

# Entre a China e Portugal: temas e outros fenómenos de miscigenação artística, um programa necessário de estudos

VÍTOR SERRÃO

## Introdução a um programa de pesquisas

O grande desconhecimento que continua a subsistir nos nossos dias sobre o *património cultural chinês existente em Portugal* – pese embora o caudal de pesquisas já realizadas, geralmente pontuais e parcelares, e a crescente revalorização de tais acervos no nosso mercado das artes – tem causas antigas. Esse desconhecimento deriva, por um lado, da preponderância de uma certa dimensão redutora por parte dos estudos realizados, que exaltam o ‘exotismo’ com que tal património sempre foi observado, desfocando-o das suas verdadeiras potencialidades artísticas e simbólicas, e deriva, por outro, de uma arrogante auto-menorização tantas vezes votada às produções oriundas dos espaços de antiga dominação portuguesa no Mundo, vistas tão-só como repercussão de modelos eruditos europeus e dentro de uma dimensão de ‘pitoresco’. Sobrevive também, com seus contornos saudosistas, uma não disfarçada perspectiva histórica e uma má consciência sobre o passado colonial, que conduz à apreciação desfocada de tal herança.

Por isso, começamos esta comunicação por um esforço de aprofundamento e legitimação das identidades culturais em apreço, destacando o uso, por parte da História da Arte, de dois conceitos operativos que importam para uma leitura melhor contextualizada destes acervos. O primeiro, conceito de *intermediação multicultural*, defendido por Luís Filipe Barreto<sup>1</sup>, ajusta-se em salutar cruzamento micro-histórico com o segundo conceito, de *miscigenação artística*, aplicado às artes ditas de periferia, tal como Carlo Ginzburg, Enrico Castelnuovo<sup>2</sup> e outros autores o usaram. A produção artística emanada dos espaços do antigo império português, e de territórios sob sua pontual influência, pode ser vista, assim, sob uma luz mais objectiva. Ambos os conceitos contribuem, a nosso ver, para se reforçar o estudo integrado da novidade, sentido e multiplicidade de valências de um conjunto admirável de acervos artísticos através dos quais a China e Portugal geraram relações e verdadeiramente se encontraram – e encontram. Como sintetiza Luís Filipe Barreto, atestando o peso da intermediação, «os livros, porcelanas, sedas, pintura, papel e mobiliário chineses que preenchem a primeira imagem europeia global da civilização chinesa são produtos das culturas material e intelectual que circulam sobretudo nos barcos e rotas que ligam Macau ao Índico, Atlântico e Pacífico, nos séculos XVI e XVII»<sup>3</sup>. Ou, como sintetizou Jorge Flores, destacando o universo material das relações sino-portuguesas, «nos objectos se lê o Oriente português, tanto ou mais que nos documentos»<sup>4</sup>.

Se as relações comerciais dos portugueses com o Império do Meio remontam à viagem de Jorge Álvares em 1513 – passam agora precisamente quinhentos anos –, o esforço de superação das barreiras civilizacionais luso-chinesas foi muito intenso nos decénios seguintes, com o estabelecimento português, em 1553, na ilha de Macau, e três decénios mais tarde, com a chegada a essa cidade do padre

Matteo Ricci e a fundação, em 1583, da casa de jesuítas (o *Templo das Flores Santas*, na gíria local), em Chongning, perto de Zhaoqing, na província de Cantão, incentivou-se o processo de missionação da China, que deu frutos imediatos, até ser votado ao fracasso quando as portas imperiais se fecharam<sup>5</sup>. A arte chinesa abriu-se ao olhar dos ocidentais, o que proporcionou que obras suas fossem exportadas para Lisboa (e, daí, para toda a Europa), e deixou lastro para que os artistas portugueses se deixassem contagiar pela influência dos seus modelos e técnicas, criando uma série de decorações originalíssimas com inspiração em modelos *chin*.

Embora existam perdas significativas de património artístico neste campo, ora vitimado por destruições, ora disperso e carecido de identificação, ora por falta de estudos globais de reconhecimento, impõe-se um olhar cripto-artístico urgente, a par do recenseamento exaustivo das existências, sobre esse mundo de valências ainda muito desconhecidas<sup>6</sup>. Não são só de referenciar as perdas patrimoniais e as obras dispersas nos espaços do antigo Padroado Português do Oriente, mas também as que existiram em Portugal criadas sob essa influência. Muitas obras luso-chinesas (ou sino-portuguesas, conforme as designações) se perderam por incúria, ignorância ou vandalismo, vitimadas pelas flutuações de gostos exóticos, ou pelos revivalismos de várias épocas históricas. Caso paradigmático, entre muitos outros que se enquadram no subcapítulo da influência chinesa no *modus vivendi* português, é-nos dado pelo destruído *Pavilhão Chinês* do Palácio de Queluz, que no século XVIII se erguia junto ao canal revestido de azulejos, ou pelo *Café Chinez* da Póvoa do Varzim, este último um bom exemplo de espaço



romântico orientalizado, que se abria ao fascínio por uma China mitificada e desconhecida, até sofrer demolição, em 1929, sacrificado face a novas valências, gostos e opções urbanísticas<sup>7</sup>. Muitas outras, não se perdendo, deixaram entretanto de ter identidade, por haverem desaparecido as referências históricas que podiam torná-las trans-contextualizáveis, como é o caso de tantos salões chineses que existiam nos palácios e solares, decorados com biombos, mobiliário, porcelanas e papéis pintados e explorando a sua componente exótica orientalizante.

O sentido profundo das obras de arte, na sua dimensão estética, ideológica, histórica, ontológica, espiritual, abre sempre caminho a uma reflexão de acento contextualizado, e essa dimensão cultural amplia-se quando, para além das suas encantações próprias, as obras respiram uma simbologia plural, vivenciada pela experiência do contacto com o *outro* e de perscrutação de memórias identitárias longínquas – que remetem para a necessidade de uma investigação iconológica, atenta aos sentidos diversos assumidos e apta a perceber a simbologia dos códigos transmigrados<sup>8</sup>. Estudar-se o legado luso-chinês sob esse prisma é, por isso, um belo desafio, em que se trata de analisar o *discurso sempre renovado das imagens* e seguir um processo comparatista através do qual a arte sino-portuguesa pode ser devidamente valorizada. Parece-nos, também, que nunca antes a História da Arte se impôs como tão actuante e tão necessária

Postal ilustrado com o *Café Chinez* da Póvoa do Varzim, exemplo de um espaço romântico que se orientaliza e abre ao fascínio de uma China mitificada, mas que nem por isso deixa de sofrer demolição em 1929, sacrificando a novas valências e gostos.

no nosso mundo globalizado: reforçou as metodologias, a postura ética e as bases conceptuais, e viu alargado tanto o seu objecto privilegiado de estudo (já não exclusivamente a arte portuguesa e europeia) como aquilo que Arthur C. Danto definiu um dia como espécie de *artworld* com as suas regras próprias<sup>9</sup>.

Recorrendo a ‘estudos-caso’ seriados da arte chinesa existente em Portugal e oriundas de franjas do antigo Império nos séculos XVI a XVIII, bem como a viagens, aglutinações e miscigenações de experiências, analisam-se nesta conferência linguagens plurais de criação sino-portuguesa, níveis de afecto, memória, subversão e ruptura, produção, estilo e técnica, dimensões essas em que Portugal e a China se encontraram, mesmo que em diálogos tangentes e contraditórios, ao longo de cinco séculos. Eis o papel da História da Arte como campo de pesquisa crítica, capaz de enfrentar os problemas colocados por esse complexo ‘mundo das artes’ e assumir o diálogo com os seus testemunhos vivos, que são as obras de arte. Estas assumem, integram e projectam uma *aura*, disse-o o filósofo marxista Walter Benjamin: é precisamente essa *aura* que seduz o seu discurso, e nos faz sentir a força, o ritmo, a dimensão das culturas que se mesclam, os gestos da cor e mancha, a explosão das formas, as perspectivas dialectais que se cruzam, o discurso em busca de coerência ideológica, formando textos, sugerindo viagens sem tempo...<sup>10</sup>

É por isso necessário recuar sempre ao século XVI e a esta cidade de Lisboa, capital de império, metrópole cosmopolita e viva, verdadeiro *umbilicus mundi* onde se reuniam todas as nações, línguas e povos do mundo, e verificar o modo como se cruzavam aqui a descoberta dos *outros*, o saber ver, a experiência de partilha, as obras que se exportavam de vários continentes e que assim se tornavam natural fonte inspiradora «de retorno», a par de novas experiências de produção artística que eclodiam...

### 1. Uma história arcana, com poderosas existências anteriores à chegada dos portugueses e que com o século XVI vai sendo descoberta e revalorizada, sob o signo do exótico

Só passadas as primeiras décadas de Quinhentos, como se sabe, a arte do Império do Meio começa a ser conhecida pelos portugueses, fruto das primeiras transacções comerciais realizadas nos mares da China por mercadores e viajantes. Este espaço marítimo, o *Nuevo Orbe Mar mediterrânico* como o designou em 1590 o padre jesuíta José de Acosta na *Historia Natural y Moral de las Indias*, é um vasto território circundado pela península coreana, o Japão, a China, a Indochina, Malaca, a Indonésia, as Molucas e as Filipinas, sendo a cidade de Malaca (governada por uma elite muçulmana, com vassalagem à China imperial) uma das plataformas-base de todo o comércio asiático<sup>11</sup>. A viagem de Jorge Álvares em 1513, e a que é empreendida por Diogo Lopes de Sequeira à Península Malaia a mando de D. Manuel, permitiram reconhecer esse mundo inacessível dos *chins* e abriram pela primeira vez o caminho às rotas oriundas de Malaca e Cantão, que conduziram ao estreitamento de relações sino-portuguesas e, por conseguinte, ao início de um processo de descobrimento de uma civilização muito fechada em si, e totalmente ignorada a olhos ocidentais, mas à qual os portugueses se acomodou, aberta ao conhecimento de novos experimentalismos e saberes, que cedo evoluiu para formas vivenciais híbridas, com o pano de fundo do cristianismo no seu diálogo/confronto com as religiões asiáticas<sup>12</sup>.

O estabelecimento dos portugueses em 1554 na península de Macau ampliou as relações com as autoridades chinesas e, antes mesmo de a Companhia de Jesus empreender a missão de conquista espiritual da China (o que sucedeu a partir de 1583, como se disse), já se desenhavam as bases de um sincretismo religioso e artístico com a China Ming, produzindo resultados em que Cristianismo, Budismo e Taoísmo inevitavelmente se cruzaram, num jogo de felizes confluências<sup>13</sup>.



É bom exemplo dessas íntimas relações da iconografia cristã com a arte budista, por exemplo, a representação da Virgem Maria em modos que se fundem com a de Guanyin/Kuan-Yin: são muitas as pequenas esculturas de altar, ou de oratórios domésticos, resultantes dessa miscigenação natural, em que formas, modelos e ideias se corporalizaram no imaginário comum. Mas também ganham o mercado europeu as iconografias arcanas, mais estranhas pelo seu tónus fantástico, de todo desconhecidas de olhares ocidentais, como é o caso das esculturas de *Lukapala*, o *deus do fogo*, protector das sepulturas, caso de uma peça de terracota da Dinastia Tang (618–906 d.C.), com vidrado em tons de verde, castanho

*Nossa Senhora* em marfim, oficina sino-portuguesa, início do séc. XVII, MNAA. Procede do Convento de Sant'Ana de Viana do Castelo e mostra a adequação do culto mariano ao da deusa *Kuan-Yin*, forma feminina de *Bodhisattva Avalokiteshvara*, simbolizando a suprema compaixão dos Budas, na forma corrente da Dinastia Ming tardia.



e âmbar (*sancai*), peça pertencente a uma colecção particular, ainda que nesse caso não se saiba com exactidão em que circunstância entrou no mercado nacional.

Passados que são quinhentos anos sobre o primeiro contacto dos portugueses com o sul da China, a crer no impacto da viagem de Jorge Álvares, em 1513, podemos perceber como se

processou o lento descobrimento do Império do Meio e da sua milenar cultura. Desde Goa e Malaca, são mercadores lusos que exploram as redes de comércio chinês e se estabelecem paulatinamente na China, onde fundam comunidades mistas, difundindo hábitos europeus e o peso de uma nova religião, e trazendo para a Europa, em movimento «de retorno», a seda, a porcelana, o chá, o papel pintado, as lacas, os biombos, os leques, as caixas-escritório, os têxteis, em suma, a imagem da civilização dos *chins*, o eco dos seus usos e tradições e gerando, também, muitas obras de arte mais ou menos tocadas por esse esforço natural de miscigenação de formas. De facto, reconhece-se que Portugal foi a grande porta de entrada no palco europeu da faiança, do marfim, dos têxteis e de outras artes da China, e vai ele próprio assimilar esse gosto nas artes decorativas metropolitanas, como o azulejo, a talha lavrada, o mobiliário, o embrechado, a pintura de brutesco, o papel pintado de parede, o marfim, o estuque, os tapetes, etc., espalhando tal gosto exótico pelo território metropolitano e um pouco por todo o seu Império. É a China real e imaginária que desse modo se ocidentaliza – se a portuguesa!

