualmente eleitos e habituados a governarem eles próprios.

O Senado fez várias vezes o pedido à Coroa para que nomeasse um governador que se encarregasse dos assuntos militares e de defesa, ocupando-se o Senado do governo da colónia. Em 1623 é nomeado o primeiro governador, ficando o Capitão-mor da viagem ao Japão, com autoridade exclusiva à nau e ao controle do comércio português na Comunidade de Nagasaki⁽⁶⁾.

A nau depois de carregada, partia de Macau para o Japão, entre o fim de Junho e o princípio de Agosto, demorando neste percurso cerca de trinta dias, até avisar o sul de Kyushu.

A viagem de regresso a Macau, fazia-se entre Novembro e Março depois de transacionada a seda chinesa, pela cobiçada prata em barras existente no Japão. Outras mercadorias em quantidades muito menos significativas eram igualmente embarcadas e entre elas contam-se inúmeras peças de laca e biombos.

OS VIAJANTES

Para falarmos do traje das personagens representadas no biombos, convém saber quem viajava a bordo do barco negro e desembarcava no porto, provavelmente Nagasaki, no final do séc. XVI ou princípio do séc. XVII.

Em primeiro lugar, encontramos o capitão-mor da Armada, título concedido pela Coroa ou em seu nome pelo vice-rei da Índia. De início este título foi atribuído como recompensa de serviços militares, sendo mais tarde dado como presente, transacionável em Goa, pela oferta mais alta. Em 1635, o vice-rei ordenou que a viagem doravante fosse organizada sob a direcção da Coroa e o capitão-mor designado, passaria a auferir de salário fixo e subsídio.

O posto era muito proveitoso e procurado. Diogo Couto estimou que o capitão-mor fizesse cerca de 70.000 a 80.000 pardaus numa viagem⁽⁴⁾.

Além do capitão-mor, seguiam a bordo outros fidalgos interessados no comércio que aliás foi ao longo da nossa História, uma actividade na qual a nobreza portuguesa sempre se envolveu, como é o caso dos feitores. O feitor da cidade de Macau era mesmo uma personagem de grande importância no comércio com o Japão, sobretudo depois da instituição da pancada, ou sistema de venda por atacado, com preço fixo, pelo qual as sedas de Macau eram vendidas em Nagasaki.

O feitor era o principal representante comercial do lado português e todas as vendas efectuadas, mesmo pelos comerciantes individuais, tinham de ser concretizadas por seu intermédio.

Seguiam também a bordo os mercadores portugueses que para o efeito obtivessem licença do Senado e do capitão-mor para embarcar. Sucedia que os ricos comerciantes de Cantão, impedidos de entrar no Japão, entregavam aos mercadores portugueses as suas mercadorias para estes as transacionarem.

Como seria natural, à tripulação de origem europeia em número reduzido, juntavam-se aos euroasiáticos, sobretudo de Gujarate e os escravos negros, mouros, malaios e chineses⁽⁵⁾, que ao longo de tão longo percurso iam embarcando nas rotas locais.

O piloto-mor era sempre português, embora fosse assistido por pilotos mestres árabes, gujarates, malaios e chineses.

Viajavam também em grande número os padres jesuítas, que para além da sua missão evangelizadora e humanitária, exerciam a actividade comercial como vemos adiante.



O Capitão-mor e a sua comitiva (Pormenor)

INDUMENTÁRIA MASCULINA

O traje nobre

Observando a indumentária dos vários grupos sociais representadas nos biombos, distinguimos com nitidez a classe a que cada um pertencia, pelo modo pormenorizado e exacto, com que foram pintados.

Devemos ter também presente, que a moda no traje quinhentista, tinha os seus padrões bem definidos e impostos para cada grupo social, não havendo lugar para livre escolha individual.

Assim a leitura do traje terá como ponto de partida o grupo social a que pertencia o capitão-mor e seus pares, isto é, a nobreza.

No final do séc. XVI e início do século XVII, a moda masculina em Portugal usada pela nobreza, caracterizava-se em primeiro lugar, pelos tons escuros e sóbrios dos tecidos ricos (veludos lisos ou lavrados e os brocados) de origem espanhola e italiana.

A linha seguida no vestuário exigia peças justas que moldassem o corpo dando-lhe uma elegância por vezes enganadora. O mestre alfaiate talhava o tecido, aplicando com destreza a arte do corte na confecção do gibão, peça primordial na indumentária masculina. As calças que se prendiam na cintura com atilhos ao gibão eram tufadas e largas descendo até aos joelhos. A perna surgia então bem desenhada, coberta com uma meia alta e justa. O pé calçava frequentemente um sapato sempre raso de pele maleável ou tecido. Sobre o gibão e as calças aplicavam-se galões, debruns, conferindo deste modo ao conjunto um aspecto austero e elegante.

Quanto à proveniência dos tecidos utilizados, o veludo é sem dúvida de origem europeia e não de proveniência chinesa ou japonesa, como se poderia pensar. Este tecido era desconhecido no Japão até a chegada dos portugueses e a própria palavra japonesa *birudo* é sintomática quando à sua origem. Houve no entanto, várias tentativas sempre infrutíferas feitas pelos tecelões locais para descobrirem o seu segredo de fabrico. Só após a expulsão dos portugueses (1639) foi descoberto o processo.

O gibão

A peça fundamental na indumentária nobre masculina é o gibão. Talhado em tecido rico (veludo), justo ao corpo, era revestido no interior com pasta de algodão, de modo a torná-lo mais rígido. Junto ao pescoço o decote era redondo e guarnecido com um cós pequeno entretelado com barbas de baleia que o mantinham sempre direito. Abotoava na frente com uma fila de botões, por vezes de ouro.

Para melhor se cingir ao busto, o gibão era cortado na cintura, formando a partir desta pequena aba talhada a viés, recortada ou não.

As mangas, compridas e justas, eram confeccionadas à parte e unidas ao pescoço com atilhos escondidos sob as alhetas, que guarneciam os ombros...As nossas (man)gas são estreitas e chegarão até ao colo da mão: as dos Japões, largas, asi homens como mulheres e bonzos, chegam-lhe até ao meo do braço⁽⁷⁾.

Toda a peça era decorada nas costuras, recortes das abas e alhetas com galões, fitas e passamanaria que enriqueciam a figura masculina.

A capa

Sobre o gibão usavam-se capas curtas, cortadas em círculo que desciam um pouco abaixo da cintura e prendiam junto ao cóis com cordões entrançados.

As capas apresentavam-se muito decoradas com galões, formando motivos geométricos de largo desenvolvimento. A cor dos tecidos usados contrastava ou não com a restante indumentária.

O forro podia ser de tecido de cor diferente.

Os nobres traziam as armas suspensas nos talabardes: um terçado ou alfanjes do lado direito e uma espada à esquerda. Ambas estavam embainhadas em couro em veludo⁽⁸⁾.

As calças e os muslos

Os nobres vestiam calças e muslos confeccionados com tecidos de seda, veludos e brocados, atrocelados d'ouro, idênticos aos do gibão. Eram muito amplos e tufados, terminando ajustados nos joelhos e suspensos com tiras que passavam sob a aba do gibão. Viam-se também calças compridas, ajustadas nos tornozelos. Aqui é evidente a influência das bombaxas indianas, confeccionadas em tecidos leves de algodão, mais cómodas e melhor adequadas aos calores do estio.

A camisa

Embora não sendo-visível, sabemos que qualquer homem de alto ou baixo extracto social, vestia como primeira peça de vestuário, a camisa. Esta podia ser talhada no linho mais fino ou na estopa mais grosseira e neste facto residia a diferença principal, quanto à posição social do seu dono.

O Pe. Frois refere que *...as nossas camisas tem manteos e são cerradas por diante*⁽⁹⁾.

Nas listas de cargas das naus, que partem de Macau para o Japão, as camisas aparecem mencionadas do seguinte modo... Dous fardos em hum delles com

camisas e no outro calcoens brancos. Mais, outro fardo com algumas camisa e calcoens lenços carapuças e toalhas⁽¹⁰⁾.

O calção ou ceroulas

Diz-nos ainda o Pe. Frois que *...os nossos calsoes ou seroulas são abertas por diante, os Japões tem duas aberturas nas ylhargas e hum tang(nho) ou arsão de sela de (?)*⁽¹¹⁾

Armas

Educado por enerência da sua condição social para a carreira das armas, em terra ou no mar, o nobre não pode deixar de se apresentar publicamente, sempre acompanhado pelas suas armas, identificando-se intimamente com elas.

Este facto, não escapou ao olhar perspicaz do pintor japonês que, com fidelidade e minúcia, reproduziu os mais pequenos detalhes destes elementos ofensivos e defensivos tão distintos do seu horizonte civilizacional.

E se a dúvida se levantasse quanto à sua veracidade na representação pictórica, a descrição comparativa dos dois mundos bélicos, deixada pelo Pe. Luís Frois, no 7º Capítulo da sua obra já mencionada^(11a), vem confirmar e aclarar as cenas que hoje observamos, nos biombos.

...”Nós uzamos de espadas; e os Japões de traçados.

2. *Ho nosso punho [hé] quanto cabe [a] mão;/o seu passa de hum palmo, e às vezes de 3.*

3. *Os nossos trazem a espada em talabartes;/elles em hum ganchinho na cinta.*

4. *Os nossos trazem a espada de huma banda e a adaga da outra;/os Japões trazem a espada e adaga sempre da parte esquerda.*

5. *As nossas adagas são curtas; /algumas das suas são mayores que mea catana.*

6. *Nas nossas espadas se pendurão as luvas;/e elles hum cordão que não serve de nada.*

7. *A jente de Europa costuma jugar de ponta;/os Japões por nenhum cazo.*

8. *Antre nós se dão aos senhores de presentes espadas de muito bom ferro;/e em Japão lhe oferecem espadas de pao com talabartes de nuno.*

9. *Nas nossas bainhas não se mete mais que a espada;/nas dos Japões de huma parte a faca e da outra o congay que não serve de nada.*

10. *As nossas espadas, ainda que sejam novas, se são muito boas, valem muito;/as de Japão, ainda que novas, não tem valia, e as muito velhas são de preço.*

11. *Antre nós, quando muito, não se uza de trazer mais huma espada e adaga;/os Japões às vezes duas catanas e hum vaqizaxi na cinta.*

21. *Nós trazemos o polvarinho ao tiracolo;/elles ao pescoço com relicairo.*

27. *As nossas armas são muito pezadas; las dos Japões muito leves.*

28. *As nossas armas brancas são todas de aso; las suas feitas de laminas de corno ou de couro tecidas com retos.*

32. *Antre nós pera se hum armar á-de vertir debaixo couza de pano grosso; los Japões, quando vestem as armas, despem-se nus como suas mãis os parirão.*

33. *Antre nós não yr hum todo armado parece que não vay à guerra; lem Japão basta pôr um hum colarinho ao pescoso pera se dizer que vai armado.*

Os acessórios

Eram muitos e variados os acessórios que completavam a indumentária de um nobre.

Frequentemente as pragmáticas interditavam o seu uso a outras classes sociais, defendendo assim os privilégios desta classe.

O chapéu

Todos os personagens nobres representados nos biombos, levam a cabeça coberta com chapéus de copa alta com aba. Podiam ser cores variadas, pretos, vermelhos ou verdes com galões aplicados, tornando-os mais vistosos.

...Lanço mais em despeza oito taes..Ique custaram seis chapéus e hum sinto de cobre Ique comprei para os nossos que foram para o Jalpam em traje secular⁽¹²⁾.

A gorgeira e os punhos

Atento ao mais pequeno pormenor, o pintor não se esqueceu de representar as alvas gorgeiras, que se apertavam junto ao pescoço. Consistiam numa tira geralmente de linho, ajustada ao pescoço à qual estava cosido um folho pregueado do mesmo tecido. A brancura desta peça contrasta com a cor escura do gibão, salientando as linhas do rosto e a barba sempre crescida. Do mesmo modo, os punhos brancos da camisa, caindo sobre as mãos, introduziam uma nota neste conjunto.

As meias

Onde as calças terminavam, as pernas mostravam-se calçadas com meias, quase sempre de cor escura e lisa, confeccionadas em algodão ou seda.

No código da etiqueta ocidental, não se podia nunca mostrar a perna descoberta. No Japão pelo contrário a nudez das pernas não constituía qualquer indelicadeza social.

Aliás, o vocábulo meias-altas na acepção meia alta de malha, é introduzida por nós, no vocabulário japonês.

O calçado

Mais uma vez citamos o Pe. Luís Fróis, conhecedor profundo de ambas as culturas, que nos aponta os contrastes existentes nas formas de calçar dos dois povos. ...*Nós uzamos de sapatos de couro, e os fidalgos de veludo los Japões altos e baxos de al(pa)rcas feita se palha d'arroz e continua ...Antre nós se anda com todo o pé asentado no chão; lem Japão somente com as pontinhas sobre o calçado de meyo pee*⁽¹³⁾.

Este é o calçado usado pelos nobres desembarcados, embora também sejam detectadas outras formas, talvez em couro, como assinala o autor já citado. ...*Entre nós fazem o calçado de couro forte e grosso; em Japão os tabis são de como usar luvas*⁽¹⁴⁾.

O lenço de mão

Muitas são as figuras pintadas que se guram nas suas mãos, lenços brancos, muito compridos e estreitos. Talvez haja algum exagero da parte do pintor na dimensão que lhes deu, por desconhecimento do seu uso no Japão.

Elucida-nos o Pe. Luís Fróis escrevendo ...*Antre nós os lenços são de pano muito fino, laurados ou desfiado, etc:/ os dos Japões huns são como de liteiro grosso e outros de papel. E acrescenta Nós trazemos lenços e papeis na algebeira ou na manga;/ os Japões trazem metido noceyo e quando mais alevantado he mais primor*⁽¹⁵⁾.