A Lisboa do século XVI assimila a uma imagem secular de cidade medieval, com o seu urbanismo sinuoso ao longo das sete colinas e o seu carácter desalinhado, uma impressão nova de desenvolvimento, uma imagem de *metrópole da pimenta* e rota comercial de intensa e multiplicada vivência, lugar onde acorrem povos de todas as origens, a crer nos relatos extasiados de viajantes estrangeiros para quem essa variedade de usos e costumes era algo de estranho, e onde também os *chins* se encontravam. A olisipógrafa Irisalva Moita diz-nos que «a multidão de ‘nações’ que se concentrava na zona portuária (Ribeira Velha ou Praça do Pelourinho) incluía flamengos, castelhanos, galegos, andaluzes, alemães, florentinos e genoveses, empregados nas artes da marinharia, nas operações cambiais e nos ofícios mecânicos, a par de escravos africanos, berberes, índios de diversas origens, e muitos indigentes», «uma mancha exótica constituída por negros da Guiné, semi-nus, andrajosos, índios, chineses, berberescos, lado a lado com as regateiras briganas e os marítimos de linguagem afiada, labutando em grande promiscuidade na zona da Ribeira das Naus, nas fundições, enfarruscados na

fuligem das bigornas, o que dava ao local um aspecto de paisagem do outro mundo ou de ‘antro de Vulcano’ como já a classificara Jerónimo Munzer no seu *Itinerario* de 1494»<sup>14</sup>.

A Lisboa quinhentista transformara-se, assim, num centro mercantil aberto a colónias estrangeiras e que vai abandonando o seu *fácies* medievalizante, assumindo dinâmicas de desenvolvimento que impressionam quem a visita e a descreve em tons exóticos, dando conta de uma cidade cosmopolita, por várias circunstâncias apelidada de *varanda do Atlântico*, ou mesmo *umbilicus mundi*, com seu urbanismo sinuoso ao longo das sete colinas, que se miscigena com a presença de mil povos e se torna passagem das rotas comerciais, albergando gente de todas as partes. Segundo escreve em 1608 Luís Mendes de Vasconcelos, no livro *Do Sítio de Lisboa*, destacando essa internacionalização nevrálgica, «nenhuma cidade se lhe pode comparar [...] porque não só tem o comércio da Índia como o de todo o Mundo. A ela chegam as preciosas coisas da China, as especiarias das Molucas e Ceilão, a rica pedraria da Índia, o âmbar de todas as partes onde existe, o marfim de Angola, o ébano de Moçambique, o pau do Brasil, os panos de Inglaterra, os vidros de Veneza. Não há coisa de estima e preço que não chegue a Lisboa em abundância, de modo que normalmente, no seu rio e porto, há grande número de navios»<sup>15</sup>.

Entre largos milhares de peças importadas da China para o mercado português, desde o século XVI, o peso da porcelana foi extraordinário, dada a sua raridade e valia em termos de mercado, o que levou a que desde sempre fosse devidamente revalorizado. Os estudos de Maria Antónia Pinto de Matos vêm dando conhecimento do vasto ‘corpus’ da porcelana das dinastias Song, Yuan, Ming e Qing, com sua decoração híbrida, em que os motivos chineses, os de influência ocidental e a heráldica de proprietários se cruzam. Estas peças foram produzidas para o mercado de exportação<sup>16</sup>. Contam-se entre estas peças de celebridade, como é o caso das escudelas de Pero de Faria (1541, Museu Rainha D. Leonor, Beja), e as nove garrafas de Jorge Álvares (caso da existente no Museu do Centro Científico e Cultural de Macau, datada de 1552, fabricada em Jingdezhen, metrópole das porcelanas, e ostenta a marca do reinado de Jianjing). Dão-se aqui estes e outros exemplos de peças correntes chegadas ao mercado português, de primeiríssima qualidade, como são os pratos grandes da Dinastia Ming (Reinado de Jiajing, 1522–1566)<sup>17</sup> e o covilheite com decoração azul e branca do início da Dinastia Qing (Reinado Shun-Chih, 1644–1661), onde se representa o *quilim*, o dragão asiático que simboliza a longevidade, a doçura, a felicidade e a ilustre progenitura<sup>18</sup>. Mostram-se, também, exemplos de porcelana vidrada da chamada ‘família verde’, como uma peça de verde translúcido, *rouge de fer*, amarelo e preto, integrando uma cena de jardim com balaustrada e figuras, flor de lótus, ameixoeira florida e outras flores, que data da Dinastia Qing (Reinado Kangxi, 1662–1722) e pertence à colecção Mário Roque, assim como um pote bojudo da



Dinastia Qing (Reinado Kangxi, 1662–1722), com decoração azul e branca, decorado com figuras que assistem à dança do dragão e, no seu colo, fitas enlaçadas e ondulantes, o *jing*, um dos oito objectos preciosos, entre círculos simetricamente definidos.

Um caso assaz incomum de *porcelana chinesa fingida*, demonstrando o sucesso que a sua presença constituía, encontra-se pintado a fresco num pormenor da decoração da «Casa de Fresco» do antigo Solar dos Sanches de Baena em Vila Viçosa, obra datável de cerca de 1585–90. Constitui, acaso, o mais antigo exemplo de por-

Porcelana chinesa fingida, pormenor da decoração da «Casa de fresco» do Solar dos Sanches de Baena em Vila Viçosa, de c. 1585–90, acaso o mais antigo exemplo da obra de arte total maneirista com aplicação da arte murária (fresco, embrechado, esgrafito, estuque, imaginária, stucco), que revela o gosto aristocrático orientalizante patenteado no tempo e na corte do 7º Duque de Bragança, D. Teodósio II.

celana imaginizada num conjunto de *obra de arte total* maneirista com aplicação integral de várias artes murárias (pintura a fresco, embrechado, esgrafito, estuque, imaginária de *stucco*), que revela o gosto aristocrático orientalizador patenteado no tempo e na corte do 7º Duque de Bragança, D. Teodósio II<sup>19</sup>. Aliás, o facto de nessa corte ducal calipolense abundarem peças de porcelana oriental (já referidas, por exemplo, no inventário de bens de seu avô D. Teotónio I, o 5º duque, em 1563) é bom testemunho da aceitação de um gosto exótico que tinha assento nas melhores casas aristocráticas portuguesas, justificando o elogio de muitas embaixadas e o relato explícito de visitantes ilustres<sup>20</sup>. A representação de porcelana na nossa pintura é, aliás, extensa e merece um recenseamento exaustivo: apresenta-se apenas o caso de uma tela de Jerónimo da Silva, de cerca de 1750, no sub-coro da igreja de São Sebastião da Pedreira, onde se representa uma peça de porcelana chinesa no contexto de uma cena do hagiológico de São Sebastião.

Mas a imaginária sacra em marfim teve, também, peso desmedido no contexto do catolicismo em expansão, sendo por isso muito interessante destacar as imagens de Nossa Senhora produzidas por oficinas sino-portuguesa no fim do século XVI e início do século XVII que vêm para Portugal, e onde a Virgem Maria adopta e adequa o cânone mariano-imaculista europeu ao da deusa chinesa *Kuan-Yin*, a dadora de filhos, ou seja, a forma feminina de *Bodhisattva Avalokiteshvara*, figura que simboliza a suprema compaixão de todos os Budas na forma corrente da Dinastia Ming tardia. Existe no Museu Nacional de Arte Antiga uma peça deste tipo, de grande qualidade escultórica pelo seu equilíbrio, suavidade de modelação e poder de expressão mística, que foi provavelmente produzida em Cantão na primeira metade de Seiscentos<sup>21</sup>. Procedente do Convento de Santa Ana em Viana da Foz do Lima (actual Viana do Castelo), ao tempo um centro portuário com grandes interesses comerciais com as Américas e o Oriente, esta peça evoca quão profunda foi a aculturação dos artífices chineses face à encomenda portuguesa e/ou de exportação. O imaginário chinês usou de forma sábia o núcleo de marfim que serviu de suporte a esta peça de culto, realizando o tratamento plástico de acordo com o módulo, nomeadamente no que toca aos pregueados da indumentária. A invocação será Nossa Senhora do Rosário, com os seus atributos tradicionais. A cabeça é coberta por um véu e os cabelos denotam padrões figurativos chineses no tratamento ondulado, tal como na face da Virgem, de características asiáticas. A peça, bem estudada por Bernardo Ferrão, é ademais de uma grande elegância e sobriedade, acentuada pelo esquematismo do drapeado e pelo volume do busto, muito discreto, com o colo adornado: «dir-se-ia uma escultura do Gótico europeu, tal a leveza e alongamento da figura»<sup>22</sup>.

As relações intensas deste tipo de imagens marianas com o culto de Guanyin (觀音) ou Guanshiyin (觀世音) são explicáveis pelo facto de essa deusa chinesa ser considerada uma espécie de Nossa Senhora, considerada misericordiosa e protectora da maternidade. Guanyin é a designação chinesa de *Avalokiteshvara*. O *Lotus Sutra* (Skt. *Saddharma Pu ar ka S tra*) descreve Avalokiteshvara como uma *bodhisattva* com trinta e três metamorfoses, sendo por isso muito popular na China budista, onde encarna a bondade suprema e se identifica com a Deusa Mãe. Desde o século XII que a representação da Deusa-Mulher segundo a forma *Pandaravasini*, por vezes com coroa (segundo Buddha Amitabha), se multiplicou. Em Taiwan, por exemplo, é considerada mãe de todos os taiwaneses, a quem protege e concede filhos, chamando-se-lhe Mãe Ancestral (觀音佛祖). Encontram-se outros exemplos singulares na arte sino-portuguesa onde a identificação de Guanyin com a Virgem Maria é explícita, como sucede com uma pintura da *Epifania*; por outro lado, uma escultura do século XIII, do período Song/Jin, com a figura de Guanyin sentada na posição de lótus (a *Avalokiteshvara Bodhisattva*), e duas pinturas em papel, do século XVIII e de sabor populariza-

do representando a mesma deusa Guanyin, mostram a deusa chinesa numa pose que facilitava a sua identificação com a Virgem Maria em contextos chineses europeizados, facilitando a sua exportação, como sucedeu com a escultura de Viana do Castelo.

As pinturas chinesas em papel multiplicam-se nas referências documentais como algo que conquista o gosto dos mercados portugueses. Na galeria de obras de arte que, à data da sua morte, em 1627, possuía D. Duarte, irmão de D. Teodósio II e marquês de Flechilla e Malagón (que editou a *Etiópia Oriental* de frei João dos Santos, saído dos prelos em Évora em 1609), constavam, entre retratos e pinturas religiosas, «*pinturas de papeles de la China*» e outras «*Pinturas de China*» não discriminadas no género<sup>23</sup>. À semelhança das sedas pintadas chinesas, o papel de parede surge nos mercados europeus do século XVII e tem plena aceitação em *gabinetes de curiosidades* e exóticos salões de palácio, gerando um gosto que leva rapidamente a imitações locais, como sucede em Lisboa, onde se conhecem, como veremos adiante, nomes de pintores que se dedicavam à «*pintura de papéis da China*». Na Inglaterra setecentista terá grande expressão, sobretudo depois da edição do álbum de Thomas Chippendale, de 1762, onde o papel ao «*estilo chinês*» era largamente recomendado na decoração de aposentos, quer através de caríssimos rolos chineses de exportação, quer através de variações europeias inspiradas naqueles<sup>24</sup>.

O fascínio pelos temas asiáticos e pelo inóspito acentua-se na arte portuguesa à medida que caminhamos para o final do século XVI em múltiplos exemplos, maioritariamente carecidos de uma leitura de conjunto. Num pormenor da decoração pintada a fresco da Sacristia do Colégio do Espírito Santo em Évora, obra jesuítica de artista anónimo, de 1599, aparecem representadas figuras, plantas, animais e outros temas da China e do Japão, eivados de simbologia moralizante e de valor testemunhal em prol da missão cristã globalizada à escala mundial<sup>25</sup>. Peças como esta reflectem o *sentido*, o *carácter vernáculo* e o original *encontro de culturas e formas* assumido pela arte do Mundo Português nos séculos XVII e XVIII, em termos de produção autóctone, mobilidade de obras, permutas artísticas, repercussão de correntes estéticas.

Esse exotismo irradiador de temas da expansão é múltiplo e híbrido e são muito numerosos os bons exemplos dessa tendência no património nacional, por vezes com testemunhos ingénuos e à margem da realidade objectiva, pelo facto de os artistas envolvidos terem natural desconhecimento em termos de fontes de informação. Num prato de faiança portuguesa do segundo quartel do século XVII que se encontra no Museu da Fundação Ricardo do Espírito Santo Silva mostra-se uma cena de encontro de bandeirantes com tribo de índios brasileiros, mas a decoração do bordo envolve figuras de chineses. Este tipo de imagem deformada de mundos ainda mal conhecidos, inóspitos e longínquos, tem exemplo singularíssimo nas figuras de indianos de Goa, vistos como chineses, em alguns dos painéis de azulejo que o Mestre P. M. P. realiza, cerca de 1725, para o claustro



do mosteiro agostinho de Nossa Senhora da Graça de Torres Vedras, onde se narram episódios de um episcopado célebre na Índia portuguesa, o do agostinho D. Frei Aleixo de Meneses à frente do Bispo de Goa. Esses indianos, tal como são vistos nesses azulejos, representam-se como se se tratasse de chineses e constituem, pela sua exuberante

Imagem deformada de um mundo desconhecido, inóspito e longínquo: os indianos de Goa vistos como chineses num dos painéis de azulejo que o Mestre P.M.P. realiza, cerca de 1725, para o claustro do mosteiro agostinho de Nossa Senhora da Graça em Torres Vedras.

nota de orientalismo, sinal de que, mais que a precisão histórica, o que importava mesmo sublinhar era o carácter exótico, reforçando as virtudes da missão cristã no Oriente<sup>26</sup>.

## 2. Uma história de encontros com o Oriente, a partir de Macau, em que paulatinamente se cimenta um conhecimento plural, com a sua marca em vastos territórios asiáticos

Como bem se sabe, a cidade de Macau tornou-se desde muito cedo (quase em uníssono com a chegada dos portugueses e seu estabelecimento em 1553) num ponto central de comunicação civilizacional entre a Europa e a China. Nos tempos áureos da cidade, diz Alexandra Curvelo, «Macau surge no panorama da presença portuguesa no Extremo Oriente como verdadeira placa giratória de trocas comerciais que se estendiam, no último terço da centúria (de Seiscentos), às pequenas Sunda e à Insulíndia Oriental, Manila, Batávia (Jacarta), Banten, Malacas e outros locais da Ásia do Sudoeste. A esta actividade comercial correspondia um intenso dinamismo artístico e surpreendente acção construtiva, tanto no plano da arquitectura civil como religiosa»<sup>27</sup>.

Com quatro séculos e meio de presença lusa, pôde existir em Macau uma simbiose de valores, um visível intercâmbio intercultural. A capacidade de produção em massa permitiu a Macau tornar-se num mercado de exportação (seda, marfins, porcelana, mobiliário), ao sabor das encomendas da Ásia e da Europa. O empenho de saber perpassa pela biografia de muitos dos reinóis, como o padre jesuíta Tomás Pereira, que com a sua requintada formação humanística viveu em Macau alguns meses em 1671–1672, a caminho de Pequim, onde se estabeleceu e produziu informação relevante sobre a China para a coroa portuguesa<sup>28</sup>. Mas a relação nem sempre era de reciprocidade e sentido de partilha de conhecimento: como dizem Rafael Moreira e Alexandra Curvelo, «a cobiça, roçando a avidez, na aquisição de objectos de carácter oriental (a que se associavam conotações de luxo, comodidade, poderio e riqueza acima do vulgar) foi desde cedo manifestada e nunca cessou de aumentar, tanto por parte do poder régio quanto pela classe senhorial e elites abastadas, ou até mesmo pelos próprios eclesiásticos. Existia um interesse genuíno dessa apropriação do *exótico*, como meio de ascender ao conhecimento universal e ao contacto directo com a humanidade no seu todo [...], com motivações de outra ordem – que não se excluem entre si, antes agem em paralelo – tal como a questão do gosto, o desejo de ostentação ou a procura de uma forma de entesouramento seguro»<sup>29</sup>.

A arte da porcelana (com origem na dinastia Tang, nos séculos VII–IX d.C.) triunfa em Portugal pela sua rara técnica, brancura, impermeabilidade e beleza neste mercado de interesses, daí conquistando célere os gostos da restante Europa. Desde cedo se conhecem exemplos de ocidentalização desta técnica artística, que chegava, da China à Europa, por via de Goa, ou produzidas por artistas chineses na zona de Cantão, com a encomenda em Malaca das primeiras porcelanas de uso pessoal, baseadas em desenhos fornecidos por portugueses, a que se misturavam inscrições chinesas: caso do gomil de porcelana azul e branca, da dinastia Ming, período Jiahjing, cerca de 1550–1560, do Museu da Fundação Medeiros e Almeida, entre tantas outras peças quinhentistas de largo interesse museológico<sup>30</sup>. As baixelas de porcelana chinesa (que entram nos usos da corte papal por sugestão de D. Frei Bartolomeu dos Mártires, estante no Concílio de Trento em 1563) conquistam os círculos romanos e a generalidade dos grandes mercados europeus por obra e arte da expansão portuguesa. Já, aliás, o dominicano Frei Gaspar da Cruz, no seu famoso *Tratado em que contem as cousas da China* (editado em Évora em 1569), desvendava e revalorizava a porcelana chinesa explicando a sua origem através do caulino, divulgando assim, com conhecimento de causa, os segredos da sua técnica de fabricação – cuja importação maciça atingia

números excepcionais, a crer no número de lojas na Rua dos Mercadores que se haviam especializado na sua venda (em 1620, diz Nicolau de Oliveira, eram de zassete!) e que, desse modo, reexportavam a caríssima porcelana da China para o Norte flamengo, a Itália ou a França.

Entre muitas outras peças de importação da China (por via de Macau e de Cantão, ou por vias indirectas, como Goa), são naturalmente famosas e têm lugar de destaque as caríssimas porcelanas chinesas, dada a sua especificidades técnica. Embarcadas nos barcos da Carreira da Índia para Lisboa, e vendidas aqui para outras cidades europeias, as porcelanas eram contadas em unidades de vinte espécimes (corjas), sendo autorizado que um terço do carregamento dos navios fosse constituído por corjas<sup>31</sup>. A escudela em porcelana Ming encomendada por Pero de Faria (1554), com inscrições em português, do Museu de Beja, conta-se entre muitos outros testemunhos esclarecedores de encomendas feitas pela nobreza, pela corte ou por abastados comerciantes, a partir de legendas em português apostas às peças, decoradas com os tradicionais motivos de fauna e flora chineses. Conhece-se, por exemplo, um bellissimo pote seiscentista de porcelana Ming, reinado Wan-Li, com a águia bicéfala da Ordem de Santo Agostinho, que se sabe ser oriundo do convento dos Agostinhos de Macau, fundado em 1589<sup>32</sup>.

A pintura torna-se noutra forma de expressão da arte chinesa muito apreciada no Ocidente (biombos e pintura sacra sobre papel), bem como a decoração de papéis de parede. Embora os exemplares de pintura sino-portuguesa subsistentes, aliás em número escasso, não correspondam ao estilo de nenhuma escola chinesa conhecida, não deixam de transparecer as convenções do traço linear, complementadas pela técnica europeia de *chiaroscuro* para imprimir uma sugestão de volume às figuras e objectos. Numa pintura sobre papel de grande formato (1545×870mm), pertencente à colecção Manuel Castilho, mostram-se duas figuras de europeus tocando dois instrumentos de música numa varanda<sup>33</sup>. Um deles, de pé, corpulento, cabelo comprido e bigode, reflecte a visão oriental do *outro*, tal como o segundo, que se recosta, à direita, também de cabelo comprido e uma roupagem idêntica, que toca um invulgar instrumento de sopro. O primeiro personagem, com instrumento de percussão de desenhos chineses, suspenso por uma corrente de argolas, segura um martelo para tocar o instrumento, tendo à cintura uma espada com característico punho encordado, e veste túnica larga com gola e fileira de botões, e botas de biqueiras revirada. O artista chinês mostra alguma dificuldade no modo como representou tudo aquilo que não era usual no vestuário oriental e que assume um carácter mais decorativo, com elementos espalhados de forma arbitrária por diversas partes das túnicas. Estas figuras, quase de certeza reinóis portugueses com trajes chineses, poderão ter sido inspiradas, não em alguma gravura europeia, como já se sugeriu, mas a partir de alguma pintura *namban* japonesa. Como diz Manuel Castilho, «é aparente a semelhança da figura do jovem sentado com figuras de jovens músicos, com a mesma postura lânguida, a cabeça inclinada e cabelos longos, pintadas em cenas que representam os costumes ocidentais, tais como o tocador de Alaúde do Yamato Bunkan de Nara ou os músicos dos biombos do Museu de Arte de Fukuoka. Estes cruzamentos de influências e trocas culturais entre o Japão e a China quinhentista, por um lado, com os contributos europeus, por outro, tornam-se mais claros no contexto de circulação de pintores entre Macau, Japão e China ocasionada pelas perseguições aos Cristãos no Japão e pelo esforço de evangelização da China promovido pelos Jesuítas»<sup>34</sup>.

Mostra-se também uma singular pintura a guache do *Julgamento Final*, em pano grande (1650×885mm), com uma impressionante representação do *Dia do Juízo*, com moldura integral de flores e folhagem sob fundo vermelho. Pertence à colecção José Lico. A composição deriva do modelo de gravuras europeias com o mesmo assunto apocalíptico, utilizadas livremente pelo artista chinês que

imbuiu à representação grande riqueza de detalhes de sinal escatológico. Desenvolve-se em três registos: no de cima, a Santíssima Trindade envolta em nuvens e figuras de anjos, santos e almas eleitas; no central, o Arcanjo São Miguel pesa as almas, e acolhem-se almas (notem-se as mulheres nuas, com o característico “rabo-de-cavalo” chinês); em baixo, o Inferno, com o Leviatã, os demónios e os condenados sujeitos a penas infernais. As vinhetas mostram cenas como a *Resurreição de Cristo*, a *Arca de Noé*, um pagode chinês, e cenas com camponeses chineses. Trata-se de uma curiosíssima pintura do fim do século XVIII, ou já do séc. XIX, de ingénuo artista chinês ou sino-português. Este *Juízo Final* é uma obra rara e um documento interessante para ilustrar as especificidades da vivência cristã em pequenas comunidades orientais afastadas dos centros mais eruditos da Cristandade<sup>35</sup>. Certos pormenores desta pintura do *Juízo Final* remetem, curiosamente, em termos de estilo, para um desenho com pacto demoníaco, que integra um processo da Inquisição do início do séc. XIX, o processo do “preto forro” Mateus Gonçalves Guizanda, de Pernambuco<sup>36</sup>, com demónios singularmente afins aos do pano chinês. O desenho de Pernambuco faz parte de um pretenso ritual de feitiçaria afro-luso-brasileira e é interessante que siga idênticas fontes arcaizantes na composição formal dos diabos...

Em sentido contrário, foram introduzidos na China, através de Macau, os instrumentos de precisão, caso da relojoaria, desconhecida no Oriente. Expostos nas casas jesuíticas, os relógios mecânicos portáteis são objectos introduzidos na China Ming através de Macau (tal como sucedeu com a fundição de canhões), dado o interesse que geraram desde o primeiro momento. Mas o movimento dominante desta permuta cultural é em sentido contrário: dominam esse mercado de exportação da China para Portugal, como se disse, as porcelanas, que se encontram entre as peças mais cobiçadas na Europa<sup>37</sup>, ainda que essa produção passe a ser gradualmente massificada e, por conseguinte, sem o mesmo nível de execução, a partir do momento em que a Companhia Holandesa das Índias Orientais (VOC) fez a sua aparição no mercado comercial no Oriente.

Quanto ao mobiliário, com as peças lacadas, os escritórios portáteis com decoração de acharoados, além de outros tipos de móveis de pompa e circunstância (contadores, escrivainhas, ventós), encontramos-nos perante peças custosas, abundantemente exportadas do Oriente e que surgem, assim, nas melhores colecções nacionais dos séculos XVII e XVIII, a crer nos inventários disponíveis, ainda que só em casos restritos coincidam com obras remanescentes. O inventário de 1707 dos bens do Bispo-conde D. António de Vasconcelos e Sousa, refere explicitamente várias peças de «*xarão da Índia*», termo usado para todas as peças congêneres de origem asiática<sup>38</sup>. Também os aposentos da célebre Madre Paula, e de suas irmãs, todas elas freiras no Mosteiro de São Dinis de Odivelas, abundavam de peças de xarão chinesas, de acordo com uma descrição de 1730<sup>39</sup>. Esse exotismo orientalizado deve entender-se como uma forma de apropriação da arte de outras civilizações, com relevo para a chinesa, envolto numa aura de misterioso enlevo que as novas utilizações por parte de artistas portugueses tornava especialmente atractiva e revalorizada em termos de mercado.