Os lenços de linho podiam ser de origem portuguesa. Os lenços de algodão seriam de origem indiana, uma vez que parece mencionado nas receitas da Casa da Índia, inúmeras qualidades e quantidades de lenços brancos e de cor ...*lenços brancos ... pe. de lenços de casa ...pe. lenços encarnados mazinhiatam ...pe. de lenços de bitilhada ...setenta e três lenços Sotorromales ...lenços de parcalles*⁽¹⁶⁾.

Outros acessórios

Com bastante frequência, perdem com a maior naturalidade das mãos dos nobres, terços do rosário⁽¹⁷⁾. Por vezes, as situações em que este objecto religioso é mostrado são um pouco estranhas e dificilmente as podemos associar a situações de recolhimento e oração. Contudo aparecem várias figuras de nobres sentados em cadeiras chinesas, assistindo ao desembarque das mercadorias, enquanto seguram o terço.

Mas a mentalidade profundamente religiosa da época, surpreende-nos com outros exemplos: ...*e Pero Mascarenhas vestido em huma aljubeta de sollya, çarrada, e hum barrete redondo, e humas contas na mão...*⁽¹⁸⁾.

Também o Pe. Luís Fróis nos informa sobre o modo como as contas eram

feitas. ...*As nossas contas pera rezar se fazem sempre em torno, e as cruces também;/ os Japões as fazem muitas vezes com faqa tam bem feitas como em torno*⁽¹⁹⁾.

Finalmente completava a indumentária do nobre, um conjunto de jóias, próprias desta elite, tornando-a única entre as demais.

Sobre o peito, reluzem múltiplas variedades de correntes, e de tranças em ouro, das quais pendem cruxifixos, relicários e apitos ...*levava* (Lopo Soares)... *hu colar de três voltas feyta dalcatrúzes esmaltados, & nele hu apito douro esmaltado*⁽²⁰⁾.

Brilhavam também os botões, de tamanhos variados, em ouro e pedraria, que fechavam as frentes dos gibões ...*Nós por causa dos botões e atacas não podemos meter a mão no corpo fa(cil)mente;/ os Japões asi homens como mulheres como não tem nada disto, sempre, especialmente no inverno, trazem as mangas f(ora) caidas e as mãos dentro no corpo*⁽²¹⁾.

Esta análise não ficaria completa, se não se referisse o uso dos óculos, pelas personagens mais idosas, independentemente do grupo social a que pertencessem.

Usados desde há muito na Europa, os óculos eram contudo desconhecidos no Japão; quando os portugueses aí chegaram.

Este facto causou desde os primeiros contactos, grande espanto, aos japoneses. Julgavam estes estarem na presença de seres fantásticos, possuidores de quatro olhos. O Pe. Frois descreve-nos situações curiosas ...*O Pe. Francisco Cabral entrando pela cidade de Guifu, como tinha a vista curta, ajudou-se dos oculos par ver o sitio e a nobreza daquela terra. A gente plebeia se muito estranhava pelos vistos, sem comparação foi nelles mayor a admiração que tiverão dos oculos, e como o Padre passava de caminho e elles não podião fazer reflexão sobre o que vião, totalmente se persuadio alguma gente simples que o padre tinha 4 olhos, dous no logar comum, onde os tem naturalmente todos os homens, e outros dous com alguma distancia deitados para fora, que reluzirão como espelho e que cousa temerosa de ver*⁽²²⁾.

O traje dos mercadores

Assistindo ao descarregamento das mercadorias, dando ordens e percorrendo o cais, os mercadores identificam-se em primeiro lugar pela ausência do porte de armas.

Distinguem-se em seguida, pela grande liberdade na utilização de cores e dos padrões da sua indumentária. Dir-se-ia que impedidos de usarem os tecidos mais ricos, privilégio dos nobres, a sua afirmação de classe fazia-se através da cor.

Assim, a par dos tecidos lisos de cores fortes surgem os tecidos decorados com círculos, flores e arabescos que nos remetem para a simbologia dos tecidos orientais, sendo sua origem provavelmente indiana, persa ou chinesa, adquiridos no decorrer da viagem.

Quanto ao corte do seu traje, estes seguiam de perto o vestuário dos nobres. Contudo não podiam, pelas várias interdições impostas, alcançar a magnificência e o luxo daqueles. Também aqui é notório a ausência de jóias, embora apresentem acessórios idênticos aos já analisados anteriormente; chapéus, gorgearas, punhos, lenços, cintos, meias e sapatos.

O traje dos carregadores e escravos

Na base da pirâmide social, que seguia na nau do trato, existia um grupo muito heterogêneo de indivíduos de origem diversa que embarcavam ao longo da viagem. O papel que desempenhavam a bordo era fundamental nesse mundo estratificado em classes como então se caracterizava a nossa sociedade. Eram os carregadores e os escravos.

Mais uma vez o pintor perspicaz e atento fixou-os para a posteridade através das múltiplas situações retratadas, quase sempre relacionadas com trabalhos de bordo de carga e descarga de descanso e lazer.

Reconhecem-se assim os cafres e mulatos, pelo tom escuro da pele e o seu cabelo encarapinhado, assim como os asiáticos oriundos de Gujarate, os mouros, os malaio, os chineses e até os japoneses pelos seus traços fisionómicos.

A cada grupo são reconhecidas aptidões específicas de trabalho, tornando-os por isso indispensáveis quer em terra, quer a bordo. Sassetti (1578) diz-nos... Japões - exercem todas as artes com bom entendimento. *Chins - idem, além de cozinhareem maravilhosamente e serem dotados de grande inteligência. Mouros da Índia - ninguém os excede em inteligência, na vivacidade dos olhos, calcula-se o seu engenho; mas má inclinação, são em geral ladrões finíssimos. Ótimos servidores: negros de Moçambique e regiões equatoriais - baixos e fortes para os trabalhos pesados. Negros de Cabo Verde - são os que aprendem tudo com mais facilidade até tocar. São bons para armas, um pouco soberbo.*⁽²³⁾

Ao desembarcar este grupo vestia roupas cuidadas, semelhantes no corte à dos amos, não faltando a gorgeira branca tombada (manteo). O gibão e as bombaxas são as peças essenciais da sua indumentária. Os tecidos escolhidos, eram na sua maioria algodão axadrezado, com riscas ou listas. Estes padrões eram considerados na hierarquia europeia dos tecidos, como os mais inferiores.

Nas suas cabeças veem-se gorros, barretes pretos e vermelhos ou muitas vezes lenços coloridos, atados à maneira oriental. Também aparecem com chapéus simples ou mesmo só em cabelo.

Calçavam meias e sapatos, frequentemente chinelos ou estavam simplesmente descalços.

A INDUMENTÁRIA RELIGIOSA

Os padres Jesuítas

Entre os religiosos mais frequentemente representados nos biombos, encontram-se os padres jesuítas.

É natural que assim fosse, uma vez que S. Francisco Xavier desembarcou no Japão em 1549, pouco tempo depois da chegada dos primeiros portugueses àquele país em 1542-43. Permanecendo em Bungo durante dois anos e três meses, esta medida despertou o Santo para a organização dum plano de evangelização no Japão. Este projecto encontrou eco e bom acolhimento por parte de alguns senhores locais, convertidos recentemente ao cristianismo.

Estava assim iniciado o primeiro contacto de uma ordem religiosa europeia, no Império do Sol Nascente.

As comunidades foram-se desenvolvendo, aumentando a necessidade de fundos para fazer face às despesas decorrentes do projecto de missionação, de educação, de assistência social e de saúde.

A longa distância que separava os padres de outras casas suas na Índia e na Europa, foram causas importantes para a decisão do Papa em conceder uma licença especial, autorizando a Companhia de Jesus a dedicar-se também à actividade mercantil.

... Vossa Paternidade compreenderá o perigo em que fica o Japão porque se perdermos o barco uma só vez o Japão perderá 12.000 cruzados, dinheiro que o Japão tem necessidade em cada ano para se manter, e se não houver mais capital para mandar a seda do ano seguinte então o Japão não terá socorro⁽²⁴⁾.

Por esta razão, os Jesuítas detiveram durante algum tempo, a exclusividade da acção missionária no Japão... Filipe II, escreveu em 1595 ao Vice-Rei da Índia para que a nenhum padre espanhol das Filipinas fosse permitido ir à China ou ao Japão, países que deveriam ser encarados como estritamente reservados aos Jesuítas⁽²⁵⁾.

Esta situação particular, aliada aos vastos conhecimentos que foram possuindo sobre a sociedade japonesa, ao grande conhecimento da língua e à influência e prestígio de que gozavam junto dos daimios, foram factores de importância fundamental na sua permanência no Japão.

O traje

A silhueta ds padres Jesuítas, é facilmente identificada no conjunto das personagens que povoam os biombos.

A cor negra ou os tons sóbrios das suas vestes talaras, recortadas sobre fundo

dourado e a ausência total de outros acessórios decorativos, interditos pela Companhia, fazem destacar a figura dos padres.

A capa

De um modo geral, quase todos os padres aparecem envoltos em longas capas pretas, cobrindo-os até aos pés. Abertas na frente descobrem com o andar a roupeta nos mesmos tons, descida até ao chão... *Nós quando caminhamos alevantamos os vestidos por diante para os não sujar...* diz Pe. Frois⁽²⁶⁾.

Junto ao pescoço, contrastando com as vestes negras, surge uma discreta gorgeia muito branca, emoldurando o rosto sem barba... *Antre nós rapa hum a barba quando se quer meter em alguma religião...*⁽²⁷⁾.

A barretina

Na cabeça veem-se barretinas retas, colocadas sobre o cabelo curto, tonsurado.

O calçado

Calçam-se sobre as meias pretas e lisas, semelhantes às usadas pelos nobres, sapatos de couro forte e grosso.

Outras Ordens religiosas

Distinguem-se ainda os irmãos Franciscanos, envoltos em túnicas e escapulatórios de burel na cor castanha da lã.

Também vestidos de túnicas brancas envoltos em capas negras, surgem representados os irmãos Dominicanos. Em qualquer destes casos, é significativo o número reduzido dos irmãos face ao número apreciável dos padres da Companhia de Jesus.

O IMPACTO CULTURAL

A leitura que é possível fazer-se, a partir dos personagens representados nos biombos Namban, leva-nos a concluir que o seu autor/autores possuíam um conhecimento minucioso e profundo, do modo de estar português.

A riqueza no pormenor das atitudes, as posições hierárquicas das figuras que se respeitam, a deferência e cortesia nos gestos, só podiam ser deste modo expressos e transmitidos, por alguém já familiarizado com os nossos padrões culturais.

Acresce o enorme contraste fisionómico existente entre os dois povos, de que os artistas rapidamente dão conta, sempre tão presente em cada rosto que pintam: os olhos enormes e rasgados, os narizes aquilinos, os rostos barbados, as testas curtas (os japoneses depilavam a cabeça deixando atrás um rabicho), a cor da pele, o cabelo liso ou encaracolado, etc.

Este estudo detalhado só foi possível captar e transmitir, pelos muitos contactos estabelecidos durante a longa permanência da Nau do Trato, nos portos japoneses.

A estadia como é sabido, era determinada pela espera da monção do noroeste, propícia ao início da viagem de regresso. Entre a chegada da nau e a sua partida, decorriam vários meses tornando possível o mútuo conhecimento das formas de estar e de sentir dos dois povos.

Os trajes portugueses, foram talvez um dos aspectos que mais surpreendeu e agradou aos japoneses pelo grande contraste que faziam com o quimono secular, comum a ambos os sexos, usado no Japão.

O fascínio sentido pelos novos tecidos, pela complexidade dos cortes, a variedade dos acessórios, é-nos transmitido pelo Pe. Luís Fróis... *depois da embaixada do Pe. Vizitador ficarão nossas cousas em tanto conceito acerca dos Japões, que quem não tem na corte alguma cousa de vestido português, não se tem por homem, e assim correm que há cousa esranha e muitos senhores tem diversas esquipações de capas, mantilhas, camisas de quanos, meias, calças, chapeos, gorras, etc. E quando se foi o Taicosama de Nogoya para o Miaco toda a cidade e corte de nagoya acompanhou vestidos ao nosso modo e assim também entrou no Miaco. Corem também agora entre eles peles d'ambre, cadeas de ouro, botoens, etc.*⁽²⁸⁾.

CONCLUSÃO

Hoje podemos afirmar que grande parte dos conhecimentos que possuímos sobre o traje português dos finais do século XVI e início do século XVII, o devemos graças às colecções de indumentária namban existentes no Japão e aos biombos japoneses. Neles se encontra documentada uma imagem alargada do tecido social masculino português, não se conhecendo visão tão completa em nenhuma outra fonte.

O percurso histórico que os dois povos desde então fizeram foi longo e distinto.

Mas se no passado o traje português foi objecto de admiração e espanto no Japão, hoje somos nós, portugueses, os espectadores ávidos e atentos às linhas inovadoras e funcionais, criadas pelos estilistas da moda japonesa.

Uma vez mais, o TRAJE foi tema para o reencontro e aprofundamento de ambas as culturas.