São numerosos os têxteis sino-portugueses que têm origem segura no mercado macaense. É o caso de uma colcha bordada do século XVII, de um altar portátil em madeira lacada, também seiscentista, de uma estante de missal lacada com símbolo da Companhia de Jesus, todos os três em colecções particulares, e de uma magnífica dalmática de tecido chinês, bordada de seda de cores, com seu filamento de papel dourado e revestimento de desenhos a nanquim, peça ainda do século XVI, que se expõe no Museu Nacional de Arte Antiga<sup>40</sup>. Mostra-se também um frontal de altar com águia bicéfala, borboletas, peónias e crisântemos, do início do séc. XVIII, encomendada pelos jesuítas para o Noviciado da Cotovia em Lisboa (Museu Nacional de Arte Antiga)<sup>41</sup>, havendo outras peças da mesma

origem no Museu da Ciência, na Escola Politécnica. No Tesouro da Sé Catedral de Braga encontra-se uma dalmática de veludo castanho e seda cetim creme bordada a seda e fios de ouro com decoração de hastes em flor de crisântemos e peónias, e vasos com pavões sobrepujantes, paramento litúrgico de luxo, peça do século XVII, cujo historial é conhecido e cuja produção e compra pode ser documentada. Entre os muitos documentos de arquivo que atestam este surto de encomendas, refira-se o espólio de vestes litúrgicas chinesas trazidos para a Irmandade de Santa Cruz em Braga, por intermédio de um benfeitor de Macau, Francisco Carvalho Aranha, que em 1632 adquiriu esse conjunto de paramentos bordados. Também uma carta do padre Francisco de Cordes, de Janeiro de 1734, dirigida ao jesuíta Padre Simão Esteves, do Colégio de Santo Antão em Lisboa, alude à compra em Macau de duas dalmáticas, capas de asperges e véu de ombros, e que foram bordadas a partir dos *modelos* enviados para a China. Diz essa carta que ele os mandou fazer a «*um china*» e que na mesma ocasião enviou outros paramentos para Goa para aí os vender ao preço de custo, já que o não conseguira em Macau<sup>42</sup>. Ficamos a saber que tais paramentos eram geralmente obra de artesãos chineses independentes, e por vezes resultavam de encomendas específicas, havendo padres e mercadores portugueses que geriam pequenos negócios



de compra e venda de paramentaria chinesa com destino aos mercados portugueses e também do Estado da Índia<sup>43</sup>. Mostra-se ainda, entre outros exemplos, uma formosa casula chinesa do século XVIII, de seda vermelha bordada a fio de seda polícromo, com padrão de ramos floridos (borboletas e aves) e cartelas (o mártir dominicano São Pedro de Verona, a insígnia da Ordem dos Pregadores, e a palma de martírio associada à espada da Ordem dominicana). Face à grande quantidade de paramentaria chinesa e sino-portuguesa que ainda se encontra em instituições religiosas em Portugal, ou daí procedentes, conforme se sabe pelos estudos de referência de Maria João Pacheco Ferreira, pode estimar-se o alto número de encomendas que desde Macau e a China se fizeram para igrejas e conventos portugueses entre os séculos XVII e XVIII<sup>44</sup>.

Um outro exemplo de aquisição de têxteis chineses para o mercado português, desta vez em Goa e/ou Ormuz, é-nos dado pelo testamento de 1 de Março de 1590 de D. Afonso Norandim, um príncipe persa convertido<sup>45</sup>. Este jovem, chamado *Rexalamiche* ou *Ra's 'lam* (antropónimo *N rodd n*, aportuguesado para Norodim), foi cristianizado em Ormuz por intercessão de Matias de Albuquerque e veio para Lisboa sob sua protecção, estadeando com os frades agostinhos do Mosteiro de Nossa Senhora da Graça. A sua enorme fortuna fê-lo custear obras nesse mosteiro, bem como em Ormuz e Goa e, também, muitas ofertas de têxteis da China e da Índia que fez entregar a igrejas e irmandades de Lisboa, Leiria, Marvão, etc. As suas relações com Matias de Albuquerque, vice-rei da Índia entre 1591 e 1597, são assaz interessantes, sendo este militar e político um colecionador de peças artísticas adquiridas no Oriente, como sucede com os pratos de porcelana chinesa firmados com as suas armas, mais um caso singular de encomenda personalizada. Voltando ao convertido de Ormuz, entre as dotações feitas aos frades agostinhos do Mosteiro da Graça de Lisboa por D. Afonso Norodim, constavam:

«...e mando que se comprem as peças seguintes, a saber, huma vasquinha e um manto de cetim branco de que faço esmola a Nossa Senhora a Grande da Sé de Lisboa, e um manto e vestimenta em frontal de borcadilho da Pérsia

Casula chinesa do século XVIII, de seda vermelha bordada a fio de seda polícromo, com padrão de ramos floridos (borboletas e aves) e cartelas (S. Pedro de Verona, mártir dominicano, a insígnia desta Ordem, e a palma de martírio associada à espada da Ordem dos Pregadores). Col. Particular.

de que faço esmola a Nossa Senhora da Graça de Lisboa, comprar-se-á mais huma vestimenta e um manto, digo, frontal de rosmanilho a São Nicolau de Tollentino que está no dito mosteiro, e uma vestimenta e frontal de damasco branco da China pera Santa Monica do dito mosteiro, e um frontal e vestimenta de tafetá encarnado de que faço esmola a Santo Antonio que está apeguado com a Sé de Lisboa, e outro frontal e vestimenta pera a capella de Nossa Senhora da Estrella que está na villa de Marvão, no bispado de Portallegre, a qual capella está no mosteiro de São Francisco da dita villa, e huma vestimenta e frontall à capella de Nossa Senhora da Conseição, em Santo Estevam de Alfama, e uma vestimenta e frontall a Nossa Snõra que faz muitos millares em Leiria, e huma vestimenta e frontal a Santo Agostinho de Leiria, o que tudo será de, e onde não for parte colorizado [sic] de outra cousa, as quaes peças comprarão meus **testamentr<sup>o</sup>s** e as mandarão guarnecer muito bem e pera isso deixo dous mil pardaos...»<sup>46</sup>.

### 3. O exotismo asiático numa colecção aristocrática portuguesa: o acervo artístico do palácio eborense dos Castros, Condes de Basto, no fim do século XVI

Uma referência especial tem forçosamente de ser feita ao coleccionismo português nos séculos XVI, XVII e XVIII, ainda tão carecido de um estudo de conjunto, com acento na constância de um gosto disponível para se abrir às culturas mais insólitas do mundo conhecido através da expansão ultramarina e, por isso mesmo, tão ardentemente aceite pelo mercado das artes, fosse realengo, aristocrático, eclesiástico ou burguês.

Passando a um outro documento inventarial recentemente localizado, e que se revela de inesgotáveis valências que justificam especial referência, o *Inventário dos Bens da Casa dos Condes de Basto*, de 1643–1644, guardado no arquivo da Fundação Eugénio de Almeida, ele é bem esclarecedor de como a residência eborense dos nobres Castros, governadores da cidade durante a época filipina, abundava de peças asiáticas de primeira ordem. O volumoso códice, ainda inédito e carecente de um estudo integrado, não se restringe, aliás, ao recenseamento de bens do último conde, D. Lourenço Pires de Castro, falecido na Catalunha em 1642 ao serviço de Filipe IV, pois inclui também os treslados dos inventários de bens dos dois condes precedentes, bem como róis de obras anteriores, referentes aos anos de 1582, de 1589 e de 1617<sup>47</sup>. Tratava-se da família mais ilustre de Évora nos anos da Monarquia Dual e apoiante acérrima do partido filipino. Depois de ter sido uma espécie de *Nova Roma* no tempo de D. João III, a cidade alentejana era, no fim do século XVI e ao virar para o século XVII, o segundo mais importante centro artístico do Reino, devido a um mecenato actualizado de recursos e gosto, ao ensino universitário e a uma actividade editorial intensa. Aí se destacava a estirpe dos Castros, condes de Basto, governadores da cidade.

O inventário permite reconstituir a riqueza acumulada no seu palácio eborense pelos três titulares, desde o 1º conde D. Fernando de Castro (1530–1617, nomeado em 1582), seu filho D. Diogo de Castro (fal. 1638) e seu neto D. Lourenço Pires de Castro (fal. 1642), sem esquecer que a colecção e os melhoramentos da casa começaram no tempo de seu pai D. Diogo de Castro, soldado de Carlos V nas guerras contra os turcos em Túnis e La Goleta. Segundo as minuciosas descrições, existiam no paço de Évora (e também no de Lisboa, a Castelo Picão) muitas obras de arte que atestam o gosto exótico desta casa fidalga e as suas relações com Itália, Flandres, Castela e, ainda, a China e a Índia, pois a colecção reflectia os exotismos no contexto das Descobertas portuguesas no Mundo. O códice atesta que, para além das grandes obras que realizaram no Paço eborense (de que ainda subsistem salões pintados a fresco), os Condes de Basto tinham uma valiosa colecção de obras de arte, muitas delas oriundas dos confins do Império: tapeçaria de luxo, pintura, porcelana da China, tapetes persas e da

Índia, biombos da Índia e da China, móveis, têxteis, livros iluminados, jóias, relicários, peças de ouro e prata, armaria, marfins, e uma livraria com quinhentos títulos (clássicos, sacros, de História, Arquitectura, Botânica, Direito, Matemática, séries de estampas, etc.), onde se incluíam a *Peregrinação* de Fernão Mendes Pinto na sua edição de 1614, o tratado de Garcia de Orta, a *Etiópia Oriental* de frei João dos Santos (Évora, 1609), e outros livros de e sobre o Oriente<sup>48</sup>. A múltipla informação do códice permite cumprir um inesperado *exercício de cripto-história da arte* a partir do acervo de artes decorativas que se reuniu nestes salões e que as circunstâncias dos tempos, e a nova conjuntura política da Restauração, fizeram dispersar com a extinção do título de Condes de Basto.

É interessante que entre os bens do 1º conde, D. Fernando de Castro, em 1582, além das porcelanas, que abundam na colecção, apareçam peças como, por exemplo, «*dous sestos da China com tres bandeias pequenas*»<sup>49</sup>, enquanto que no inventário de D. Lourenço de Castro, ordenado pela sua viúva em 1644, se referem «*Dous tavoleiros da China avaliados em dous mil reis*»<sup>50</sup>, «*Huma mesa da China dourada velha com seus pees avaliada em quinhentos reis*»<sup>51</sup>, «*Três bandeiras da China e mais outra pintada avaliados em mil reis*», e «*Des rodela da China avaliadas todas em oito mil reis*», além de «*Dous viombos grandes da India avaliados em trinta mil reis*»<sup>52</sup>, que poderiam ser biombos chineses, produção do Coromandel, do início da Dinastia Qing.

No registo das *Persolanas*<sup>53</sup>, assinalam-se nos inventários dos condes de Basto numerosas peças, algumas custosas, como por exemplo:

- *Des boiõens de persolana da India meiõis sinco delles com tapadoiros, avaliados todos em tres mil reis: 3V000*
- *Tres boions grandes hum grande cõ tapadoira avaliados em doze mil reis: 12V000*
- *Duas garrafas da India huma dellas quebrada avaliados em seiscentos reis: V600*
- *Hum boião pequeno cõ tapadeira e outro muito pequenino avaliados em mil e duzentos reis: 1V200*
- *Duas escudellas muito grandes avaliadas em tres mil reis: 3V000*
- [fl. 11] *Dous Jarros da India avaliados em trezentos e vinte reis: V320*
- *Duas confeiteiras da India avaliadas em duzentos reis: V200*
- *Huma garrafinha da India pequena avaliada em sem reis: V100*
- *Huma persolana de prato que tem huma borda quebrada avaliada em quinhentos reis: V500*
- *Trinta e oito escudelas da India de diferentes tamanhos avaliados em sete mil e seis sentos reis: 7V600*
- *Dous tavoleiros da China avaliados em dous mil reis: 2V000*
- *Três bandeiras da China e mais outra pintada avaliados em mil reis: 1V000*
- [fl. 33 vº] (...) *Persolanas*.
- *Onze persolanas da India avaliadas huma por outra em duzentos reis soma dous mil e duzentos reis: 2V200*
- *Duas palanganas da India grandes avaliadas em dous mil reis: 2V000*
- *Vinte e quatro persolanas de prato avaliado hum por outro em sento e sincoenta reis faz soma de três mil e seis sentos reis: 3V600*
- *Três escudelas de persolana grandes avaliadas em quatro sentos e sincoenta reis: V450*
- *Onze escudelas mais pequenas avaliadas em mil e sem reis: 1V100*
- *Vinte e seis escudellas pequenas que chamão de feição de sino avaliadas a oitenta reis cada huma, soma mil e duzentos reis: 1V200*
- [fl. 328] *Aos vinte e sete dias do mes de Fevereiro de mil e quinhentos e outenta e dous annos nas pouzadas da senhora dona Lianor dataide, o juiz*

e partidores foram proseguindo com este inventario per diante na maneira seguinte, Gaspar da Costa que ho escrevi.

- Porselana da China.
- Vinte e hum que se avaliaram cento e vinte, e nove alguidarinhos de persolanas: 10V300
- Seis persolanas grandes avaliada cada huma a seis tostõis soma mil e oitocentos reis: 1V800
- Sasenta e oito persolanas de tafila avaliadas humas e outras com suas pombinhas em sete mil reis e o cofre em que estam estas persolanas a sinco tostõis: 7V500
- Sinco duzias e meia de persolanas da India, convem a saber, tres dúzias grandes, e asi mais pequenas avaliados humas por outras a sete vinteins, fazem soma nove mil duzentos e quarenta e seis: 9V246
- [fl. 328 vº] vinte e seis pratos pequenos da India a quatro vinténs cada hum somam dous mil e setenta e seis: 2V070
- Doze pratos grandes de persolana a modo de prata de cosinha, avaliados a seis tostõis cada hum soma juntamente trez mil e seiscentos reis: 3V600
- Sinco bratos meãos de persolana avaliados a tostão somam quinhentos reis: V500
- Mais porcelanas [fl. 329–1582]
- Seis gomis de persolana com doze galhetas do mesmo theor, e hum saleiro de persolana e huma cabassa de pao da India avaliado tudo juntamente em tres mil e seis sentos reis: 3V600
- Mais huma caixa de persolana e hum saleiro dentro avaliado tudo em trescentos reis: V300
- Hum cofre em que estava restos de persolanas avaliado em sinco tostõis: V500
- Seis dúzias e meia de pratos de persolana avaliados cada hum a quatro vinténs somão sete mil e duzentos reis: 7V200
- [fl. 329] onze dúzias de persolanas de comer avaliadas a tostão cada hum soma juntamente treze mil reis: 13V000
- Hum saleiro de marfim com des colheres de marfim avaliado tudo juntamente em dous mil e oitocentos reis: 2V800

A respeito dos embrechados de uma «lapa» existente no jardim, ainda hoje subsistente, que está decorada com fragmentos de porcelana chinesa, o rol de despeza de 1644, a partir de uma avaliação de obras feitas no Paço no tempo do conde D. Diogo de Castro, a cargo do pedreiro Manuel Correia e do carpinteiro Pedro Simões, diz o seguinte:

«Jardim, huma Lapa de embrechado com sua fonte, e seus esguichos com hum tanque em Riba para a agoa da nora, canos que vam deste tanque para se regar todo o jardim que sam quatro coadros com sinco fontes de chumeiros cada coadro e huma fonte no meio do jardim de pedra de Estremoz com sua taça, e tanque e em huma estaquada de madeira para as arvores de espinho que tudo avaliarão os sobreditos em trezentos mil reis»<sup>54</sup>.

#### 4. Uma história de sinergias, feita de lastros imagéticos, com a simbiose de influências múltiplas solidificadas numa prática e numa produção sino-portuguesa

A pintura produzida em Macau e nos centros chineses de influência portuguesa teve fases de grande fulgor, como sucedeu nos anos em que a influência da Companhia de Jesus foi determinante, criando um gosto e uma prática que se manteriam por muitos anos, servindo a decoração de lugares de culto e, também, a exportação para a Europa. Como se sabe, era febril a actividade pictórica que

se desenvolvia nos Colégios, e o de Macau não foi excepção, como refere aliás o Padre Luís Fróis numa célebre carta de 1561 em que descreve a qualidade dos muitos «panos pintados como os de Flandres» com cenas sacras.

O historiador de arte Gauvin Bailey estudou em pormenor as missões jesuíticas e, nesse âmbito, a actividade dos vários pintores que actuam na China no tempo do padre Matteo Ricci, como é o caso do macaense Iuenhoei (que entra na Companhia de Jesus com o nome de Padre Manuel Pereira e pinta quadros sacros em Nanking), em cujas obras estão patentes os sincretismos formais, religiosos e ideológicos próprios de uma arte consagrada ao proselitismo católico no seu afã de cativar extensas camadas da população<sup>55</sup>. Um bom exemplo dessa linguagem catequética é-nos dado pelo painel do *Martírio de religiosos cristãos em Nagasáki, no Japão, em 1597*, que foi pintado em Macau em 1641 e pago pelo Senado da Câmara, aos modos de um ex-voto devocional. Aí se representa o suplício de vinte e três franciscanos (ainda que no martírio percessem também três jesuítas que não se representam no quadro, sinal de que ele se destinaria a um convento franciscano, o que é revelador das grandes rivalidades entre as ordens religiosas no terreno). Trata-se de obra de um pintor chinês com influências da arte *namban* e muito eficaz num discurso de propaganda católica capaz de emocionar as novas comunidades convertidas.

Restam, infelizmente, poucos testemunhos de arte cristã produzida na China à data da estadia do padre Matteo Ricci, respeitado e ilustre padre jesuíta, cuja aposta no rigorismo da propaganda através da imagem foi, como se sabe, intensa. Dessa fase conhece-se a actividade de pintores chineses como o referido Manuel Pereira e como Jacobo Niwa, ambos formados no célebre Seminário de Pintores fundado por Giovanni Niccolò. Estes e outros chineses convertidos copiavam e seguiam modelos de gravuras cristãs europeias. É neste âmbito que se insere uma pintura em papel de *São Jerónimo*, de colecção particular, obra de um chinês convertido que se apropria de uma imagem *exótica* e a adapta aos métodos da imagética budistas locais num subtil equilíbrio sincrético, retomando as similitudes de iconografia entre São Jerónimo e o Bhadra Lohan Séptima (*Batuolo*)<sup>56</sup>. Aqui, as afinidades de *São Jerónimo* com o Sétimo Lohan Bhadra são evidentes e merecem reflexão sobre as estratégias de convencimento seguidas pelos responsáveis católicos.



Esta bela e estranha pintura em papel de *São Jerónimo* que remete para os anos em que o Cristianismo se implantava na China com algum sucesso, devido ao alto prestígio de jesuítas como o Padre Ricci, e apesar dos enormes obstáculos e suspeitas que a nova religião levantava numa sociedade pouco tolerante face ao desconhecido, estamos perante um óptimo testemunho das estratégias a que a Companhia de Jesus recorreu para ver melhor aceites os valores cristãos. Trata-se de grande pintura (mede 1330×685mm), datada da Dinastia Ming e do início do século XVII, e inspira-se, na pose serpentinada do santo, numa gravura maneirista de Mario Cartari (1560) segundo modelo de Miguel Ângelo no fresco da *Arca de Noé*, no tecto da Capela Sistina (1511–1512), e foi quase de certeza executada por um artista chinês segundo orientação dos padres do Colégio macaense da Companhia de Jesus. A figura do Doutor

*São Jerónimo no deserto*, pintura sobre papel, 1330×685mm, Dinastia Ming, fim do século XVI ou início do século XVII, inspirado numa gravura maneirista de Mario Cartari (1560) e produzido por artista chinês segundo orientação dos padres do Colégio macaense da Companhia de Jesus. Col. Particular.



da Igreja confunde-se, de modo mais ou menos deliberado, com o *Setimo Lohan Bhadra*, como se pode atestar comparando-o com uma pintura em papel de seda, da Dinastia Ming e também do início do século XVII, numa colecção japonesa, dada a conhecer por Gauvin Bailey<sup>57</sup>, ou numa outra representação do *Setimo Lohan Bhadra*, em pintura de Lu Xinzhong, esta ainda do fim do século XII (Boston, Museum of Fine Arts)<sup>58</sup>. A alta qualidade desta pintura a tinta sobre papel, de artista chinês que se inspirou em modelos cristãos europeus, leva a tributá-la, com probabilidade, a um dos pintores da escola de Giovanni Niccolò, como seria o caso, por exemplo, de Jacobo Niwa, e mostra a cabal adaptação de um tema da iconografia cristã, afeiçoado pelos ditames da Contra-Reforma tridentina, ao imaginário budista local<sup>59</sup>. Foram hábeis e pensadas as estratégias jesuítas para afirmar a nova religião em ambiente suspeito, senão hostil. Pormenores como os sapatos bordados de pano, a estilização da árvore contorcida, o desenho mitificado do leão tal como uma divindade chinesa, o sentido inusual da profundidade, o delicado traço de pincel atestam o requinte do produto artístico e o sentido estratégico com que este quadro foi elaborado.

Mostra-se, também, como exemplo desta miscigenação de iconografias, espécie de ponte entre o Ocidente e o Oriente, uma belíssima escultura lavrada em pedra-sabão, obra de artista chinês do século XVII, que representa o que parece ser um marinheiro português a erguer uma bandeja de oferendas, junto a um leão que mais simula um dragão da mitologia chinesa. A peça destaca-se pela muito boa qualidade do trabalho e pelo modo exótico como é figurado o *outro*, um estrangeiro nos mares da China<sup>60</sup>... Nessa altura, que era ainda de apogeu da presença portuguesa na Ásia, o Budismo e o Taoísmo estavam há muito estabelecidos neste espaço e era imperioso seguir um caminho aberto aos sincretismos, o que no campo da representação imagética ganhou contornos de grande criatividade por parte dos portugueses. Como se sabe, tal atitude de compromisso com as outras religiões será alvo de proibição papal, em 1742, com bula específica do Papa Bento XIV, como resultado da disputa sobre os *ritos chineses* que se prolongaria durante um século.

Mostra-se, também, um biombo chinês de seis folhas em laca escavada sobre madeira, obra do reinado de Kangxi (1662–1722), de fins do século XVII, que mostra a representação de galeões portugueses (?) a chegarem a um porto de mar na China, com moldura de dragões, antiguidades e motivos florais, e evoca a tipologia artística dos biombos japoneses. Os pormenores mostram ofertas, escravos e membros de comitiva, um homem montado num elefante, um macaco que espreita, animais, bandeira da Companhia das Índias Orientais holandesa hasteada – será, acaso, uma embaixada holandesa à corte imperial chinesa. Este tipo de biombos, antes genericamente considerados como do Coromandel, fo-

ram na realidade produzidos no sul da China (nas Províncias de Anhui, Jiangsu, Zhejiang, Fujian), segundo atestação de Alexandra Curvelo, e feitos para o mercado de exportação por artistas chineses familiarizados com módulos de repetição. Vários destes biombos chegam ao mercado português. No Museu da Fundação Medeiros e Almeida existe uma destas peças.

Um tema tão caro à Contra-Reforma católica como era o do *Arcanjo São Miguel combatendo o Dragão*, aparece na arte chinesa de inspiração *namban* numa peça atribuída ao pintor Jacob Niva, do início do século XVII (Macau, St. Paul Museum), e num pano chinês bordado, do século XVII (colecção particular),



*Arcanjo São Miguel combatendo o Dragão*, pintura chinesa de inspiração *namban* atribuída ao pintor Jacob Niva, início do século XVII (Macau, St. Paul Museum).



*Arcanjo São Miguel combatendo o Dragão*, pano chinês bordado, do século XVII (col. particular).



*Arcanjo São Miguel combatendo o Dragão*, pintura goesa do início do século XVII, no Bom Jesus de Goa.

bem como numa tábuia maneirista na igreja do Bom Jesus de Goa e, ainda, num mural maneirista no claustro do mosteiro de Santa Mónica em Goa (atribuível ao pintor canarim Aleixo Godinho, c. 1620). Outro caso interessantíssimo de miscigenação imagética conduz-nos ao tema da *Mater Omnium* (Nossa Senhora da Misericórdia, ou Virgem do Manto), uma das representações mais popularizadas da arte portuguesa quinhentista, e que com toda a naturalidade se representou na pintura da Bandeira da Santa Casa da Misericórdia de Macau, e num baixo-relevo pétreo destinado à fachada da antiga igreja da Misericórdia macaense, inspirada em ambos os casos na famosa xilogravura de Hernão de Campos, de 1517, que se representa no frontispício do *Compromisso da Misericórdia de Lisboa*. O curioso é que, de novo, o tema assumo, no seu contexto asiático, reminiscências do culto de Guanyin, a Senhora-Mãe Protectora dos homens, tal como sucede, com idêntica simbologia, nas Santas Casas e mereceria ser investigado no contexto de outras Santas Casas que se fundaram, pelo Oriente, em urbes portuguesas<sup>61</sup>.

Obra do maior sucesso na implantação do Cristianismo nos espaços imperiais do Oriente, e que veio a influenciar não só os círculos responsáveis pelo culto como também numerosos artis-

tas locais, foi o livro *Evangelicae Historiae Imagines* do Padre jesuíta Jerónimo Nadal (Antuérpia, 1593), na edição ornada com cento e cinquenta e três estampas gravadas pelos irmãos Wierix e outros artistas, segundo desenhos de Maerten de Vos, Bernardino Passeri e Antón Wierix. Sabemos que os padres Matteo Ricci e Niccoló Longobardi escreveram para Roma insistindo, mais que uma vez, para que lhes fossem enviados exemplares desse livro para as livrarias dos Colégios jesuíticos na China, e em 1605 chegou efectivamente à sede dos jesuítas em Pequim um exemplar dessa obra<sup>62</sup>. No contexto da Índia Mogol, conhece-se também uma carta do padre Jerónimo Xavier, superior da missão jesuítica, que em 1603 pediu, e obteve, o mesmo livro de Nadal, recém-publicado em Antuérpia, para o seu estabelecimento religioso. O fruto e a circulação destas gravuras no Oriente foi imenso, como se sabe, inspirando muitas decorações de igrejas, conventos, oratórios e, até, a arte portátil... Artistas chineses como Ding Yunpeng e Huang Lin deram à estampa uma série de gravuras seguindo o esquematismo formal das que ilustravam o livro de Nadal, mesmo que revelando naturais dificuldades, designadamente no tratamento do *chiaroscuro*, como aliás fazia notar Ricci, lamentando essas limitações em termos do seu menor *poder de convencimento*. Seja como for, este tipo de estampas católicas que se propunham difundir a História da Igreja, combater o “dogma errado” e a “formosura dissoluta”, promover as “imagens sacras” e os valores do *decorum* e da “verdade cristã”, terão fortuna durante os primeiros anos de implantação do cristianismo em terras da China<sup>63</sup>. Em 1637, em Jianjing, o padre Giulio Aleni fez editar em chinês a mesma obra, que pelos mesmos anos era também alvo de interessantes reapropriações pelos pintores goeses, mostrando o peso de uma estratégia sabiamente pensada e experimentada junto das comunidades não-europeias por toda a Ásia tocada pelos portugueses<sup>64</sup>.



Morte da Virgem, gravura de edição chinesa do padre jesuíta Gaspar Ferreira (Nanjing, 1624).