NOTAS

- (1) ... as (casas) do Japão com beobus de papel dourados ou de tinta preta. L. Fróis S. J. citado por Shutte F. Kultur gegensatze Europa - Japan (1585) - TOKIO, Sophia Universitat, 1955, P. 222.
- (2) Nagasaki, que os portugueses transformaram de porto piscatório, em movimentada e rumorosa cidade. Prof. Naoiuro Murakami - Portugal e o Japão, P. 7.
- (3) Guarda-sol e guarda-chuva. Sebastião Rodolfo Dalgado - Glossário Luso-Asiático, Asian Educational Services. New Delhi. Madras 1988.
- (4) Boxer C.R. The Great Ship from Amacon. Lisboa 1959. Centro de Estudos Históricos Ultramarinos.
- (5) Ob. cit. P. 11.
- (6) Boxer C.R. The Great Ship from Amacon. Lisboa 1959. Centro de Estudos Históricos Ultramarinos. P. 11.
- (7) Ob. cit P. 102
- (8) Ob. cit P. 106
- (9) Ob. cit P. 106
- (10) Carregacim de Macao para Japam no Anno de 617. BNA Cod. 49-V-7 fls, 108.
- (11) Shuttle S.J.J.F. Kulturgegensatze Europa-Japan (1585) citando Pe. Luís Frois. Tokio 1955. Sophia Universal. P. 102
- (11a) Idem, P. 185-190
- (12) Contas do Padre Manuel Borges da receita e despesas desta Procuralturnade Macau desde o primeiro de Agosto de 6 e no qual tempo de 617 em que estas contas por ordem do Padre Visitador Franco Vieira se remeteram, Lisboa. BNA. Cod. 49-V.
- (13) Schuttle S.J.J.F. Kulturgegensatze Europa-Japan (1585) citando Pe. Luís Frois. Tokio 1955. Sophia Universal. P. 114.
- (14) Ob. cit P. 114
- (15) Ob. cit P. 112
- (16) Arquivo da Alfândega de Lisboa, 3. Casa da Índia 3. 11.35. Receitas dos despachos das Roupas da Àsia. ANTTTL 539, Frois. 1-5-7.
- (17) ...Hum caixão pequeno chevo com contas noninas(?) e outras para cristãos. Cod. 49 - V-7 Bna Fls. 108
- (18) Gaspar Correia, Lendas da Índia III. 199 Arqueólogo Português vpl. XXVIII 1929, Lisboa - Imprensa Nacional p. 65.
- (19) Schutte S.J. Josef Kranz Kulturgegensatze Europa-Japan (1585) Luis Fois, S.J. Tratado que contém Muito Susinta e Abreviadamente Algumas Condições e Diferenças de Costumes, entre a Gente da Europa e esta Província do Japão. Tokio 1955 Sophia Universitat, P. 104.
- (20) F. Lopes de Castanheda. História do Descobrimnto e Conquista da Índia. O Arqueólogo Português, vol XXVIII. 1929 Lisboa Imprensa Nacional, P. 100
- (21) Ob. cit P. 104
- (22) Pe. Luís Fróis, S.J. História do Japan Vol II - (1565-1578). Lisboa 1981. B.N., P. 363-364.
- (23) Rozendo, Sampaio Garcia. Escravatura D.H.P. dirigido por Joel Serrão, Vol.II, Liboa 1971 - iniciativas editoriais. P. 79.
- (24) J. F. Moran The Japanese and the Jesuits Alessandro Valignano in Sixteenth Century Japan. P. 121
- (25) Boxer C.R. Fidalgos no Extremo Oriente Fundação Oriente Museu e Centro de Estudos Marítimo - Macau 1990. P. 106
- (26) Ob. cit P. 108
- (27) Ob. cit P. 104
- (28) Frois, S.J. Pe. Luís, História de Japan vol. V (1588-1593), Lisboa 1984 B.N.L., P. 508.

GLOSSÁRIO

- ALHETA - Placa que garante os ombros
ALFANGE - Sabre de folha curva e larga
ALJUBETA - Peça de vestuário que cobre o corpo
ATROCELAR - Bordar com seda
BOMBACHAS - Calças compridas, amplas, apertadas no tornozelo, usadas na Índia
DAIMIOS - Senhores feudais no Japão
DESAFIOS - Baínhas abertas trabalhadas
GIBÃO - Peça de indumentária masculina que se usa sobre camisa
GORGEIRA - Acessório de vestuário, pregueado ou encanudado, que se usa junto ao pescoço
KANO NEIZEN - Pintor japonês, 1570-1616
MANTEO - Chamam os padres da Companhia de Jesus à capa
MANTEO DA CAMISA - Espécie de volta pegada de Jesus à capa
MIACO - i.e. capital - Quioto
MUSLOS - O mesmo que calções
NAGOYA - Localidade do Norte do Kiushu
RAXA - Tecido de lã, de cores variadas
TERÇADO - Espada pequena
TONSURA - Corte de cabelo nos religiosos

TERMOS DE ORIGEM PORTUGUESA, RELACIONADOS COM O VESTUÁRIO E QUE PASSARAM PARA A LÍNGUA JAPONESA

- HÁBITO - Abito
BOTÃO - Botan
CALÇÃO - Karusan
CAPA - Kappa
CETIM - Schuchin
GIBÃO - Jiban ou Juban
GORGORÃO - Gorugoran
MEIAS - Meriyasu
RAXA - Rasha
SALA - Sair
SARAÇA - Sarasa
SARJA - Saruze
TAFETÁ - Tafuta
VELUDO - Birodo
XAILE - Choro

BIBLIOGRAFIA

- BOXER, Charles, R., *Fidalgos no Extremo Oriente*, Lisboa, 1990. Fundação Oriente, Macau e Centro de Estudos Marítimos.
The Great Ship From Amacon. Centro de Estudos Históricos e Ultramarinos, Lisboa, 1959.
BOUCHER, François, *Histoire du Costume en Occident de l'Antiquité à nos Jours*, Paris, Flammarion, 1965.
BURNHAM, Harold, *Chinese Velvets*, Toronto. The Royal Ontario Museum.

DALGADO, Sebastião Rodolfo, *Glossário Luso-Asiático*. Asian Educational Services, 1988, New Delhi, Madras.

FROIS, Pe. Luís, *Historia de Japan*, Vol. II, X, Lisboa, Biblioteca Nacional, 1984.

GARCIA, José Manuel, *Contradições e diferenças de costumes entre a Europa e o Japão no século XVI*, Lisboa, 1993. Oceanos nº 15, Setembro, p. 45.

JANEIRA, Armando M., *O Impacto Português sobre a civilização Japonesa*, Publicações Dom Quixote, Lisboa, 1988.

KIM, Tai Whan, *The Portuguese Element in Japanese, A critical Survey with Glossary*. Instituto de Estudos Românicos, Casa do Castelo, 1976, Coimbra.

MORAN, J.F., *The Japanese and the Jesuits Alessandro Valignano, in Sixteenth Century*, Japan, p. 121.

NORTON, Luís, *Os Portugueses no Japão (1543-1640)*, República Portuguesa, Ministério do Ultramar, s.d.

PINTO, Maria Helena Mendes, *Biombos Namban*, M.N.A.A., Lisboa, 1986.

SANTOS, Paula Ferreira, *Confluência de interesses*, Lisboa, 1993, Oceanos, nº 15, p. 54.

SCHULTE, S.P.J.F., *Kulturgegensatz Europa-Japan (1585)*, citando Pe. Luís Frois. Tratado que contém muito Susinta e Abreviadamente Algumas Contradições e Diferenças de Costumes entre a Gente da Europa e esta Província do Japão. Tokyo, 1955. Sophia Universitat.

VASCONCELOS, Fr. Joaquim Santa Rosa, *Elucidário das palavras, termos e frases antiquadas*, Lisboa, 1798.

YUNKI, Diego ou Diego Pacheco. *O Daimio Sumitada*, Instituto de Cultura e Língua Portuguesa, Junho-Setembro, Lisboa, 1988.

DICIONÁRIO DE HISTÓRIA DE PORTUGAL, dirigido por Joel Serrão. Iniciativas Editoriais, Lisboa, 1971.

Escravidatura - Rosendo Sampaio Garcia

Especiarias - Vitorino Magalhães Godinho

Japão - Maria Antyonieta Soares Azevedo

Macau - Carlos Estorninho

Malaca - W.H.C. Smith

Rota do Cabo - José Gentil da Silva

Manuscritos:

- Alvará de El Rey sobre arma/... Cod. 49-V-7, BNA, p. 47.

- Carregaçam de Macao para Japan Cod 49-V-7. fls. 108

- Alfandega de Lisboa. Casa da Índia. Ementa das Roupas da Ásia. L. 539.

A COLECÇÃO DE PORCELANA DA CHINA DA CASA-MUSEU DR. ANASTÁCIO GONÇALVES

MARIA MARGARIDA MARQUES MATIAS

Conservadora do Museu Nacional de Arte Contemporânea

Iniciamos esta breve comunicação com a indicação de que a Colecção de Porcelana da China do Museu Dr. Anastácio Gonçalves é, talvez, a mais importante colecção do Estado do País e uma das mais consideradas no género, no estrangeiro. Reune um núcleo significativo de porcelana “Azul e Branco” e de porcelana policromada, situando-se fundamentalmente entre os sécs. XVI e fins de XVIII. Existem, contudo, algumas peças importantes anteriores e posteriores a este período, como, por exemplo a delicadíssima taça monocromada “Qinbai” (decoreção incisa criada em Jingxi, oficina de Jingdezhen), da dinastia Song, provavelmente do séc. XII, com fino gravado de flor (peónia), e vidrado espesso macio e brilhante. Do mesmo período situa-se a tigela de grês procelânico, com decoreção de registos geométricos sob vidrado.

Do período mais tardio são as chávenas e pires de “Familia Rosa” dos fins do séc. XVIII ou princípios do XIX, de influência europeia, com decoreção floral de pequenos raminhos espalhados pelo campo das peças.

Relativamente aos outros períodos e referindo o tipo “Azul e Branco”, são de apontar várias peças, algumas de carácter excepcional e de grande dimensão, uma vez que foram destinadas à exportação como é o caso dos pratos “Carraca”. Existem, contudo, outras peças ditas “imperiais” destinadas ao consumo interno.

A gramática decorativa encontrada nos objectos “Azul e Branco” é conhecida. Folhas, plantas, flores (camélias, peónias, crisântemos, lótus e flores de “prunus”), frutos (romãs e uvas), árvores e arbustos (pinheiros, bambús), “lingzhi” (o cogumelo sagrado), animais (veados, grous, patos, macacos, abelhas, borboletas), animais míticos (dragões, cavalos galopantes, cães de Fo), paisagens campestres e marítimas, fazem parte da riquíssima e imaginativa decoreção daqueles objectos.

Escolhemos para apresentar, nesta categoria, uma tigela do período Zhengde (1506-1521) e 3 pratos do período Jiaging (1522-1566) dois dos quais com

paisagem de gamos e macacos a abanar nas árvores para recolher o mel das abelhas e pendurados de árvores; outro com cena marítima rematado por uma faixa contendo lebres em reservas. Ainda se mostra a magnífica garrafa piriforme do período Wanli (1573-1620) terminada em bolbo de alcaçofra onde os “três amigos” (o bambú, o pinheiro e o “prunus”) se encontram representados. Estas peças juntamente com a conhecida “Garrafa do Peregrino” ostentando as armas de Filipe II de Espanha e que alguns especialistas situam entre 1580 e 1595 e outros entre 1610 e 1620 ilustram bem o tipo “Azul e Branco”.

Da Porcelana “Carraca” de que atrás se fez referência a Colecção Anastácio Gonçalves tem igualmente significativa representação.

Mostram-se apenas dois grandes pratos de entre os vários existentes, característicos deste tipo de porcelana muito branca, fina, sonora, de vidrado brilhante, pé retráctil e fundo convexo, com a sua decoração típica. Esta, como é sabido, consiste em cenas de paisagem, com, vegetação, animais e figuras acompanhadas de estruturas geométricas (cruzes gamadas, favos de mel, escamas e imbricados) sobretudo nas bordas, elementos simbólicos em reservas ou painéis polilobados, ou os oito objectos preciosos (a sapeca, a pérola, o losango, os livros, a pedra sonora, a pintura, os chifres do rinoceronte e a folha de artemísia).

Passando à Cerâmica policromada que teve início na dinastia Yuan (1260-1367), são apresentados em primeiro lugar dois pratos de porcelana de técnica Wucui (5 cores), técnica em que o azul sob vidrado entrou na decoração juntamente com as outras cores (meados do séc. XVII), e seguidamente algumas porcelanas de qualidade excepcional como a fonte policromada do período Kangxi, as travessas da “Família Verde” em forma de lingote do final daquele período (ou início do Jongzheng 1725-1735) e uma cafeteira em forma de coração de grande riqueza decorativa (fig. 5). Esta cafeteira igualmente do período Kangxi, semelhante na forma às existentes no Museu de Arte de Goto em Tóquio, na Fundação Medeiros e Almeida em Lisboa e no “Victoria Albert Museum” de Londres, bem como uma grande jarra da Família Verde do período atrás mencionado, são dos objectos mais interessantes da Colecção em causa. É de referir, que na jarra citada, a decoração de grande plasticidade, desenvolve-se provavelmente a partir de um episódio de um romance da dinastia Song com o título “A Beira de Água”, da autoria de Shui Hu Zuan. A completar a série da Família Verde, mostram-se ainda dois belos gomis do séc. XVIII.

A terminar esta breve ilustração da Colecção de Porcelana da Casa-Museu Dr. Anastácio Gonçalves vejam-se duas importantes peças deste Museu, ambas da dinastia Qing, designadamente um grande refrigerador de aba recortada e papeleira de madeira decorada com painéis esmaltados. A primeira peça é do fim do séc. XVIII, a última do período Qianlong (1736-1795), provavelmente de cerca de 1750.

Não se mostram por escassez de tempo outros objectos dignos de menção, de grande interesse sobretudo para os conhecedores e investigadores da porcelana da China.

Por isso, terminamos a nossa comunicação não querendo deixar de referir que passámos 12 anos da nossa vida profissional, a estudar, comparar e a investigar a magnífica Colecção que foi aqui brevemente apresentada. Para isso, muitos contactos se efectuaram ao longo dos anos com diversos especialistas.

Não podemos deixar de mencionar Cécile Jacquot, “Chargée de Mission” do Museu Guimet de Paris, a quem por indicação da especialista Daisy Lyon Goldschmidt, convidámos em primeiro lugar para estudar e classificar a colecção depois da abertura do museu ao público.