O modo como essas e outras estampas oriundas da Europa cristã permitiam a associação das fontes iconográficas com modelos autóctones não-católicos e, também, a fusão de técnicas, gostos e soluções diferentes, tornou o *Evangelicae Historiae Imagines* um livro de sucesso na Ásia<sup>65</sup>. O mesmo ocorreu com a compilação feita por Johann Adam Schall von Bell, em 1640, para oferta ao próprio imperador Chongzhen, o qual admirava tanto essas composições, vistas como compendário da melhor pintura europeia do tempo, que as fez expor no Palácio da Grande Virtude durante vários dias perante os agentes da sua corte! No caso da Índia portuguesa, conhece-se como o mosteiro de freiras agostinhas de Santa Mónica da



Estampa de Jerónimo Wierix (*Evangelicae Historiae Imagines* de Jerónimo Nadal, Antuérpia, 1593), em que aquela se inspirou.

cidade de Goa, considerado o maior e mais importante cenóbio feminino em todo o império colonial português, organizou o programa de decorações murais da igreja, claustro e outras dependências, precisamente a partir de gravuras do livro de Nadal, sólida fonte de inspiração para encomendantes e artistas asiáticos, a fim de favorecer a propagação da fé cristã<sup>66</sup>. As estampas do livrinho de catecismo *Metodo do Rosario* (*Song nian zhu gui cheng*) publicado na China pelo Padre João da Rocha, colega de Ricci, em 1608, e uma edição em Nanjing pelo Padre jesuíta

Gaspar Ferreira, em 1624, inserem-se entre as publicações ilustradas por gravadores chineses com inspiração nas mesmas fontes.

Sabemos, a respeito do intercâmbio de artistas entre Portugal e a China, da viagem do padre e pintor Giuseppe Castiglione, um milanês que foi discípulo de Andrea Pozzo e, depois de trabalhar no Colégio das Onze Mil Virgens em Coimbra (onde deixou obras), tomou o caminho do Oriente e se instalou em Macau em 1715, seguindo para a corte imperial, em Pequim, onde faleceu em 1766 depois de uma carreira de sucesso<sup>67</sup>. Teria seguido o mesmo caminho, no fim do século XVIII, pois foi chamado para a mesma corte imperial, o pintor português Joaquim Leonardo da Rocha (1762–1826), filho e discípulo do pintor Joaquim Manuel da Rocha (1727–1786). Sabemos que seguiu para a capital do Celeste Império em 1780, na comitiva do novo Bispo, D. Frei Alexandre de Gouveia, assim respondendo a um pedido do Imperador Khian-Lung feito à rainha D. Maria I, sendo enviado para servir como pintor do Imperador com altíssimo ordenado anual de 400.000 rs; todavia, ao chegar a Cantão, e perante ecos de que seria retido em Pequim por toda a vida, recusou o cargo e voltou a Lisboa em regime de prisão<sup>68</sup>. Servirá, depois, como pintor do Marquês de Alorna. Da frustrada viagem à China apenas ficou por testemunho o vigoroso retrato do Bispo de Pequim, que se encontra na Academia das Ciências.

Sabemos, indirectamente, de um pintor chinês que vem trabalhar para Lisboa e se chamava Alexandre Geraldês<sup>69</sup>. Vem citado, a propósito de um seu neto pintor, Luís António Xavier Geraldês, no opúsculo *A gratidão de Lysia: coleção das explicações alegóricas dos desenhos pertencentes às estampas, que inventou, delineou e compôs o Figurista Português* (1822). Também Cyrillo Volkmar Ma-

chado, na sua *Colecção de Memórias*, de 1823, o cita, dizendo que era chinês macaense, e aí se baptizou aquando da embaixada de Alexandre Metelo à China, com o qual veio para Lisboa, onde aprendeu pintura com Nicolau Tolentino Botelho, «pintor preto», e com o napolitano José Francisco del Cusco, trabalhando depois na «Fábrica das caixas» em Lisboa, sem estatuto social acima da pobreza. Em Portugal, não se passou o que ocorreu em Inglaterra com Tan Che Qua, um pintor chinês estabelecido em Londres, onde teve fama e chegou a ser retratado por John Hamilton Mortimer, em 1771. Esse artista, que se notabilizou ao tempo pintando e decorando salões e pinturas de papel em salões da nobreza, mereceu fazer parte em 1772, num atestado de elevação estatutária, no famoso quadro com todos os ilustres membros da Royal Academy de Londres, pelo pintor régio Johann Zoffany<sup>70</sup>.

##### 5. Uma história de reencontros artísticos que se desenlaça em Portugal e nos seus espaços de influência, a partir do século XVII, com testemunhos «de retorno» e temas e readaptações modulares feitas de miscigenações e ressonâncias morfológicas

À luz de uma perspectiva comparatista e trans-contextualizada, encontramos uma série de produções portuguesas dos séculos XVI a XVIII onde a marca chinesa é por demais evidenciada, fruto de influências com díspar recepção e plural transmigração.

Essa presença sino-portuguesa é demonstrável em diversas modalidades, seja no mobiliário, no azulejo e na faiança, na pintura de *chinoiserie* e nos biombos, na talha dourada, na policromia e estofos, no esgrafito, nas pratas, na caligrafia, no estuque, no embrechado, nos têxteis, e em outras manifestações da arte da Idade Moderna – tanto nos espaços metropolitano e insulares, como em territórios coloniais, caso do Brasil de Setecentos –, exemplos esses que mostram de maneira cabal que a China não esteve alheada do mundo criativo dos artistas portugueses e seus clientes, não constituindo apenas uma espécie de morfologia exótica e apelativa para certas decorações, mas também uma raiz sólida e amadurecida de influências sustentadas, com resultados tanto em esferas eruditas como na produção de artistas regionais.

O estímulo do exótico e da representação do *outro* na arte portuguesa de final de Quinhentos é já bem patente no arruinado painel do *Pentecostes*, da autoria do fidalgo-pintor António Leitão, de cerca de 1580, hoje na Capela de Santo António, em Freixo de Espada à Cinta. Trata-se de uma obra de grande interesse, não só pelo seu apego a cânones do Maneirismo italianizante, que o autor conhecia, como pelo seu vincado sinal ecumenista, em que a *Descida do Espírito Santo sobre a Virgem e os Apóstolos* se multiplica de discursos com a presença de japoneses, magrebins, berberes e representantes de outros povos asiáticos e africanos, de várias raças e credos, tocados pela expansão portuguesa e pelo espírito da missão cristã, porta maior da dominação colonial-imperial<sup>71</sup>. O discurso ideológico deste quadro, no contexto regional em que se insere, adquire por isso uma lição ecumenista muito interessante, no seu contexto tridentino.

Trabalhavam em Lisboa, nos séculos XVII e XVIII, pintores «de cousas da China», ora especializados em papéis de parede com decorações de inspiração chinesa, ora em pintura de lacados em *xarão*, o famoso *charoado*, ou *chinoiserie*, tão constantes no revestimento de órgãos, molduras, estantes, mobiliário e, até, de talha de retábulos e estofos de imagens de madeira, ou louça vidrada imitando a porcelana, uma tradição iniciada em Lisboa já no fim do século XVI e com grande sucesso de vendas, apesar da concorrência dos mercados holandês e inglês. Num dos *Livros de Devassas do Arcebispado de Lisboa*, com respeito ao ano de 1625, na visita à freguesia de Nossa Senhora das Mercês, foram registados em denúncias os nomes de Domingos da Cunha, pintor, e de «Luís de Macedo, pin-

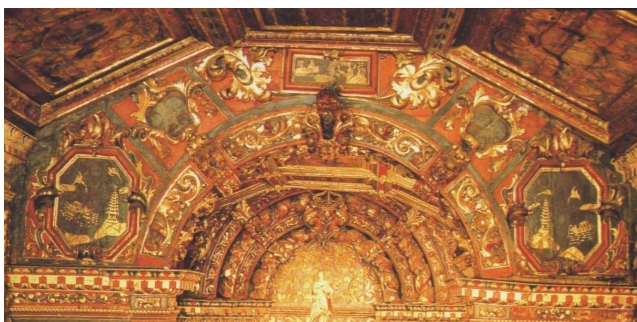
tor de cousas da China m<sup>o</sup>r. na freg<sup>a</sup> de S. P.<sup>o</sup> d'Alfama de idade de quarenta e cinco anos, que assinou»<sup>72</sup>. Estamos perante um artista que, seguramente, praticava algumas dessas modalidades e, de certeza, a pintura de rolos de papel para decoração de salas. O que resta de papéis de parede com temas chineses, na Quinta de Francelha, ao Prior Velho, no antigo Paço Episcopal de Lamego, ou no velho Paço de Maiorca, Figueira da Foz, descobertos por Ana Cristina Costa Gomes e Isabel Murta Pina, abre campo a um sub-tema da arte sino-portuguesa de miscigenação, que urge explorar, acompanhando o restauro dos conjuntos remanescentes.

Entre numerosíssimos exemplos de decoração de salões religiosos e civis, permitimo-nos destacar o caso do tecto da chamada Casa do Despacho da antiga Irmandade do Santíssimo Sacramento na igreja do Salvador de Torres Novas. Aí se mostra um singular tecto de masseira revestido de caixotões com pintura de brutesco (símbolos eucarísticos e cartelas de decoração barroca). No caixotão do centro, a *Adoração da Eucaristia por Anjos*, encontra-se ao alto da moldura a data de 1730 e a assinatura M.EL FERR<sup>a</sup> LX<sup>a</sup>. Sem ser obra de primeira plana, já que revela limitações formais, este tecto mostra o gosto por uma solução de *cartouches* com ornamentação floral e simbólica (Custódia, Pelicano, Fénix, Uvas, Trigo), muito eficiente como visualização plástica, e revela sentido barroco da cenografia. O pintor Manuel Ferreira Lisboa cumpriu a encomenda por preço de 24.000 rs:

«... tecto pintado a óleo de alvahyde e no painel do meio huma traja com huma Custodia de oiro e em roda huma gloria de Sarafins e dois Anjos vestidos (...) e nos quatro paneis pintará quatro tarjas de folagem com seu oiro com as plumas do Sacramento, e as molduras atartarugadas e os vivos dos painéis da parte de dentro dourados e faxas asuis metidas de claro e amarelo, os quatro florões vestidos de folhagem com cabecinhas de oiro, tudo na forma dos apontamentos».

O contrato é muito interessante pelos termos utilizados, com referência aos *motivos atartarugados*, que conferem ao conjunto, juntamente com a presença dos acharoados chineses, um carácter entre o exótico e o insólito<sup>73</sup>.

No exemplar de pintura em caixotões de brutesco da Sacristia do antigo Colégio de Salvador, vêem-se os bustos de vinte e um santos, mártires e irmãos da Companhia de Jesus, envoltos por laçaria de tipo chinês. Estudado por Luís de Moura Sobral, esta pintura de cerca de 1683–1694 mostra um gosto miscigenado com ressonâncias chinesas, o que levou já a que fosse atribuído ao padre-pintor Charles de Belleville, um jesuíta que passou por terras da China<sup>74</sup>. São sinais artísticos de abertura à inovação, a um diálogo plural de formas, que aqui se mostram em força, através da vitalidade do Barroco português. Caso exemplar de unificação consistente de vários géneros, da talha dourada ‘Estilo Nacional’, aos lacados (*chinoiseries*), ao tecto de brutesco (adaptação da tradição dos *grotesche* clássicos), ao fingimento de marmoreado, ao fingido de guadamecis lavrados, ao estofado de imaginária, e à pintura de cavalete, é a decoração de uma igrejinha



da colónia portuguesa do Brasil, a capela de Nossa Senhora do Ó, em Sabará, Estado de Minas Gerais, e tudo de uma só campanha artística<sup>75</sup>. Um exemplo de lição histórico-artística e iconológica: o programa de Metamor-

*Chinoiseries* no retábulo barroco da capela de Nossa Senhora do Ó, em Sabará, Minas Gerais (Brasil), autores anónimos da primeira metade do século XVIII.

foses, Ordem e Erudição de um tecto de caixotões pintados na antiga Biblioteca da Quinta da Trindade, no Seixal, de cerca de 1760. O programa do tecto da Quinta da Trindade, antigo cenóbio da Ordem trinitária, no Seixal, ilustra os valores éticos da época de D. José I e do Marquês de Pombal, em que os temas de Mitologia se adequam ao princípio de unidade social da época. Integrando o «fingimento» da sépia, a «*chinoiserie*» e a iconografia profana, o tecto constitui um bom exemplo do requintado gosto rococó pela decoração simbólico-moralizante durante os anos seguintes ao terremoto, e mostra como a Mitologia foi pretexto de linguagem simbólica no Portugal setecentista<sup>76</sup>.



Quanto às pinturas de enxaroadas (*chinoiseries*), muito estudadas por autores como António Filipe Pimentel e Sílvia Ferreira, e com grande expressão no Barroco português e em todos os espaços do Império, continuam a surgir exemplos de inestimável qualidade, que justificam estudo e o devido encómio: por exemplo, é pouco conhecida e rara

a decoração do retábulo de ‘Estilo Nacional’ da Capela de Nossa Senhora do Desterro, em Alcobaça, razão porque aqui foi destacada como testemunho do engenho com que os artistas portugueses da era quinto-joanina usaram a *chinoiserie*, multiplicando as suas possibilidades de sedução cenográfica e exótica. Essa decoração de *axaroadado* data de cerca de 1720–25, sendo o retábulo da responsabilidade do arquitecto cisterciense Frei Luís de S. José



(o risco) e do mestre entalhador Manuel Ferreira, de Leiria (o entalhe), e a pintura dos «*charõens*» do pintor Pedro Peixoto, morador em Peniche<sup>77</sup>. Este último, especialista de brutesco com obra relevante nas igrejas de Santa Maria de Cós, de Nossa Senhora da



Ajuda e Nossa Senhora da Conceição, em Peniche, e também com obra de cavalete nas igrejas de São Pedro e da Misericórdia, em Peniche, e no Santuário de Nossa Senhora da Nazaré, é nome importante da pintura barroca regional, sabendo-se também de outras decorações de *acharoadado* e de *brutesco* por si realizadas<sup>78</sup>. No caso tão sedutor da Capela do Desterro, em Alcobaça, as *chinoiseries* pintadas por Pedro Peixoto não se limitam a ocupar espaços subalternos do altar, mas integram a totalidade do painelado retabular, no intercolúnio, na envolvência do trono da Senhora, e ainda na entrada da Casa da Irmandade, conferindo à Capela um saboroso efeito exótico, tornando-a adequada, quiçá, a um espaço de invocação da Senhora do

*Chinoiseries* no retábulo barroco da capela de Nossa Senhora do Desterro em Alcobaça, por Pedro Peixoto (pintura), Manuel Ferreira (talha) e Frei Luís de S. José (risco), c. 1720–25.

Pintura de enxaroadado (*chinoiseries*) na rara decoração do retábulo de ‘Estilo Nacional’ da Capela de Nossa Senhora do Desterro, em Alcobaça, cerca de 1720–25, por Pedro Peixoto (pintura, dourado, enxaroadado e estofado do retabular).

Desterro, ou seja, da Fuga da Sagrada Família para o Egipto, o que explica a recorrência a lacados fingidos com temas orientais, como os pagodes, a fauna e a flora chinesas e os muitos *chins* em poses lúdicas.

Outro bom exemplo de *chinoiserie* em contexto barroco é-nos dado pelo órgão da Sé de Faro, que data de cerca de 1715 e é tradicionalmente atribuído ao fabricante alemão Arp Schnitger; foi construído em Lisboa pelo também alemão Johann Heinrich Hulenkampf (João Fernandes Hulencampo), discípulo de Schnitger, que se radica em Portugal em 1701. O instrumento foi decorado em 1751 com exuberantes pinturas em *chinoiserie* da responsabilidade de um artista de Tavira, Francisco Correia da Silva, segundo provou, documentalmente, Francisco Lameira.<sup>79</sup> Em 1750, um órgão gémeo do da Sé de Faro, também de similar decoração de acharoados, foi enviado para a Sé de Mariana, em Minas Gerais, por ordem de D. João V.

Uma última referência merece ser feita nesta comunicação às raras porcelanas seiscentistas que, através das pesquisas arqueológicas da equipa de Rosa Varela Gomes e Mário Varela Gomes (Universidade Nova de Lisboa), em 2002–2010, foram recuperadas no sítio do antigo Convento de Santana em Lisboa. Este convento era um dos maiores da capital, albergando 130 monjas de alta estirpe. No seu espólio foi desenterrada, entre outros testemunhos de porcelana, uma rara taça chinesa do século XVII com cenas eróticas. No local do mosteiro, onde se erguem equipamentos da Faculdade de Ciências Médicas da Universidade Nova, existiu o Instituto Bacteriológico Câmara Pestana, ao Campo de Santana. Trata-se de um espécime artístico com uma notável representação de práticas sexuais, que atesta a variedade de repertórios que eram adquiridos pelos clientes portugueses no longínquo Oriente.

À luz de uma perspectiva comparatista e trans-contextualizada, vemos uma série de produções portuguesas dos séculos XVI a XVIII onde a marca chinesa é por demais evidenciada, fruto de influências com díspar recepção e plural transmigração, seja no mobiliário, no azulejo e na faiança, na pintura de *chinoiserie* e nos biombos, na talha dourada, na policromia e estofos, no esgrafito, nas pratas, na caligrafia, no estuque, no embrechado, nos têxteis e em outras manifestações da



arte da Idade Moderna – tanto nos espaços metropolitano e insulares, como em territórios coloniais, caso do Brasil de Setecentos – que mostram de maneira cabal que a China não esteve alheada do mundo criativo dos artistas portugueses e seus clientes, não constituindo apenas uma espécie de morfologia exótica e apelativa para certas decorações, mas também

uma raiz sólida e amadurecida de influências sustentadas, com resultados tanto em esferas eruditas como na produção de artistas regionais.

O programa de estudos que se impõe cumprir, forçosamente interdisciplinar, pretende inventariar, caracterizar e contextualizar este notabilíssimo conjunto artístico que existe ainda (ou se sabe ter existido) nos espaços chineses onde existiram contactos e influência portuguesas, desde o século XVI, onde a marca lusófona se fez sentir e nasceram, fruto das miscigenações, numerosíssimos casos de produção artística, com variadas componentes dialectais e morfologias distintivas.

Porcelana chinesa recolhida nas pesquisas arqueológicas no sítio do antigo Convento de Santana em Lisboa, peça do século XVII, com cenas eróticas.

1. Barreto, Luís Filipe, *Portugal-China. Padrões de um Relacionamento Multissecular*, Lisboa: Centro Científico e Cultural de Macau, 2013: «Nos anos de 1555–1557, em Haojing / Macau, na boca do Cantão, começa a nascer a fronteira marítimo-mercantil comum do consórcio de interesses luso-chineses. Começa a tomar forma uma micro-região litoral-insular chinesa com macro-funções de rede económica e cultural global, um espaço chinês com incorporação portuguesa planetária».
2. Ginzburg, Carlo, *A Micro-História e outros ensaios*, col. 'Memória e Sociedade', dirigida por Diogo Ramada Curt, trad. de António Narino, Lisboa: Ed. Difel, 1992.
3. Barreto, Luís Filipe, «Portugal-China: Padrões de um Relacionamento Multissecular», in *Do Sul ao Sol: a Universidade de Coimbra e a China*, catálogo de exposição, Coimbra: Imprensa da Universidade de Coimbra, 2013, pp. 19–22.
4. Flores, Jorge, «Um Império de Objectos», in *Os Construtores do Oriente Português*, catálogo da exposição, Lisboa: Comissão Nacional para as Comemorações dos Descobrimientos Portugueses, 1998, p. 51.
5. Curvelo, Alexandra, «Arte e cartografia na acção missionária e evangelizadora dos jesuítas na China e no Japão», in Alves, Jorge M. dos Santos (coord.), *Portugal e a China*, Lisboa: Fundação Oriente, s.d., pp. 89–99; e Lopes, Rui Oliveira, «Repensar a pintura europeia no contexto das missões católicas na corte imperial chinesa (1601–1798)», in revista *Oriente*, n.º 22, s.l.: s.e., 2013, pp. 104–126.
6. Cf. o conceito operativo proposto e explicitado em Serrão, Vítor, *A Cripto-História de Arte. Análise de Obras de Arte Inexistentes*, Lisboa: Livros Horizonte, 2001.
7. Remete-se para a lição iconológica e trans-memorial desenvolvida por Wittkower (1977), como uma linha útil de abordagem de patrimónios como estes. Vide Wittkower, Rudolf, *Allegory and the Migration of Symbols*, s.l.: Thames & Hudson, 1977.
8. Sobre este destruído Café Chinês, agradecemos as fotografias enviadas pelo Doutor Eduardo Pires de Oliveira, historiador de arte e estudioso do património minhoto, e pela Dra. Deolinda Carneiro, directora do Museu Municipal da Póvoa do Varzim.
9. Cf. Danto, Arthur C., *The Transfiguration of the Commonplace*, Cambridge: Harvard University Press, 1981; idem, *After the End of Art. Contemporary art and the Pale of History*, Philadelphia: s.e., 1987.
10. Benjamin, Walter, «A Obra de Arte na Era da sua Reprodutibilidade Técnica», publicado na revista do *Institute for Social Research*, de 1936 (trad. port.: Benjamin, Walter, *Sobre Arte, Técnica, Linguagem e Política*, introd. de T. W. Adorno, Lisboa: Relógio d'Água, 1992).
11. Curvelo, Alexandra, «Os Portugueses na Ásia dos séculos XVI–XVII: dinâmicas económicas e sociais e vivências artísticas e culturais», in Varadarajan, Lotika e Teresa Pacheco Pereira (coord.), *Indo-Portuguese Embroideries – Context, Art, History*, Nova Deli: Indira Gandhi National Centre for the Arts / Niyogi Books, 2011, pp. 19–42.
12. Estes aspectos estão especialmente bem sintetizados na obra de Thomaz, Luís Filipe Reis, *De Ceuta a Timor*, Lisboa: Difel, 1994.
13. Cf. Curvelo, Alexandra, *Nuvens Douradas e Paisagens Habitadas. A 'Arte Namban' e a sua circulação entre a Ásia e a América: Japão, China e Nova Espanha (c. 1550–1700)*, tese de doutoramento, Faculdade de Ciências Sociais e Humanas, 2008, e Lopes, Rui Oliveira, *Arte e Alteridade. Confluências da arte cristã na Índia, na China e no Japão, sécs. XVI a XVIII*, tese de doutoramento, Universidade de Lisboa, 2011.
14. Referências em Moita, Irisalva (coord.), *Lisboa Quinhentista*, Lisboa: Câmara Municipal de Lisboa, 1983, catálogo de exposição.
15. Cf. Serrão, Vítor, «Lisboa Maneirista (oito notas a propósito da imagem da Cidade nos anos 1557–1668)», in Moita, Irisalva (dir.), *O Livro de Lisboa*, Lisboa: Livros Horizonte e Comissariado Lisboa/94, 1994, pp. 195–206.
16. Matos, Maria Antónia Pinto de, «La porcelaine dans le contexte des relations commerciales entre le Portugal et la Chine», in *Via Orientalis*, Bruxelas: Europália/91, s.d., catálogo de exposição, pp. 172–181; idem, «Macao and Porcelain for the Portuguese Market», in *Oriental Art*, vol. XLVI, n.º 3, s.l.: s.e., 2000, pp. 66–75; e *The RA Collection of Chinese Ceramics: A Collector's Vision. Cerâmica da China. Coleção RA*, Londres e Lisboa: Jorge Welsh Books, 2011, 3 vols.
17. Mostra-se, a este propósito, uma belíssima peça da colecção Dr. Mário Roque, com o dragão de cinco garras ao centro (símbolo imperial, considerado o primeiro dos animais sobrenaturais, juntamente com o *quilin*, a tartaruga e a fénix), com a marca *nian hao* no tardo e, na parede externa, dragões alongados e estilizados.
18. Mostra-se uma peça deste tipo do Museu da Quinta das Cruzes, no Funchal, com paisagem roqueira e árvore bananeira.
19. Gil, Milene, António Santos Silva, José Mirão, Sara Valadas, Rosário Martins, António Candeias e Vítor Serrão, «A Casa de