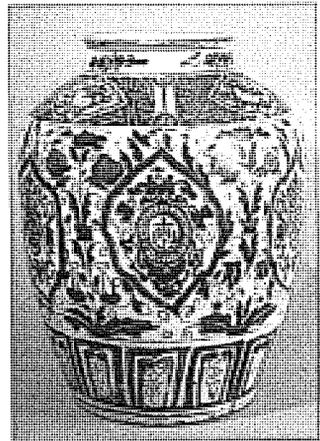
O fruto do trabalho realizado ao longo dos anos, pôde em parte vir a lume através do Catálogo “China e Islão”, da exposição que efectuámos em Maio de 1992 no Museu, conforme atrás referimos.

A restante Colecção ficou estudada e preparada para publicação, podendo esta ser feita no futuro, com facilidade. Ser-nos-á lícito esperar que seja com respeito pelo são princípio do seu a seu dono...

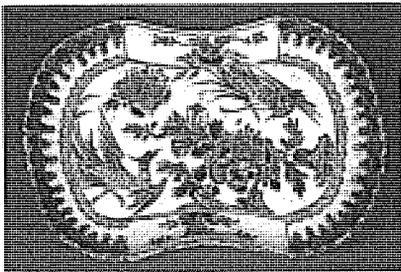
* Foram projectados diapositivos de todas as peças citadas embora no presente texto, por questões de espaço, só sejam reproduzidas 3 peças.



Grande prato côncavo.
Porcelana azul e branca.



Vaso de forma ovoide.
Porcelana azul e branca.



Pequena travessa.
Família verde.

PATRIMÓNIO ORIENTAL

O Museu de José Malhoa e Diálogo de Culturas

MATILDE TOMÁS DE COUTO

Conservadora do Museu de José Malhoa – Caldas da Rainha

O Parecer do Conselho Superior de Belas Artes sobre o qual incidiu o despacho ministerial para a criação do Museu de José Malhoa, em 17 de Junho de 1933, sublinhava:

“Constituirá desde já um núcleo, a que é de esperar virão sucessivamente juntar-se obras que, engrandecendo-o e permitindo a sua selecção, contribuirão assim para a maior educação artística de um centro que é já hoje de grande valor.”

Com efeito, o Museu de José Malhoa congrega colecções que vêm a desenvolver-se em torno da obra do seu patrono, quer reunindo um notável núcleo de trabalhos de Malhoa, quer enquadrando a sua pintura e organizando um acervo que percorre o naturalismo português desde o “Grupo do Leão” até às suas persistências mais tardias. O património do Museu constitui-se essencialmente por ofertas, por meritória iniciativa dos seus fundadores António Montês, Joaquim Agostinho Fernandes, José Filipe Rodrigues e José Augusto de Sousa, que, em nome da “Liga dos Amigos do Museu”, desenvolveram acção determinante para a aquisição de obras de arte, de uma forma sistemática e coerente, orientada para um projecto museológico, cujo principal obreiro e grande dinamizador foi o primeiro daqueles homens, António Montês, Director do Museu até final de 1966 (25/12/66), momento do seu jubileu.

1. PEÇAS ORIENTAIS NAS COLECÇÕES DO MUSEU

É neste contexto de desenvolvimento da instituição que as doações afluem, aí se inscrevendo o legado de um núcleo de peças orientais, integrado em 1966. Trata-se de vontade manifestada pela Senhora D. Maria José Madail Lapa,

benemérita do Museu, à semelhança de seu marido, o distinto médico da capital Prof. Doutor Álvaro Lapa.

– Cântaro

Céladon. Séc. XIX

Vidrado branco craquelé. Alt. 334 mm.

Inv. 433

– Prato

Marca simbólica: folha de artemísia, símbolo do bom augúrio, a azul sobre fundo branco. Séc. XVIII.

Vidrado azul empoado, decorado com crisântemos a ouro. Diâm. 358 mm.

Inv. 434.

– Jarra

Séc. XVIII.

Vidrado azul empoado, com decoração de crisântemos e bordadura a ouro. Alt. 360 mm.

Inv. 431.

– Pote

Séc. XIX.

Decoração floral azul sobre fundo branco. Alt. 415 mm.

Inv. 435.

– Pote

Séc. XIX.

Decoração floral azul sobre fundo branco. Alt. 415 mm.

Inv. 435.

– Taça

Companhia das Índias. Séc. XIX.

Decoração floral policromada sobre fundo branco. Alt. 155 mm

Inv. 470.

– Pote

Família rosa. Séc. XIX

Profusa decoração policroma e ouro de flores e borboletas, sobre fundo branco; tampa sobrepujada por cão de Fó dourado. Alt. 590 mm

Inv. 432.

– Colcha

Indo-portuguesa. Seda azul escuro bordada a fio de seda de várias cores; franjada com o mesmo fio; borlas (3) nos cantos. Séc. XVII (?).

Campo preenchido por composição rectangular simétrica de motivos vegetalista estilizados, desenvolvendo-se em torno de roseta central circular, grupo de três barras envolve a composição, sendo a central uma barra larga, ladeada por duas estreitas, todas com decoração vegetalista estilizada.

Forrada a seda crua, com inscrição de caracteres orientais bordada, num dos topos, junto à franja, em tom de cru.

Dim.: 2420x2200 mm.

Inv. 1.

Esta colecção, cujo motivo de coesão reside no conjunto do legado, esteve em exposição, desde 1966, com obras de pintura doadas pela família. A pequena sala Maria José Madail foi formalmente inaugurada em 28 de Abril de 1967, assinalando a passagem de mais um aniversário sobre a data do nascimento de Malhoa (1855) e da inauguração do Museu (1934). Manteve-se ao público até 1982, ano em que a exposição permanente e a circulação do Museu foram reformuladas.

2. O ORIENTE E AS COLECÇÕES DO MUSEU

A relação cultural das colecções do Museu de José Malhoa com o Oriente, e até da sua acção, não vai resumir-se somente a este núcleo especial e particular no seu discurso. Abordada a questão numa forma mais abrangente, permite destacar o tratamento de temáticas orientais através da obra de alguns dos artistas do nosso século, seja no retrato ou nos costumes, seja na paisagem ou mesmo aspectos históricos. Dos representados no Museu, assumem relevo:

FAUSTO SAMPAIO (1893-1956)

Fausto Sampaio parte para a sua primeira viagem ao Oriente em 1936, tendo-se demorado em Macau e Timor. Dessas estadias são testemunho:

- “Macau. Vista da Praia Grande”, 1937, óleo sobre tela, 810x1005mm.
Assinado e datado: F. Sampaio. Macau – 1937.
Transferência da Direcção-Geral da Integração Administrativa, em 09/09/1982.
- “Arredores de Baucau ou Vila Salazar – Timor”, 1937, óleo sobre tela, 460x600 mm.
Assinado e datado: F. Sampaio. Timor – 1937.
Depósito de D. Maria José Sampaio desde Julho de 1960.
- “Sari Vermelho – Índia”, 1944, óleo sobre tela, 910x730mm.
Assinado e datado: F. Sampaio. Gôa – 1944.
Depósito de D. Maria José Sampaio desde Julho de 1960.

António Montês devotou grande interesse à pintura de Fausto Sampaio. São suas as seguintes palavras, sublinhando a verdade colocada nos trabalhos realizados no Oriente:

“Fausto Sampaio, pintor de raça, não precisa de apresentação, pois a sua obra, é verdadeiramente notável em todos os cantos do Império Português.

Fausto Sampaio tem, entre outras virtudes, a de saber transmitir às suas pinturas, um poder especial de atracção, de simpatia e de sedução, que cria amigos e admiradores.

O Minho, o Douro, o Algarve e a Estremadura são pintados por Fausto Sampaio com o mesmo sabor, o mesmo carinho e a mesma devoção, que África, Índia, Macau e Timor, pois em todas as suas composições se afirma um artista de raro temperamento.”⁽¹⁾

Por isso, Montês imprimiu destaque no Museu à obra do artista. Do núcleo que expôs em permanência, alargado a partir de 1961, constavam ainda:

- “Tancareiras – Macau”, 1937, óleo sobre tela, 1000x820 mm.
Assinado e datado; F. Sampaio. Macao – 1937.
Depositado pelo autor em 1953 tendo figurado no Museu até 28/10/67.
Observação de Montês na ficha da peça: “Esta pintura feita em Macau entrou em várias exposições, tendo... grande interesse. (...) o pintor o depositou pela sua grande categoria.”
- “Indígenas que vão esperar o Governador – Timor”, 1938, óleo sobre tela, 1370x2220mm.
Assinado e datado: F. Sampaio. Timor – 1938.
Depósito de D. Maria José Sampaio entre Julho de 1960 e 03/04/84.
- “Noiva Indú – Goa”, 1944, óleo sobre tela, 915x735mm.
Assinado e datado: F. Sampaio. Gôa – 1944.
Depósito de D. Maria José Sampaio entre Julho de 1960 e 03/04/84.

Fausto Sampaio, tendo vivido alguns anos em Macau, fez notar a sua presença, quer pelo convívio e a amizade, quer pela arte e até o magistério, pois ele próprio promoveu e organizou aulas de desenho e pintura no território. Um século passado há pouco sobre o nascimento do artista, e uma vez nós reunidos em nome da museologia em terra macaense, fica nesta rara oportunidade uma singela homenagem.

EDUARDO MALTA (1900-1967)

Nas ofertas de Eduardo Malta ao Museu de José Malhoa, figurando até 1981 em sala própria, destacam-se as seguintes obras retratando pintor e figuras femininas orientais:

- “Eugénea”, 1953, óleo sobre tela, 920x728mm.
Assinado e datado: EDUARDO MALTA – 1953 e M.
Oferta de D. Dulce Malta, em 1956.
Inv. 262.

⁽¹⁾ António Montês, *Fausto Sampaio. Exposição Temporária*, Museu de José Malhoa, Caldas da Rainha, 1960.

- “Virgínia”, 1955, óleo sobre tela, 920x728mm.
Assinado e datado: EDUARDO MALTA – 1953 e M.
Oferta de D. Dulce Malta, em 1956.
Inv. 262.
- Retrato de Rapariga Chino-Portuguesa”, 1953, lápis sobre papel, 560x490 mm.
Assinado e datado: EDUARDO MALTA – 1953 e M.
Oferta do autor em Janeiro de 1961.
- “Eugénea de Sousa, Chino-Portuguesa”, 1954, lápis e giz sobre papel, 610x440 m.
Assinado e datado: EDUARDO MALTA – 1954 e M.
Inv. 111.
- “Virgínia de Sousa, Chino-Portuguesa”, 1956, lápis sobre papel, 630x505mm.
Assinado e datado: EDUARDO MALTA – 1954 e M.
Oferta do autor em Janeiro de 1961.
Inv. 110.
- Retrato do Pintor Japonês Watanuki”, 1957, lápis sobre papel, 620x500mm.
Rapariga Chino-Portuguesa”, 1953, lápis sobre papel, 560x490 mm.
Assinado e datado: EDUARDO MALTA – 1957 e M.
Oferta do autor em Janeiro de 1961.
Inv. 91.
- “Watanuki a desenhar”, 1958, lápis sobre papel, 490x500mm.
Tem outro esboço do retratado, no verso.
Assinado e datado: MALTA – 1958.
Oferta do autor em Janeiro de 1961.
Inv. 92.

HERMENEGILDO LOPES

- “Turco”, 1906, aguarela sobre papel, 340x175mm.
Assinado e datado: Hlopes 1906.
Legado da Senhora D. Maria dos Anjos Nabais ao Museu Nacional de Arte Antiga entregue ao Museu de José Malhoa, por despacho ministerial de 16/09/1970.
Inv. 385.

AVELINO BELO (1872-1927)

- Estatueta: Caricatura do Visconde de Sacavém
Marca: Avelino António Soares Bello – Oleiro, Modelador e Esmaltador – Caldas da Rainha – Portugal, em carimbo gravado na pasta; sem data.
Terracota, alt. 165mm.
Inv. 207.

Trata-se do 2.º Visconde de Sacavém (1863-1928), que fundou nas Caldas da Rainha o “Atelier Cerâmico” (1892-1896), cuja produção foi de grande gosto, qualidade e perfeição técnica.

A caricatura criada por Avelino Belo, antigo discípulo de Bordalo e colaborador do caricaturado, mostra-o trajando à turca, junto à barrica e apresentando tabuleiro com bananas.

SEVERO PORTELA JÚNIOR (1898-1985)

– “D. Nuno da Cunha”, 1960, bronze, alt. 1080mm.
Assinado e datado: Portela 960.
Adquirido em 1964.
Inv. 204.

– “Cabeça de D. Nuno da Cunha”, sem data, gesso, alt. 560mm.
Oferta de D. Lina Portela em 1992.

Trata-se do estudo e da cabeça do gesso original da estátua fundida, em 1960, para Goa, homenageando D. Nuno da Cunha (1487-05/03/1539), 10.º Governador da Índia, para onde partiu em Abril de 1528, tendo exercido o cargo durante dez anos, por nomeação de D. João III.

HENRIQUE MEDINA (1901-1989)

Também de Henrique Medina avultaram, entre as suas obras em exposição no Museu e figurando em sala própria:

– “Kamm, Rapariga Chinesa”, 1940, óleo sobre tela, 500x406mm.
Assinado e datado: H. Medina 1940.
Depósito do pintor desde 1957 até 22/05/87.

– “Bailarina Indonésia”, 1945, óleo sobre tela, 865x685mm.
Assinado e datado: H. Medina 1945.
Depósito do autor em 1959 e posteriormente levantado.

É uma panorâmica variada de tipos, de trajas, de locais e de paisagens, com unidade nas épocas e nos autores, o que permite aflorar dialécticas de culturas em presença de entendimento vs. assimilação pela arte de valores transculturais, de alguma forma transmitidos pelo Museu enquanto os coloca à fruição do público e retoma esse diálogo privilegiado.

3. O ORIENTE NAS ACTIVIDADES TEMPORÁRIAS

O Museu de José Malhoa, ao longo da sua história, igualmente tem dado detida atenção e contributo, nas suas actividades temporárias, à troca cultural Portugal/Oriente.

Recuem-se algumas décadas:

– Por ocasião das Comemorações Henriquinas, a Dr.^a Irene Turninger Albuquerque profere, em 06/03/1960, a conferência “O Infante D. Henrique e o Plano da Índia no Quadro dos Descobrimentos”.

– A Exposição de Fausto Sampaio, que mostrou 35 pinturas, de 30 de Julho a 30 de Setembro de 1960, inclui nove com motivos da Índia (01), Goa (01), Diu (01), Macau (04) e Timor (02), destacando-se em catálogo a sua importância, tal como acima se citou.

– De 02 a 15 de Dezembro de 1965, tem lugar a Exposição de Gravuras Japonesas “Ukiyo-e”, cuja cerimónia inaugural é valorizada por filme alusivo e pela palestra “As Características da Arte Japonesa e a Posição do Ukiyo-e”, pelo Adido Cultural da Embaixada do Japão em Portugal, Dr. Shunsaku Ohno.

– A Exposição “O Ultramar Português através da Arte e da Imagem” inaugura em 01 de Julho de 1967, com a apresentação de 406 peças, reunidas fundamentalmente em colecções particulares. Destas, 60 são pinturas a óleo de Neves e Sousa (07) e de Fausto Sampaio (53), na sua maioria contendo nota explicativa em catálogo. Dos 343 objectos apresentados, uma centena diz respeito à Índia (45), a Macau (38) e a Timor (17).

– “Porque Interessa ainda Hoje a Velha Cidade de Goa” é o título da conferência proferida em 25/08/1967, pelo Rev.^o Pe. Dr. Joaquim Luís dos Santos, O.P., Fundador e Director do Instituto Pastoral S. Pio X de Goa.

– De 15 de Dezembro de 1981 a 28 de Junho de 1982, a Exposição dos Artistas do “Grupo do Leão” inclui uma sala dedicada a Rafael Bordalo Pinheiro, onde se pode observar um dos seus momentos de interpretação de figuras orientais:

“Um Chim”, sem data, aguarela sobre papel 290x194 mm; n.a. n.d. Museu Rafael Bordalo Pinheiro. Inv. 28.

Cat. n.^o 201.

– “Alguns Reflexos da Arte da China em Portugal” é uma exposição itinerante de documentação fotográfica recebida pelo Museu de José Malhoa de 06 a 22 de Março de 1986.

– De 20 de Julho a 04 de Outubro de 1986 está patente a Exposição de “Cerâmica de Shek Wan. Mestre Lao Chin, Lao Kwai Peng”, em colaboração com o Museu Luís de Camões e o Leal Senado de Macau, que é especialmente admirada.

– “Antigos Bronzes Chineses” reúne, de 16 de Maio a 16 de Junho de 1991, vinte magníficas reproduções em bronze de algumas das melhores peças das Dinastias Shang à Tang (séc. XVI a. C. a 907 A. D.) da colecção do Palácio-Museu de Pequim, às quais se juntaram réplicas de guerreiro e de cavalo do túmulo do Imperador Chin Shi Huang (259-209 a. C.). Exposição cedida, por ocasião do IX Encontro dos Professores de História da Zona Centro, pela Embaixada da República Popular da China em Portugal, tendo contado, no acto inaugural, com a presença de Sua Excelência o Senhor Embaixador.

– Para o mesmo efeito, cede ainda “Aspectos da Cultura e Civilização Chinesa”, exposição de cerâmica e pintura contemporâneas e de fotografias, patente de 16 a 19 de Maio de 1991.

– “Cerâmica Decorativa de Macau” é outra exposição patente de 11 de Janeiro a 09 de Fevereiro de 1992, em colaboração com a Câmara Municipal das Caldas da Rainha e a Missão de Macau em Lisboa.

– De 20 de Novembro de 1993 a 20 de Fevereiro de 1994, o Museu de José Malhoa mostra “Xilografuras Japonesas do Século XIX”, e uma colecção particular, integrando-se no programa das actividades da Semana Luso-Japonesa em “Comemoração do 450 Anos de Amizade Portugal/Japão 1543-1993”, colaboração com a Escola Secundária Raul Proença, das Caldas da Rainha.

“Um Olhar sobre a Gravura Japonesa” é outra exposição que complementa a primeira e consta de trabalhos de alunos abordando e explorando as técnicas e as temáticas que o certame propõe.

4. O MUSEU E MACAU

A colaboração com o território de Macau mostra-se ainda mais efectiva quando, por convite do Leal Senado de Macau e do Museu Luís de Camões, o Museu de José Malhoa responde ao intercâmbio cultural iniciado, apresentando a exposição “Miniaturas do Século XIX”, que, inserida no “Ciclo de Cerâmica Portuguesa”, esteve patente no Leal Senado, de 20 de Março a 19 de Abril de 1988, constituindo uma significativa jornada da qual a imprensa se fez eco.

Por outro lado, esta iniciativa veio a enformar o projecto do certame que o Museu de José Malhoa organizou na sua sequência, intitulado “A Arte da Miniatura em Barro. Escultores e Barristas” e apresentado, nesse mesmo ano, entre 05 de Julho e 25 de Setembro.

Todavia, também ao nível da museologia, a autora teve o prazer de ser convidada pelo Gabinete do Complexo Cultural de Macau, na qualidade de especialista na área de museologia. Participou como consultora em Encontro de Trabalho destinado à reflexão e consulta subordinada à vocação e acção do

projectado Complexo Cultural de Macau.

Os trabalhos tiveram lugar em Macau, de 05 a 08 de Março de 1990, reunindo todas as instituições macaenses vocacionadas para as questões culturais e personalidades de reconhecido mérito nas diversas áreas de especialização a nível nacional.

A análise da implementação do projecto abordou a sua vocação, composição orgânica, metodologia e constituição dos vários núcleos. No que diz respeito à problemática dos museus, foram produzidas propostas relativas aos conteúdos teóricos e deontológicos, núcleos museológicos, serviços de extensão cultural, metodologia de implementação e programa arquitectónico.

No momento em que os Museus dos Países e Comunidades de Língua Portuguesa, sob a égido ICOM, reúnem em Macau e reflectem acerca do “Património Oriental nos Museus de Língua Portuguesa”, oportuno parece ser compulsar um conjunto de situações articuladas que constituem por si um património cultural e de intervenção institucional, num diálogo de culturas que afinal é apanágio da Nossa História.

5. AS CALDAS E A CHINA: A CERÂMICA

Por fim, mas não por último, retomemos as colecções do Museu, designadamente a cerâmica.

Está de há muito reconhecida a semelhança da cerâmica das Caldas com alguma cerâmica da China, particularmente de Shek Wan, nos seus aspectos decorativos de inspiração naturalista. Já em 1986, António Conceição Júnior apontava as “suas afinidades com a portuguesíssima cerâmica das Caldas da Rainha”⁽²⁾ e, em futura oportunidade, notava ser “o próprio processo de fabrico... semelhante...”⁽³⁾.

A vila e Shek Wan situa-se na província de Guang Dong, a 20 Km a sudoeste de Cantão e é banhada por um afluente do rio das Pérolas. A memória da sua tradição cerâmica remonta ao neolítico chinês, sendo já de notar a produção nas Dinastias Tang e Song, tendo alcançado fama assinalável nas Dinastias Ming e Qing.

Da colecção de cerâmica das Caldas do património do Museu de José Malhoa e considerando o século de produção que melhor documenta – meados do séc.

⁽²⁾ *Cerâmica de Shek Wan.. Mestre Lao Chin, Lao Kwai Peng*, Museu de José Malhoa, Caldas da Rainha, 1986, pág. 5.

⁽³⁾ *A Cerâmica das Caldas da Rainha do Século XIX. Miniaturistas do Século XX*, Leal Senado de Macau e Museu Luís de Camões, Macau, 1988, pág. 5.

XIX a meados do séc. XX – é significativo o número de peças que pontuam essas afinidades de gosto ou influência.

Desde Manuel Mafra, oleiro activo nas Caldas a partir de 1853, a Rafael Bordalo Pinheiro, passando por uma plêiade de outros barristas, contemporâneos quer de um quer de outro, e prolongando-se nos continuadores bordalianos, persiste, sem solução de continuidade, o paralelismo formal entre algumas destas manifestações da cultura popular tradicional chinesa e portuguesa. António Pedro Pires dirá mesmo “às vezes só ser possível distingui-las através da marca”⁽⁴⁾.

Motivos, já vários estudiosos os apontaram. Mas é preciso não perder de vista que, desde o séc. XVI, Portugal estabelece a ponte com o Oriente e com Macau, território vizinho de Cantão e da região de Shek Wan, e que, de certo, não serão estranhas a esse facto as influências longamente assimiladas e a troca cultural. Aí se inscreve também a comissão de serviço de Feliciano Bordalo Pinheiro em Macau, em 1875, relevada pelo Rev.º Pe. Manuel Teixeira e que será mais um dado relevante a juntar ao substrato cultural de Rafael, às suas pesquisas, à sua exuberante criatividade, ao seu inegável génio... e à tradição local.

Voltemos, pois, às colecções do Museu de José Malhoa e a Manuel Mafra.

Manuel Cipriano Gomes, o Mafra, adquire a sua fábrica, em 1853, a D. Maria dos Cacos, que laborou desde 1820, com produção prolífera, algo arcaizante e de sabor popular, a nível das formas e dos vidrados.

Várias inovações o Mafra introduz na cerâmica caldense, entre elas a “verguinha” (técnica em que as suas irmãs, **Mariana da Conceição Gomes** e **Luísa Gomes**, eram exímias), o musgado, o granitado e, nas suas mãos, a gama de vidrados alarga-se substancialmente, bem como o apuramento da forma, que também ele se vai diversificando e ganhando autonomia, o que se pode verificar, por exemplo, nos característicos “jarros de caça”.

O conjunto da sua produção denota a influência exercida pelas obras de Bernard Palissy e dos Della Robbia, bem como os seus contactos com Wenceslau Cifka, influências que assimila à cerâmica caldense de maneira inteligente e coerente com a sua tradição.

Manuel Mafra, pela qualidade das suas peças, não só merece o apreço do Rei D. Fernando e o privilégio, a partir de 1870, de “Fornecedor da Casa Real”, como a produção da sua fábrica se impõe a nível internacional, através da exportação e prémios em exposições – Viena de Áustria (1873), Filadélfia (1876), Paris (1878), Rio de Janeiro (1879) – e figura com destaque na importante e monumental obra do ceramógrafo francês Auguste Demmin, *Histoire de la Céramique*, Librairie Renouard, Paris, 1875. Aí são reproduzidas em grande formato duas das suas peças, um prato e uma lebre, pertença da colecção do

⁽⁴⁾ *Cerâmica Contemporânea de Shek Wan*, Leal Senado de Macau, Macau, 1990, pág. 9.

estudioso, que, referindo-se à segunda, afirma ser perfeitamente modelada e assinalável no que diz respeito à verdade e ao carácter do animal.

Cerca de 1887, Manuel Mafra transmite a fábrica a seu filho, **Eduardo Augusto Mafra Elias**, que se identificará na sua marca como M. Mafra Filho Mas, em breve, ela surgirá na posse de **Augusto Baptista de Carvalho**. Todavia, Manuel Mafra, em 1897, já idoso, monta uma nova fábrica, da qual aparece como proprietário, sete anos decorridos, **António Alves Cunha**. Por sua vez, Herculano Elias estabelece a sua indústria, em 1900, com elementos e formas que pertenceram ao Mafra.

Com Manuel Mafra, como se viu, a cerâmica das Caldas beneficia dum impulso notável, a nível formal, técnico, artístico e de expansão, comparável somente ao que Rafael Bordalo Pinheiro lhe virá imprimir. Note-se que Mafra, em actividade durante mais de três décadas (1853-1887), precede exactamente a actuação de Bordalo (1884-1905).

São marcadas por Manuel Mafra e continuadores as peças seleccionadas neste ensejo, a título de exemplos, para uma primeira abordagem das afinidades em análise:

– Talha

Profusa decoração relevada e aplicada: ramos de videira, cobras, lagartos, rãs, insectos, etc.. Vidrado policromo.

Marca: *M. Mafra - Caldas Portugal*, gravada na pasta da tampa; sem data. Altura total: 790 mm. Inv. 108.

– “Jarra de Caça”

Vidrado policromo.

Marca: *M. Mafra - Caldas - Portugal*, gravada na pasta do fundo; sem data. Altura total: 345 mm. Inv. 79.

– Jarro

Lagarto vestindo hábito de frade: Vidrado policromo.

Sem marca (atribuível a Manuel Mafra); sem data. Alt. 345 mm. Inv. 74.

– Jarra

Decoração vegetalista e figuras de meninos formando as asas.

Vidrado policromo.

Marca: *M. Mafra - Caldas - Portugal*, gravada na pasta sem data. Altura total: 225 mm. Inv. 272.

– Jarro

Figura de homem. Vidrado policromo; pintura a óleo no rosto, mãos, chapéu e camisa.

Marca: Fábrica de Louças A B Carvlho & C.^a - Caldas da Rainha, gravada na pasta do fundo; sem data. Altura total: 325 mm.

– Bule

Decoração aplicada: lagartos e rã. Vidrado policromo.

Marca: *Antonio Alves Cunha - Caldas da Rainha*, gravada na pasta do fundo; sem data. Altura total: 140 mm.

Inv. 284.

Outros artistas contemporâneos dos anteriores se destacam na produção cerâmica, nalguns casos estabelecendo entre si novas “dinastias”. É o caso da fábrica fundada, em 1855, por **António de Sousa Liso**, a qual, a laborar ainda em 1870, cedo vai estar na génese de duas outras: a de **José Francisco de Sousa** (de 1860 a 1893), que, em 1896, pertence a **António Moreira da Câmara**; e a de **José Alves Cunha** (1870 e ainda a produzir em 1895), que, em 1906, se encontra na posse de seu genro, **Ângelo Marcelino Garcia**, e ainda hoje tem continuadores.

Não têm sido assinaladas peças de **Ângelo Marcelino Garcia**, talvez por, segundo julgo, a sua marca ter andado atribuído a outro artista (Francisco Gomes de Avelar), cujo carimbo, sobejamente conhecido, é bem diferenciado e explícito. Por isso, aqui se divulga a identificação que atribuo às iniciais entrelaçadas *AMG*, em campo circular, interiormente contornado por *Caldas da Rainha - Portugal*.

Também aquelas fábricas produziram peças de grande qualidade estética e de inspiração sempre variada, vindo contribuir para uma maior divulgação e desenvolvimento da loiça das Caldas.

O mesmo se passa relativamente a outros artistas desta geração representados na colecção do Museu: **I. L. Saloio**; **João Coelho César**, que funda fábrica em 1876 e ainda labora em 1902; **José Domingos d’Oliveira** (Carneirinho), ceramista activo no virar do século (1897-1902), que chegou a dirigir a fábrica de **Francisco Gomes d’Avellar**, o qual explora a sua indústria de 1875 a 1897 onde Bordalo experimenta os seus primeiros ensaios de oleiro nas Caldas.

São exemplos da produção de alguns dos barristas referidos:

– Caixa

Atado de espargos. Vidrado castanho.

Marca: *JFS* (em monograma), revelada na pasta do fundo; sem data. Altura total: 100 mm.

Inv. 416.

– Gomil e Prato

Decoração de folhagens estilizadas e dois pequenos medalhões com cabeças relevadas; cabeça de esfinge(?) na tampa. Vidrado policromo.

Marca: *JFS* (em monograma), relevada na pasta do fundo do prato; sem data. Altura total do gomil: 466 mm; diâmetro do prato: 260 mm.

Inv. 610.

- Jarra
Decoração aplicada: troncos floridos e, formando as asas, duas lagostas. Vidrado transparente e policromo.
Marca: *José A. Cunha - Caldas da Rainha - Portugal*, gravada e aplicada na pasta; sem data.
Alt.: 385 mm.
Inv. 255.

- Floeira de suspensão
Leque com decoração de flores aplicadas. Vidrado policromo.
Marca: *José A. Cunha - Caldas da Rainha - Portugal*, gravada na pasta; sem data. Comp.: 570 mm.
Inv. 49.

- Tinteiro
Cabra comendo folha de arbusto.
Marca: *AMG* (em monograma) - *Caldas da Rainha - Portugal*, gravada na pasta; sem data. Alt.: 150 mm.
Inv. 77.
Nota: Marca de Ângelo Marcelino Garcia.

- Jarro
Cobra enrolada, com a cabeça erguida. Vidrado transparente e policromo.
Sem marca; sem data. Alt.: 260 mm.
Inv. 498.

- Cinzeiro
Gato e sapato. Vidrado transparente e policromo.
Marca: *F. Gomes d'Avellar - Caldas da Rainha - Portugal*, gravada na pasta; sem data. Alt.: 90 mm.
Inv. 649.

- Garrafa
Cabaça.
Vidrado cor de mel e rolha a branco pérola.
Sem marca; sem data. Altura total: 250 mm.
Inv. 331.

E chegados a Bordalo, ou melhor, Raphael Bordallo Pinheiro chega às Caldas, em 1884, e instala-se como Director Artístico da Fábrica de Faianças das Caldas da Rainha, da qual era empresário seu irmão Feliciano.

Nas palavras da Dr.^a Irisalva Moita “não foi, na realidade, por acaso que Bordalo se deu com tanto entusiasmo à cerâmica caldense. Esta era portadora de uma tradição que, em mais de um aspecto, vinha ao encontro dos interesses e gostos do artista. Características tais como o uso de cores festivas e esmaltes brilhantes, largo emprego de modelação e uma acentuada tendência para a representação humana e animal, com especial predilecção pelos tipos populares... não podiam deixar de sensibilizar o temperamento exuberante e extrovertido de

Rafael Bordalo Pinheiro⁽⁵⁾. Com efeito, serão estes alguns pontos de contacto com a cerâmica de Shek Wan.

Com o seu génio, a sua iniciativa, o seu poder criador, Rafael imprime, assim, à tradição barrista das Caldas o incremento decisivo que a faz galgar fronteiras e adquirir um merecido prestígio. A loiça das Caldas conhece então uma força e um alento profundamente inovadores, a nível decorativo e técnico, reflectindo-se na audácia da concepção das formas, no subtil e multifacetado sentido estético e numa harmonia sábia e sensivelmente conseguida. Essa inesgotável criatividade prodigaliza-se por uma imensa gama de produção, que nem tão pouco ignorou a louça utilitária de uso corrente. Mas foi a caricatura que, em Bordalo, alcançou um fulgor inconfundível, com importância particular nas figuras de movimento que tanta projecção ganharam.

São criações de Rafael Bordalo Pinheiro as seguintes peças da colecção do Museu José Malhoa:

– Garrafa

Velha Maria. Vidrado policromo; pintura a óleo no rosto e nas mãos.

Marcas: *FFCR, 1888*, gravadas na pasta do fundo; datado: 1888.

Altura total: 297 mm

Inv. 310.

– Apito

Polícia. Pintura policroma.

Marcas: *FFCR, 1895, 23*, gravadas na pasta; datado: 1895.

Alt.: 103 mm.

Inv. 351.

– Jarra

Decoração aplicada: peixes, mexilhão e algas. Vidrado policromo.

Marcas: *FFCR, 1898, 18, 59*, gravadas na pasta; datado: 1898.

Alt.: 303 mm.

Inv. 503.

– Prato

Folha. Vidrado verde.

Marcas: *FFCR, 1899, 2*, gravadas na pasta; datado: 1899.

Comp.: 300 mm.

Inv. 200.

⁽⁵⁾ *A Caricatura na Obra Cerâmica de Rafael Bordalo Pinheiro*, Museu de José Malhoa, Caldas da Rainha, 1987, pág. 9.



CESTO

Produção de Rafael Bordalo Pinheiro, com a marca de fabrico especial do Artista e outra da Fábrica de Faianças das Caldas da Rainha; datado de 1900.
Museu de José Malhoa, Caldas da Rainha.

– Cesto

Vime com decoração aplicada: lagarto sobre panejamento. Vidrado policromo.

Marcas: *FFCR, RBP* (monograma do fabrico especial), 1900, 21, em carimbos gravados na pasta; datado: 1900.

Alt.: 335 mm.

Inv. 194.

– Bule

Pato. Vidrado policromo.

Marca: *FFCR, 1900*, 16, 16, gravadas na pasta do fundo; datado: 1900.

Alt.: 165 mm.

Inv. 196.

– Figura de Movimento

Ama das Caldas. Vidrado policromo; pintura a óleo no rosto, mãos, braços e seio.

Marcas: *Bordalo Pinheiro - Portugal, A*, 14, gravadas na pasta; sem dat.

Alt.: 235 mm.

Inv. 317.

– Peça decorativa

Zé Povinho. Vidrado policromo; pintura a óleo no rosto e nos membros.

Marcas: *FFCR, 1904*, 35, gravadas na pasta; assinado: *RBP, 1904*. siscado na pasta; datado: 1904.

Alt.: 95 mm.

Inv. 541.

– Painel de azulejos

Cabeças de gato sobre folhas. Vidro policromo.

Marcas: *FFCaldas*⁽⁶⁾, *FBCaldas*⁽⁷⁾, gravadas na pasta, sem data.

Total (8 azulejos): 262x528 mm; unidade: 130x130 mm.

Inv.340.

A diversidade destas obras permite aproximação da produção de Shek Wan, quer pela decoração naturalista de peças utilitárias e a beleza dos esmaltes, quer pela representação da figura humana, embora de intenção distinta. Enquanto em Bordalo é frequente o recurso à caricatura como instrumento incisivo de crítica social e política, a escultura barrista chinesa representa a complexidade da sua vasta mitologia.

Na esteira de Bordalo se revelaram notáveis barristas que, viram na cerâmica das Caldas um meio propício à sua criatividade.

⁽⁶⁾ Marca usada por Rafael Bordalo Pinheiro em azulejos. Mostra as três iniciais entrelaçadas e encontra-se inédita, pois, nos trabalhos até agora publicados, não foi estudada ou referenciada, pelo que, nesta oportunidade, se identifica e se divulga.

⁽⁷⁾ Idem.

Com o dealbar do séc. XX, as tendências estéticas encontram novos rumos, que a cerâmica das Caldas também assume, numa simplificação de formas de perfis muito simples e belos num delicado equilíbrio e estilização decorativa.

O escultor **Costa Motta Sobrinho**, Director artístico da Fábrica de Faianças das Caldas (1907-1913) - pela aquisição do edifício da antiga fábrica de Bordalo por Manuel Augusto Godinho Leal-, surge como um dos principais responsáveis pela renovação que se processa, aliás já anunciada em peças de inspiração “arte nova”, concebidas por Rafael e por **Manuel Gustavo Bordalo Pinheiro**. Este artista ergue, em 1908, a Fábrica S. Rafael. Aí, com boa parte dos operários da antiga fábrica e utilizando as formas da mesma, prossegue a obra de seu pai e cria os seus próprios modelos, de notável elegância, sobriedade e originalidade e contribui amplamente para o progresso da cerâmica caldense.

Francisco Victorino, **Francisco Elias**, **João Duarte Angélico** e **Avelino António Soares Bello** são nomes grandes de artistas formados na fábrica-escola de Rafael Bordalo Pinheiro e representados no Museu de José Malhoa. Também eles criaram as suas próprias formas e deram origem a novas gerações de ceramistas.

O **Atelier Cerâmico**, instalado em 1892 pelo Visconde de Sacavém (José) e onde trabalhou Avelino Bello, tem por Director Artístico o escultor artístico José Füller e, nos quatro anos da sua produção caldense, aí surgem peças de grande beleza.

Neste percurso pela cerâmica das Caldas, em confronto com Shek Wan, destacamos ainda:

– Escarrador

Sapo de pele rugosa coberta de arabescos semelhantes aos de algumas peças de cerâmica oriental.

Vidrado polícromo.

Marcas: *Bordalo Pinheiro - Portugal, T, 5*, gravadas na pasta; sem data.

Comp.: 318 mm.

Inv. 187.

– Jarra

Envolvida por dois patos de asas abertas. Vidrado polícromo.

Sem marca; assinado: *M. Gustº*, em monograma riscado na pasta; sem data.

Alt.: 257 mm.

Inv. 343.

– Bilha

Friso de patos relevado. Vidrado polícromo.

Marcas: *FFCR, 1907, 4*, gravadas na pasta do fundo; assinado: *JCS*⁽⁸⁾, rubrica esmaltada a azul, no fundo, e *M. Gustº*, em monograma riscado na pasta do bojo; datado: 1907. Altura total: 250 mm.

Inv. 197.

(8) JCS - José Carlos dos Santos, artista pintor e decorador, discípulo de Bordalo, de cuja fábrica foi contra-mestre. Também assinalava as peças que pintava com 54 ou *LIV* (pintor n.º 54).

- Prato de Suspensão
Homenagem a Rafael Bordalo Pinheiro. Vidrado policromo; figura de Zé Povinho e dedicatória em chacota.
Sem marca; assinado: *Franº. Elias*, riscado na pasta; sem data. Diâm.: 243 mm.
Inv. 394.
- Talha
Decorada com pequena composição no gargalo alusiva ao vinho e com decoração aplicada: tronco de videira com cachos de uvas e folhagens. Vidrado policromo.
Marcas: *Avelino Belo - Caldas da Rainha, 1894*, gravadas na pasta; datado: 1894. Alt. : 418 mm.
Inv. 475.
- Jarro
Asa formada por tronco de oliveira com azeitonas e folhas. Vidrado policromo.
Marcas: *FE O(?)*, *13(?)*, gravadas na pasta; sem data. Alt.: 195 mm.
Depósito do Museu de Arte Popular.
Nota: Direcção artística de Costa Mota Sobrinho.

Na actualidade, a produção cerâmica caldense acompanha a evolução do gosto, criando novos modelos, recriando outros, de forma a se alcançarem formas modernas, rumo a uma dinâmica virada ao futuro. Todavia, e a par de renovadas tendências do gosto, a produção cerâmica caldense tem procurado dar continuidade à linha tradicionalista de Bordalo, e mesmo anterior, num convívio salutar e estimulante.

Dá-se como breve exemplo nas colecções do Museu:

- Moringue
Com rã aplicada. Vidrado policromo.
Sem marca; sem data. Alt. 290 mm.
Inv. 515.
- Jarro
Pato. Vidrado policromo.
Marcas: *Bordalo Pinheiro - Portugal, 93*, gravadas na pasta; sem data. Alt. 350 mm.
Inv. 445.
- Garrafa
Com decoração aplicada: tronco florido e pássaro. Vidrado policromo.
Marca: *Bordalo Pinheiro - Portugal*, gravada na pasta do fundo; sem data. Altura total 295 mm.
Inv. 438.
- Moringue
Cabeça de oriental. Vidrado policromo.
Marca: *658*, gravada na pasta; sem data. Alt. 230 mm.
Inv. 377.

Com esta peça há anos produzida pelas actuais Faianças Artísticas Bordalo Pinheiro a partir de modelo do seu patrono se fecha este percurso, não sem lembrar que outras peças existem criadas por Rafael que se socorrem do seu imaginário oriental, quer sejam objectos cerâmicos de intenção utilitária quer se trate de motivos caricaturais, tais como as duas placas de barro cozido, vidradas a branco, com caricaturas desenhadas e assinadas por Bordalo e pintadas a óleo por sua irmã Maria Augusta, em Paris, em 1883. Trata-se do “Zé Povinho vestido de Japonês, atirando com a Albarda ao ar” e a “Auto-caricatura do Artista com o seu inseparável Gato”, onde surge trajando vestes chinesas, ambas as peças experiências cerâmicas ainda anteriores ao ofício de oleiro do seu criador, integrando o património do Museu Rafael Bordalo Pinheiro.

A breve panorâmica proposta sobre a cerâmica das Caldas, a partir de três dezenas de peças da colecção do Museu de José Malhoa, ou qualquer outra possível, de certo corrobora a convicção das afinidades entre a cerâmica das Caldas e a de Shek Wan. Dá esta preferência, nas suas temáticas de raiz naturalista, às flores, aos pássaros, insectos, peixes, uma diversidade vegetalista e animalista da qual Caldas também se faz eco, em gramas de vidrados que de modo idêntico dão relevo aos verdes, aos azuis, aos amarelos, aos vermelhos. São semelhanças que persistem num enraizado gosto popular, existentes já por ocasião da instalação de Bordalo nas Caldas e que aliciam e atraem artistas eruditos, que encontram nas potencialidades plásticas e decorativas desta cerâmica terreno fértil para dar largas à expressão da sua sensibilidade criativa.

6. RAFAEL BORDALO PINHEIRO

E OS ESCULTORES BARRISTAS DE SHEK WAN

É de notável reputação o valor artístico da cerâmica de Shek Wan, pela impressão de realidade que transmite e o espírito que emana das suas formas, pela sua elegância, pela vivacidade das suas cores.

Um dos aspectos mais notáveis desta ancestral arte do barro é a escultura, produzida a par com os objectos utilitários; por artistas que se dedicam àqueles trabalhos, alcançando um grau de especialização e de qualidade artística que lhes permite largamente superar o estauto de populares e serem considerados mestres. Por alguma razão um ditado da antiga China afirma que “a cerâmica da vila de Shek Wan é a melhor do mundo”.

Curiosamente, também Rafael Bordalo Pinheiro cria uma opulenta galeria de esculturas em barro; a “Paixão de Cristo”.

Inicia a sua modelação em 1887, para as Capelas do Buçaco, por contrato celebrado com o Estado, em 31/01/1887, por intermédio do Conselheiro Emídio Navarro, Ministro das Obras Públicas. É uma encomenda de 86 figuras, distribuídas por doze grupos, para cujo empreendimento seria atribuído um subsídio mensal.

São realizados nove grupos, contando 55 figuras humanas, 5 animais, 9 objectos isolados e 11 troncos de oliveira, prolongando-se a criação desta vasta galeria de tipos e figuras até 1899, consoante também a irregular liquidação do acordado subsídio que, entretanto, vai rareando e se extingue.

Não restam dúvidas de que Bordalo se empenha em sérios e detalhados estudos históricos, bíblicos e etnográficos, que lhe permitem reproduzir com rigor todas as cenas e interpretá-las.

A história sacra é contada com base nesse verismo; o naturalismo gritante das figuras encontra eco nos estudos étnicos dos povos; as vestes, os uniformes, as insígnias e atributos são escolhidos fruto de investigação cuidada e conhecimentos que se revelam profundos; a anatomia é de grande expressividade.

O estudo das figuras mostra que nada é deixado ao acaso, embora a criatividade de Bordalo irrompa pujante e se faça presente, num naturalismo vincado, fazendo jus à sua época e à novidade artística portuguesa de então.

Rafael Bordalo traça esboços, modela pequenos estudos de terracota e vem a aplicar dois grupos miniaturais no “Perfumador Árabe”, em 1896. Escolhe colaboradores para a magna tarefa, parecendo que são de apontar João Rodrigues Vieira (1856-1898), seu companheiro do “Grupo do Leão”, e o barrista local e modelador Augusto José Baptista.

Pode-se, contudo, afirmar que boa parte da vivência de Bordalo nas Caldas foi acompanhada pela concepção desta obra assombrosa que o ocupou mais de uma década, desvendando os virtuosismos da escultura e da psicologia humana.

Atente-se no confronto, salvaguardada a dimensão das peças, entre esculturas de Shek Wan da colecção do Museu Luís de Camões – reunida entre 1901 e 1913 –, dos artistas contemporâneos Lao Chin (n. 1916), Zhuang Jia (n. 1931), Liao Hongbiao (n. 1936), Liu Zemian (n. 1937) e Lao Kwai Peng. (n. 1951), com esta produção de Rafael Bordalo Pinheiro.

Tal como os escultores barristas de Shek Wan, que vazam a sua expressividade nos inúmeros temas mitológicos históricos, Rafael almeja transpor para uma obra de fundo místico uma diversidade imensa de estados anímicos, onde por vezes se suspeita a caricatura.

De novo são perfeitas as palavras de António Conceição Júnior, as quais se poderiam aplicar por inteiro às esculturas da “Paixão de Cristo”.

“As esculturas de Shek Wan têm uma grande liberdade e criatividade. Caracterizam-se ainda por um conjunto de particularidades iconográficas e um tratamento das figuras, que atinge por vezes o exagero numa forma de expressividade emotiva. Como arte popular atinge uma qualidade e uma gramática plástica que nada tem de arcaico.”⁽⁹⁾

⁽⁹⁾ *Esculturas de Lao Kwai Peng*, Museu Luís de Camões, Macau, 1981, pág. 5.



4.- Lao Kwai Peng (n. 1951)
"Chung Kwei, O Caçador de Demónios"
Barro vidrado, alt. 24,5 cm.
(Cat. *Cerâmica de Shek Wan*, Museu de José
Malhoa, 1986).



5.- Lao Kwai Peng (n. 1951)
"O Monge Tsai K'ong"
Barro vidrado, alt. 23,5 cm.
(Cat. *Cerâmica de Shek Wan*, Museu de José
Malhoa, 1986).

7. OUTRAS COLECÇÕES

Existe nas Caldas da Rainha uma interessante colecção particular de pinturas chinesas, cujo proprietário dá o seu acordo para que as assinala neste Encontro. São uma centena de trabalhos sobre papel de arroz, adquiridos provavelmente no séc. XVIII, por antepassado do actual possuidor. Medem aproximadamente 19x30 cm, agrupando-se sete núcleos temáticos.

-
- justiça
 - costumes e trajes
 - ciclo do chá
 - festividades
 - barcos
 - pássaros
 - borboletas

Encontram-se contidas em encadernação de madeira minuciosamente entalhada: motivos vegetalistas e figuras, nas pastas, na lombada, motivos vegetalistas inspirados no bambu. Apresenta fechos de prata lavrada e guardas de seda lavrada com motivos florais.

A colecção figurou, em 1950, numa Exposição no Rio de Janeiro.

“Património Oriental. O Museu de José Malhoa e Diálogo de Culturas” é o tema desta comunicação, com a qual se procura contribuir para um levantamento do património oriental nos museus de língua portuguesa. Contributo modesto, cujo desiderato é não só inventariar um conjunto valioso de património móvel, mas também entendido como de ideias e de intervenção cultural.

Tudo isto no ponto do Oriente onde a confluência de culturas desde há séculos acontece: Macau.

BIBLIOGRAFIA

- *Alguns Reflexos da Arte da China em Portugal*, Fundação Calouste Gulbenkian, Lisboa, 1985.
- *Artistas do "Grupo do Leão". Exposição do Centenário*, Museu de José Malhoa, Caldas da Rainha, 1981.
- *A Cerâmica das Caldas da Rainha do Século XIX. Miniaturas do Século XX*, Leal Senado de Macau e Museu Luís de Camões, Macau, 1988.
- *Cerâmica Contemporânea de Shek Wan*, Leal Senado de Macau, Macau, 1990.
- *Cerâmica Decorativa de Macau*, Departamento de Promoção de Exportações da Direcção dos Serviços de Economia, Macau, 1990.
- *Cerâmica de Shek Wan. Mestre Lao Chin*, Museu Luís de Camões, Macau, 1985.
- *Cerâmica de Shek Wan. Mestre Lao Chin, Lao Kwai Peng*, Museu de José Malhoa, Caldas da Rainha, 1986.
- COUTO, Matilde Tomaz do - *A Arte da Miniatura em Barro. Escultores e Barristas*, Museu de José Malhoa, Caldas da Rainha, 1988.
- COUTO, Matilde Tomaz do - *A Arte do Barro nas Caldas*. Inédito.
- COUTO, Matilde Tomaz do - *A Paixão de Cristo na Obra de Rafael Bordalo Pinheiro*, Feira Nacional da Cerâmica e Museu de José Malhoa, Caldas da Rainha, 1985.
- COUTO, Matilde Tomaz do - *A Paixão de Cristo de Rafael Bordalo Pinheiro*. Inédito.
- DEMMIN, Auguste - *Histoire de la Céramique*, Librairie Renouard, Paris, 1875.
- *Grande Enciclopédia Portuguesa e Brasileira*, Editorial Enciclopédia, Limitada, Lisboa e Rio de Janeiro, s.d.
- HOBSON, R.L. - *Chinese Pottery and Porcelain*, London, 1915.
- JENYNS, Soame - *Later Chinese Porcelain*, Faber and Faber London, s.d.
- LI ZHIYAN; CHENG WEN - *La Céramique Chinoise*, Éditions en Langues Étrangères, Beijing, 1984.
- *Lao Kwai Peng*, Museu Luís de Camões, Macau, 1981.
- *Macau que Fausto Sampaio Sentiu*, Missão de Macau em Lisboa, Lisboa, 1992.
- MOITA, Irisalva - *A Caricatura na Obra Cerâmica de Rafael Bordalo Pinheiro*, Museu de José Malhoa, Caldas da Rainha, 1987.
- MONTÊS, António - *Fausto Sampaio. Exposição Temporária*, Museu de José Malhoa, Caldas da Rainha, 1960.
- *Um Olhar sobre a Gravura Japonesa*, Museu de José Malhoa, Caldas da Rainha, 1993.
- PIRES, António Pedro - *Da Cerâmica à Porcelana. Shek Wan e as Caldas da Rainha*, "Revista de Cultura", n.º 4, Instituto Cultural de Macau, Macau, Jan.-Mar. 1988, pp. 53/58.
- QUEIRÓS, José - *Cerâmica Portuguesa*, 2.ª ed., Lisboa, 1948.
- SANTOS, M. Mattos - *As Marcas na Cerâmica Chinesa*, Lisboa, 1968.
- SANTOS, Reynaldo dos - *Oito Séculos de Arte Portuguesa*, Empresa Nacional de Publicidade, Lisboa, 1970.
- SILVA, Maria Madalena de Cagigal e - *A Arte Indo-Portuguesa*. Edições Excelsior, Lisboa, 1966.
- TEIXEIRA, Pe. Manuel - *Feliciano Bordalo Pinheiro e Macau*, "Revista de Cultura", n.º 7-8, Instituto Cultural de Macau, Out. 1988 - Mar. 1989, pp. 140/141.
- *Ukiyo-e*, Museu de José Malhoa, Caldas da Rainha, 1965.
- *O Ultramar Português através da Arte e da Imagem*. Museu de José Malhoa, Caldas da Rainha, 1967.
- *Xilogravuras Japonesas do Século XIX*, Museu de José Malhoa, Caldas da Rainha, 1993.

CONCLUSÕES

1 – O ICOM Nacional congratula-se pela boa organização do IV Encontro de Museus de Países e comunidades de língua Portuguesa com o nível das comunicações apresentadas que contribuirão seguramente para uma maior aproximação dos profissionais de Museus.

2 – O ICOM Nacional felicita as entidades oficiais de Macau, pela opção cultural expressa na valorização do património histórico construído nas Ilhas, verdadeira marca da civilização portuguesa que permanece como legado seguramente mais importante do que as recentes construções que o abafam em volumetria e inexpressividade estética.

3 – O ICOM Nacional congratula-se pela primeira participação de Goa não deixando de lamentar a ausência de S. Tomé e Príncipe e Brasil, apelando para que nos futuros Encontros estas presenças sejam garantidas.

4 – O ICOM Nacional sugere um contacto mais aberto com as respectivas Comissões Nacionais da Unesco de modo a que essa missão científica nos Países de Língua Portuguesa seja dada preferência à nomeação de técnicos lusófonos, sempre que se trate de área em que são reconhecidamente especialistas.

5 – O ICOM Nacional sugere a divulgação dos futuros Encontros, junto de todas as associações profissionais de Museus do Brasil e não só da Comissão Nacional do ICOM.

6 – Dar expressa manifestação dos representantes dos 4 países africanos presentes, tendo por base a convenção da criação de uma Associação de Museus

de Países e Comunidades de Língua Portuguesa (reafirmado desde o Encontro de Mafra) que permitiria seguramente uma maior aproximação entre os profissionais de Museus dos seus países, reiteram a sua convicção de que tal órgão iria permitir um maior concentração sobre os diferentes aspectos da área da museologia e do trabalho dos seus museus, bem como a definição composta dos temas dos Encontros e das orientações básicas e metodológicas de trabalho.

NA SESSÃO SOLENE DE ABERTURA, ESTIVERAM PRESENTES AS
SEGUINTE ENTIDADES OFICIAIS:

Sua Excelência o Senhor Governador do Território de Macau
Sua Excelência o Senhor Secretário de Estado da Cooperação, Turismo e Cultura de
Macau

Sua Excelência Reverendíssima o Senhor Bispo da Diocese de Macau
Directora do Instituto Cultural de Macau
A Presidente da Assembleia Geral da Comissão Nacional Portuguesa do ICOM
(Conselho Internacional de Museus)
A Presidente da Comissão Nacional Portuguesa do ICOM

LISTA DE PARTICIPANTES

ANTUNES, Manuel Engrácia
Casa Museu Guerra Junqueiro

BRANDÃO, Ana Maria Norton
Museu Nacional de Arte Antiga

CABRAL, Maria Elisabeth Figueiredo
Museu de Arte Popular

CARDOSO, Fernando Leonardo Monteiro
Guiné-Bissau

COSTA, Alda
Moçambique

CORREIA, Isabel
Museu Marítimo de Macau

COUTO, Matilde Tomás do
Museu José Malhoa

ESTÁCIO, António J.
Museu Natural e Agrário do Parque Seac Pai
Van

GARCIA, Maria Madalena Ataíde
Museu Nacional do Traje

GODINHO, Isabel Maria Silveira
Palácio Nacional da Ajuda

GONÇALVES, António Manuel
Ex. Director do Museu de Aveiro

GUEDES, Natália Correia
Mosteiro S. Vicente de Fora

KEMNITZ, Eva Maria von
Conservadora de Museu

MARTINS, Maria Manuela de Oliveira
Palácio Nacional da Ajuda

MATIAS, Maria Margarida Marques
Instituto Cultural de Macau

MEDEIROS, José
Centro de Estudos do Património
Tradicional da Região Oeste

MEDEIROS, Lubélia
Museu de Cerâmica de Mafra

NUNES, Maria Luisa Abreu
Museu de Arte Popular

PEREIRA, Esmeralda Dias
Museu do Banco de Portugal

PEREIRA, Fernando António Baptista
Museu do Convento de Jesus

PEREIRA, Maria Isabel Sousa
Museu Municipal Dr. Santos Rocha

PEREIRA, Maria Luisa Veiga da Silva
Museu Nacional de Arqueologia

PEREIRA, Maria Manuela Cantinho
Centro de Etnologia Ultramarina

PINTO, Maria Helena Mendes
Museu Nacional de Arte Antiga

RODRIGUES, Nélida
Cabo Verde

SALGADO, Maria da Conceição Veloso
Escola António Arroio

SAMPAIO, Maria José
Museu Nacional Machado de Castro

SANTOS, Ana Isabel
Câmara Municipal das Ilhas

SILVA, Teresa Parra da
Paço Ducal de Vila Viçosa

SOUSA, Teotónio R.
Xavier Centre of Historical Research, Goa

TEIXEIRA, Madalena Braz
Museu Nacional do Traje

TRINDADE, Maria de la Salette
Museu Nacional Machado de Castro

VALENÇA, César
Museu Nogueira da Silva

VASCONCELOS, António Pestana de
Direcção Regional de Évora

VAZ, Rui Sá
Museu Marítimo de Macau

LISTA DE ACOMPANHANTES

ANDRADE, João
AVILEZ, Leonor
CORREIA, Miguel Brito
FARRAJOTA, Catarina
GODINHO, José António Silveira
GONÇALVES, Emília
HERDADE, Nívio José Ramos
HERDADE, Maria Margarida
MAGALHÃES, Manuel
MATIAS, Fernando Luís Marques
MENESES, Teresa Sá
PINTO, Victor Mendes
RUIVO, Manuela
SOUSA, Maria Luisa
SILVA, Mariana Parra da

COMISSÃO ORGANIZADORA EM LISBOA

Maria Natália Correia Guedes

– Presidente da Assembleia Geral da Comissão Nacional Portuguesa do ICOM

Isabel Maria Silveira Godinho

– Presidente da Direcção da Comissão Nacional Portuguesa do ICOM

Maria Margarida Marques Matias

– Secretária da Direcção da Comissão Nacional Portuguesa do ICOM

Maria Madalena Ataíde Garcia

– Tesoureira da Direcção da Comissão Nacional Portuguesa do ICOM

Maria Manuela de Oliveira Martins

– Vogal da Direcção da Comissão Nacional Portuguesa do ICOM

Maria Elisabeth Figueiredo Cabral

– Vogal da Direcção da Comissão Nacional Portuguesa do ICOM

COMISSÃO COORDENADORA EM MACAU

* Gabinete do Secretário-Adjunto para a Comunicação, Turismo e Cultura:

Maria José Baião

Maria Margarida Matias

Luís António Durão

* Instituto Cultural de Macau:

David Paulo Simão

Cristina Mio

* Fundação Oriente:

João Amorim

IV ENCONTRO DE MUSEUS DE PAÍSES E COMUNIDADES DE LÍNGUA PORTUGUESA

Programa

1.º dia - Domingo - 27 de Fevereiro

18:35 - Chegada ao aeroporto de Hong-Kong. Transfer para Macau

21:00 - Alojamento na Pousada de Mong-há e Hotel Holiday Inn.

2.º dia - Segunda-feira - 28 de Fevereiro

09:30 - Sessão de cumprimentos a Sua Excelência o Governador de Macau (Palácio do Governo)

10:00 - Sessão de cumprimentos a Sua Excelência o Secretário-Adjunto para a Comunicação, Turismo e Cultura pelo I.C.O.M. Nacional (Palácio do Governo)

11:00 - Distribuição de pastas e documentação no Centro de Actividades Turísticas

11:30 - Sessão de abertura

12:00 - Início dos trabalhos

13:30 - Almoço oferecido por Turismo de Macau

14:30-15:00 - Visita ao Museu do Grande Prémio

15:30-16:30 - Continuação dos trabalhos

16:30-16:45 - Intervalo

16:45-18:30 - Continuação dos trabalhos

20:00 - Jantar chinês oferecido por Sua Excelência o Secretário-Adjunto para a Comunicação, Turismo e Cultura Restaurante Paramount (Pousada Ritz)

3.º dia - Terça-feira - 1 de Março

09:00 - Partida para as Ilhas da Coloane e Taipa

09:30 - Cumprimentos ao Sr. Presidente da Câmara Municipal das Ilhas

09:45 - Pequeno percurso à vila da Taipa

10:00 - Visita à Casa-Museu

10:30 - Partida para Coloane, passagem pela Fortaleza (1848)

11:00 - Visita à Igreja de S. Francisco Xavier

11:20 - Visita à Exposição e Coleções de Botânica e Fauna do Parque de Coloane

13:00 - Almoço oferecido pela Câmara Municipal das Ilhas no Restaurante Balichão

14:45 - Regresso a Macau

15:00-17:00 - Visita à Cidade de Macau (Igrejas, Templos, etc.)

Jantar livre

21:00-23:00 - Sessões de trabalho no Centro de Actividades Turísticas

4.º dia - Quarta-feira - 2 de Março

09:30 - Saída dos Hotéis para o Museu Marítimo

10:00 - Passeio no Rio das Pérolas e visita ao Museu Marítimo

13:00 - Almoço oferecido pelo Museu Marítimo

15:00 - Visita à Casa Garden da Fundação Oriente

16:30 - Visita guiada ao Tesouro do Paço Episcopal

17:15 - Chá Gordo oferecido por Sua Ex.^a Reverendíssima, o Bispo de Macau

20:30 - Jantar oferecido por Sua Excelência o Governador (Palácio de Santa Sancha)

5.º dia - Quinta-feira - 3 de Março

10:30-11:00 - Conclusões e Encerramento

11:45 - Cumprimentos ao Sr. Presidente do Leal Senado de Macau

12:00 - Visita às Instalações do Leal Senado de Macau e biblioteca

13:00 - Almoço oferecido pelo Leal Senado de Macau

Tarde Livre

20:00 - Jantar de encerramento oferecido pelo Instituto Cultural de Macau (Hotel Grandeur)

6.º dia - Sexta-feira - 4 de Março

09:00 - Partida para Cantão

Visita aos museus de Cantão

7.º dia - Sábado - 5 de Março

17:00 - Regresso de Cantão a Macau

8.º dia - Domingo - 6 de Março

09:00 - Regresso a Hong-Kong e visita à cidade

22:45 - Regresso a Lisboa



Chegada do Sr. Governador do Território de Macau ao Centro de Actividades Turísticas



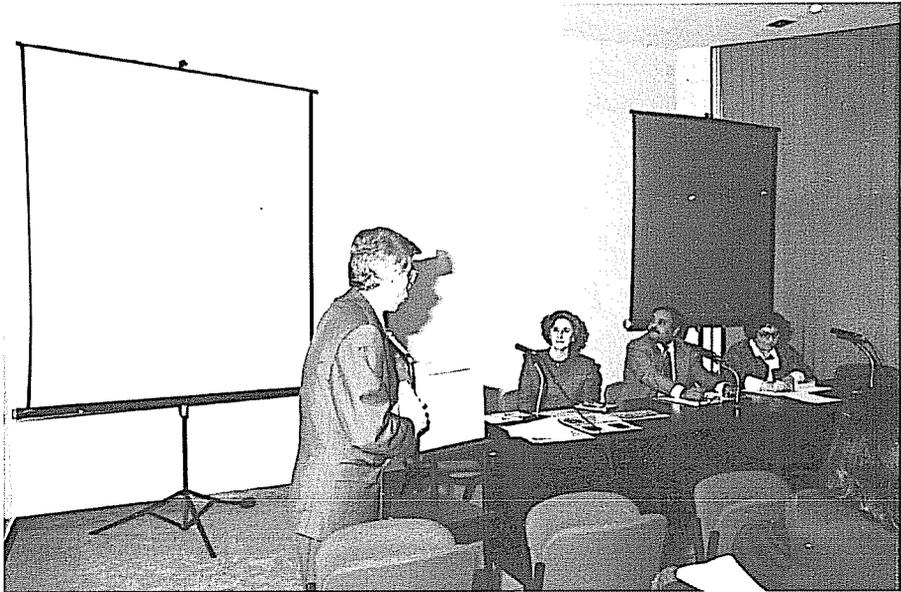
Chegada do Sua Excelência Reverendíssima o Sr. Bispo de Macau



Sessão inaugural



Entrega de documentação



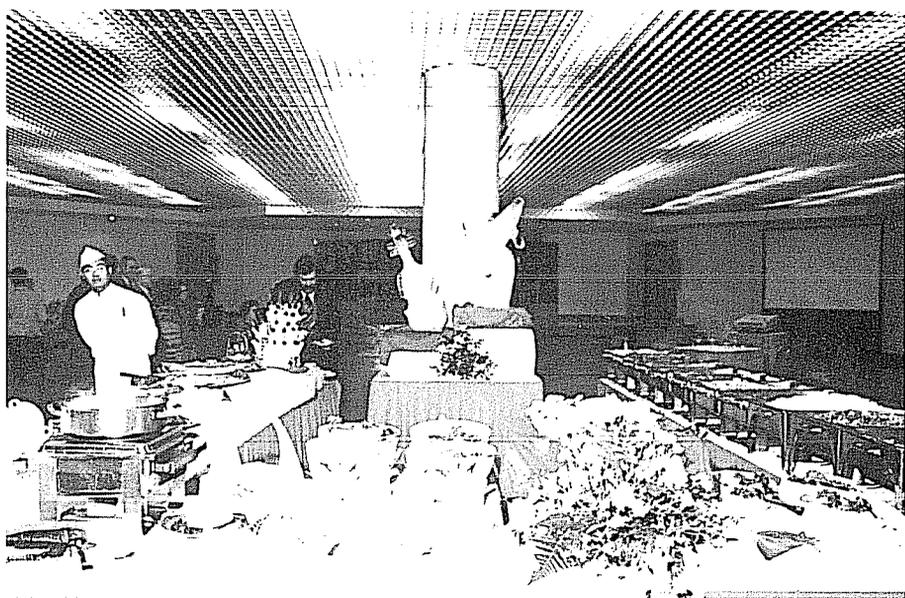
Sessões de trabalho



Chegada do Sr. Governador do Território de Macau ao Centro de Actividades Turísticas



Representação dos PALOP no Instituto Cultural de Macau



Mesa de almoço oferecido pelo Instituto de Macau aos participantes



Visita ao Museu do Grande Prémio de Macau



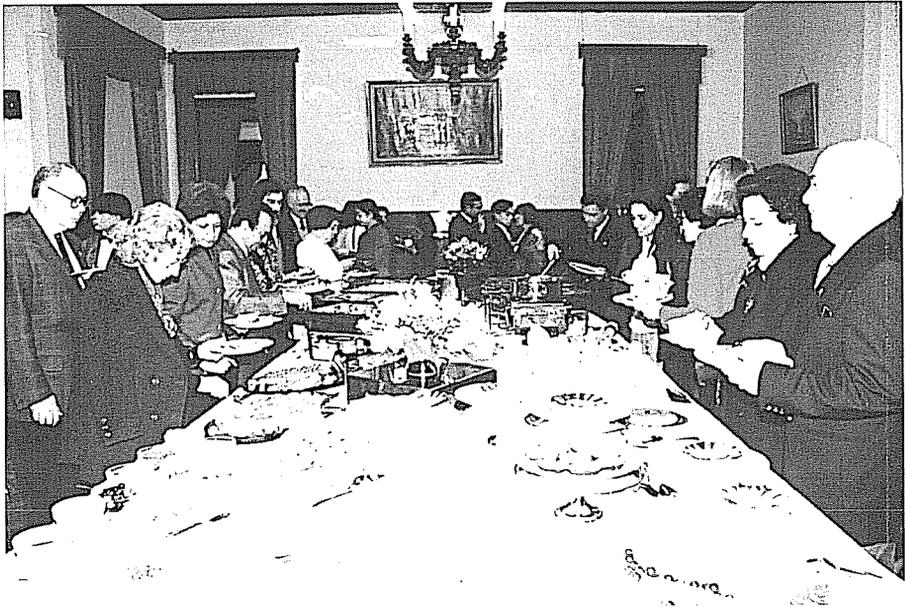
Visita à Ilha de Taipa



Sessão e Recepção no Leal Senado



Recepção no Leal Senado de Macau



Almoço oferecido pelo Leal Senado de Macau



Cumprimentos de despedida no Leal Senado de Macau



Jantar no Hotel Grandeur oferecido pelo Instituto Cultural de Macau



Recepção no Hotel Grandeur oferecido pelo Instituto Cultural de Macau