- Fresco dos Sanches de Baena. Elementos de estudo para o seu conhecimento», in *Callipole – Revista de Cultura*, n.º 19, s.l.: s.e., pp. 253–266.
20. Os bens descritos no inventário foram exaustivamente estudados no âmbito do projecto *De Todas as Partes do Mundo: O Património do 5º Duque de Bragança, D. Teodósio I*, coordenado por Jessica Hallett (FCT – PTDC/EAT-HAT/098461/2008), com resultados que aguardam publicação.
21. Escultura de Nossa Senhora (do Rosário?), marfim com vestígios de laca e policromia, 43x13x11,5cm, MNA, inv. n.º 143 Esc. Procede do convento de Santa Ana de Viana do Castelo.
22. Cf. Ferrão, Bernardo, *Mobiliário Português dos Primórdios ao Maneirismo*, Porto: Lello & Irmãos, 1990, 4 volumes, vol. IV, p. 213 e ss.
23. Archivo Histórico Nacional de Madrid, Sección Nobleza, Toledo – Casa de Frias, Cajas 1375–1377. Agradece-se a Fernando Bouza Alvares a informação inédita sobre esta cota.
24. Pinto, Maria Helena Mendes, «Móveis», in *Artes Decorativas Portuguesas no Museu Nacional de Arte Antiga. Séculos XV–XVIII*, Lisboa: s.e., 1979, p. 84.
25. Cf. Espanca, Túlio, *Inventário Artístico de Portugal. VII. Concelho de Évora*, s.l.: Academia Nacional de Belas-Artes, 1966, pp. 86–87; Machado, José Alberto Gomes, «As pinturas a fresco da sacristia nova da igreja do Espírito Santo de Évora (1599)», in *Actas do II Congresso Internacional do Barroco*, Porto: s.e., 2001, pp. 281–289; e Serrão, Vítor, *O Fresco Manerista no Paço de Vila Viçosa, Parnaso dos Duques de Bragança, 1540–1640*, Caxias: Fundação da Casa de Bragança, 2008.
26. Sobre estes azulejos, cf. breve referência em Serrão, Vítor, «Pintura e Devoção em Goa no Tempo dos Filipes: o Mosteiro de Santa Mónica no 'Monte Santo' (c. 1606–1639) e os seus artistas» («Painting and worship in Goa during the period of iberian union: the Santa Mónica monastery at 'Monte Santo' (c. 1606–1639) and its artists»), in revista *Oriente*, n.º 20, s.l.: s.e., 2011, pp. 11–50.
27. Curvelo, Alexandra, «A arte», in Marques, A. H. Oliveira (dir.), *História dos Portugueses no Extremo Oriente, Macau e Timor. O declínio do Império*, 2º volume, Lisboa: Fundação Oriente, 2001, pp. 425–458, refª p. 427.
28. Barreto, Luís Filipe (coord.) e Jorge M. dos Santos Alves (comissário científico), *Tomás Pereira (1646–1708). Um Jesuíta na China de Kangxi*, Lisboa: Centro Científico e Cultural de Macau, 2009.
29. Moreira, Rafael e Alexandra Curvelo, «A circulação das formas. Artes portáteis, arquitectura e urbanismo», in Bethencourt, Francisco (dir.) e Kirti Chaudhuri, *História da Expansão Portuguesa*, vol. 2, s.l.: Círculo de Leitores, s.d., p. 532.
30. Moreira, Rafael e Alexandra Curvelo, *op. cit.*, pp. 548–550.
31. Matos, Artur Teodoro de, «As bagagem e os alimentos nas viagens dos jesuítas do Japão (1576–1604)», *Actas do Congresso O Século Cristão do Japão*, 1993.
32. Dias, Pedro, *História da Arte Portuguesa no Mundo (1415–1822). O Espaço do Índico*, Lisboa: Círculo de Leitores, 1998, p. 442.
33. Castilho, Manuel, *Por Mares Nunca Dantes Navegados – Oriente. Ocidente*, catálogo, s.l.: Manuel Castilho Antiguidades, s.d., pp. 128–130.
34. *Idem, ibidem*.
35. *Idem, Por Mares nunca dantes Navegados. Oriente. Ocidente 2*, n.º 32, s.l.: Manuel Castilho Antiguidades, 2008, pp. 134–139.
36. Este desenho do ANTT, muito ingénuo, está em curso de estudo pelo Prof. Doutor José da Silva Horta e pela Dra Seriluce Gomes. Vem referido em Marcocci, Giuseppe e José Pedro Paiva, *História da Inquisição Portuguesa 1536–1821*, Lisboa: Esfera dos Livros, 2013.
37. Matos, Maria Antónia Pinto de, «Porcelaines de comande», in *Du Tage à la Mer de Chine. Une épopée portugaise*, Paris: Réunion des Musées Nationaux, 1992, catálogo de exposição, pp. 168–173.
38. Curvelo, Alexandra, «A arte», in *História dos Portugueses no Extremo Oriente*, cit., pp. 440–441.
39. *Idem, ibidem*, p. 441.
40. Ferreira, Maria João Pacheco, *Os Têxteis Chineses em Portugal nas Opções Decorativas Sacras de Aparato (séculos XVI–XVIII)*, Porto: Faculdade de Letras do Porto, 2011.
41. Dias, Pedro, *História da Arte Portuguesa no Mundo (1415–1822). O Espaço do Índico*, Lisboa: Círculo de Leitores, 1998, pp. 434–435.
42. Ferreira, Maria João Pacheco, *ibidem*.
43. Cf. Ferreira, Maria João Pacheco, *As Alfaias Bordadas Sino-portuguesas (séculos XVI a XVIII)*, s.l.: Universidade Lusíada Editora, 1972, Anexos, documento n.º 13, p. 259.
44. Castilho, Manuel, *Por Mares nunca dantes Navegados. Oriente. Ocidente 2*, n.º 33, s.l.: Manuel Castilho Antiguidades, 2008, pp. 140–141.
45. Serrão, Vítor, «O Túmulo de D. Jerónimo Mascarenhas no Bom Jesus de Goa e a tónica do sincretismo na Índia portuguesa ao tempo dos Filipes: ourivesaria, escultura, pintura», *Actas do Congresso Goa: Passado e Presente*, Lisboa: Universidade Católica Portuguesa, 2013, pp. 37–73.

**46.** *Idem, ibidem.*

**47.** *Inventario que se fez de todos os bens que ficarão per falesimento do senhor Conde de Basto dom Lourenso pires de Castro que faleseo em Catalunha no lugar de fraga sem descendentes deixado por sua universal herdeira a senhora Condessa de Basto Dona Violante de Lencastre sua mulher.* Depositado no Arquivo Histórico da Fundação Eugénio de Almeida, em Évora; manuscrito, 928 fls., com 31cm, de várias mãos, com encadernação inteira de carneira singela, em bom estado de conservação; constituiu o Lote 386 do Leilão n.º 53 de Pedro d’Azevedo Lda (Maio de 2008).

**48.** Serrão, Vítor, «As artes decorativas nas colecções dos Condes de Basto na Évora do final do século XVI», conferência no *II Curso Livre de História da Arte sobre Artes Decorativas*, na Faculdade de Letras de Lisboa a 24 de Outubro de 2013.

**49.** *Idem, ibidem*, fl. 328.

**50.** *Idem, ibidem*, fl. 11.

**51.** *Idem, ibidem*, fl. 11 vº.

**52.** *Idem, ibidem*, fl. 34.

**53.** *Idem, ibidem*, fls. 11 e ss., 33 vº e ss., e 328 e ss.

**54.** *Idem, ibidem*, fl. 178 vº.

**55.** Bailey, Gauvin Alexander, *Art on the Jesuit Missions in Asia and Latin America, 1542–1773*, s.l.: University of Toronto Press, 2001.

**56.** Bailey, Gauvin Alexander, *op. cit.*

**57.** *Idem, op. cit.*, fot. 47.

**58.** O historiador Gauvin Bailey revelou outra versão do tema *São Jerónimo*, talvez do mesmo artista, no Museu da Cidade de Artes Gráficas em Machida, no Japão.

**59.** Cf. Lopes, Rui Oliveira, «Repensar a pintura europeia no contexto das missões católicas na corte imperial chinesa», cit.

**60.** Castilho, Manuel, *Na Rota do Oriente*, catálogo de exposição, n.º 29, s.l.: Manuel Castilho Antiquários, 1999.

**61.** Cf. Serrão, Vítor, «A pintura, a escultura e a talha nas Santas Casas das Misericórdias portuguesas (séculos XVI–XXI)», in Paiva, José Pedro (coord.), *Portugaliae Monumenta Misericordiarum*, vol. X, Lisboa: União das Misericórdias Portuguesas, 2014, pp. 305–362.

**62.** Lopes, Rui Oliveira, *art. cit.*, pp. 108–109.

**63.** Mateo, José Eugénio Borao, «La versión china de la obra ilustrada de Jerónimo Nadal ‘Evangelicæ Historiae Imagines’», in *Goya*, n.º 330, s.l.: s.e., 2010, pp. 16–33.

**64.** Mateus, Miguel e Vítor Serrão, «As exéquias da Virgem Maria pelos Apóstolos e Sua Assunção junto de Jesus Cristo, pintura maneirista do antigo Mosteiro de Santa Mónica em Goa. Arte, conservação e restauro», in ARTis – revista de História da Arte e Ciências do Património, 2ª série, n.º 1, s.l.: s.e., 2013, pp. 57–65.

**65.** Amorim, Maria Adelina e Vítor Serrão, «Arte e História do Mosteiro de Santa Mónica de Goa, à luz da “Apologia” de Fr. Diogo de Santa Ana (1633)», in *Problematizar a História – Estudos em Homenagem à Professora Maria do Rosário Themudo Barata*, s.l.: Centro de História e ed. Colibri, 2007, pp. 677–713.

**66.** Serrão, Vítor, «Pintura e Devoção em Goa no Tempo dos Filipes: o Mosteiro de Santa Mónica no ‘Monte Santo’ (c. 1606–1639) e os seus artistas» («Painting and worship in Goa during the period of iberian union: the Santa Mónica monastery at ‘Monte Santo’ (c. 1606-1639) and its artists»), in revista *Oriente*, n.º 20, s.l.: s.e., 2013, pp. 11–50.

**67.** Beurdeley, Cécile e Michel Beurdeley, *Castiglione, peintre jésuite a la cour de la Chine*, Fribourg: s.e., 1971.

**68.** Cf. Jesus, Júlio, *Elementos para a História da arte portuguesa. Joaquim Manuel da Rocha e Joaquim Leonardo da Rocha, pintores dos séculos XVIII–XIX. Subsídios para as suas biografias e alguns elementos para o estudo das suas obras*, Lisboa: Tip. Gonçalves, 1932; Machado, Cyrillo Volkmar, *Collecção de Memórias relativas às vidas dos pintores e escultores, architectos, e gravadores portugezes, e estrangeiros que estiverão em Portugal*, Lisboa: s.e., 1823 (2ª ed., Coimbra: Imp. Univ., 1922); Xavier da Costa, Luís, *As Belas Artes Plásticas em Portugal durante o Século XVIII*, Lisboa: s.e., 1935; Ferrão, Julieta, «A Pintura no Século XVIII», in Barreira, João (dir.), *Arte Portuguesa*, s.l.: Excelsior, 1951, pp. 321–340; e Saldanha, Nuno, *Artistas, Imagens e Ideias na Pintura do Século XVIII. Estudos de Iconografia, Prática e Teoria Artística*, Lisboa: Livros Horizonte, 1995.

**69.** Garcia, José Manuel, «Iconologia e simbolismo na partida da corte de Portugal para o Brasil», in Actas das *I Jornadas Comemorativas da Partida da Família Real para o Brasil: 1807–2007*, Lisboa: Academia Portuguesa da História, 2009, pp. 149–164.

**70.** A senhora Dra Vanessa Pinto Pereira, do Mestrado em Estudos Asiáticos da Universidade Católica, realizou um estudo actualizado sobre este pintor chinês (não publicado).

**71.** Serrão, Vítor, «Ecumenism in images and trans-contextuality in Portuguese 16<sup>th</sup> century art: Asian representations in Pentecostes by the painter António Leitão in Freixo de Espada à Cinta», in *Bulletin of Portuguese-Japanese Studies*, n.º 20, Lisboa: C.H.A.M., Junho 2010, pp. 125–165.

**72.** *Livro de Devassas – Visita do Arcebispado de Lisboa*, 1625, fl. 31 vº. Actualmente, no Arquivo Histórico do Patriarcado de Lisboa.

**73.** L.º 297 de *Notas de Hilário Rodrigues Martins*, fls. 25 e vº. Actualmente, no Arquivo Distrital de Santarém.

**74.** Sobral, Luís de Moura, «Heroínas, santas e pecadoras na Companhia de Jesus», in Lameira, Francisco Ildefonso (coord.), V Colóquio Luso-Brasileiro de História de Arte. A arte no mundo português dos séculos XVI–XVII–XVIII, Faro: Universidade do Algarve, 2002, pp. 423–439.

**75.** Serrão, Vítor, «Os programas imagéticos na arte barroca portuguesa: a influência dos modelos de Lisboa e a sua repercussão nos espaços luso-brasileiros», in Soares, Maria Micaela (dir.), José Meco (coord.), *Boletim Cultural da Assembleia Distrital de Lisboa* (número especial de homenagem a Irisalva Moita), IV série, n.º 95, 1º tomo, s.l.: s.e., 2009, pp. 149–186.

**76.** Mangucci, Celso e Ana Luísa Duarte, *Metamorfoses, ordem, erudição: a iconografia das pinturas mitológicas no tecto da quinta da Trindade*, Seixal: Câmara Municipal do Seixal, Ecomuseu Municipal do Seixal, 2003.

**77.** O pintor recebeu 40 080 rs pelo estofa e dourado das imagens e mais 451 190 rs pela decoração dos «charões». *Mosteiro de Santa Maria de Alcobaça, Livro de Rec. e Despesa do rendimento dos bens anexos à capela de Nossa sn<sup>a</sup> do Desterro do Real Moesteiro de Alcobasa, 1720–1729*, Lº 87, fls. 203–204. Arquivo Nacional da Torre do Tombo. Referência inédita do Dr. Rui Mendes, a quem se agradece.

**78.** Sobre este pintor, cf. Serrão, Vítor, «A arte da pintura entre o Gótico Final e o Barroco na região dos antigos Coutos de Alcobaça», in Trindade, Maria Augusta (coord.), *Arte Sacra nos antigos Coutos de Alcobaça*, catálogo de exposição, Alcobaça: IPPAR, 1995, pp. 82–113; e idem, «O Pintor Penichense Pedro Peixoto. Um contributo para a história do Barroco periférico», in *A Trans-Memória das Imagens. Estudos iconológicos de pintura portuguesa (séculos XVI–XVIII)*, Lisboa: Cosmos, 2007.

**79.** Lameira, Francisco, *Faro – a arte na história da cidade*, Faro: Câmara Municipal de Faro, 1999.

**Agradecimentos:**

Alexandra Curvelo (MNAz), Alexandre Pais (MNAz), Alexandrina Costa (CCCM), Ana Paula Correia (ESAD/FRESS), Berta Bustorff (ESAD/FRESS), Cristina Costa Gomes (CCCM), Eduardo Pires Oliveira, Elisabetta Colla (FLUL), Énio de Souza (CCCM), Francisco Lameira (UALg), Isabel Mendonça (ESAD/FRESS), Isabel Murta Pina (CCCM), João Teles e Cunha (UCP), José Meco (ESAD–FRESS/IHA-FLUL), Juan Gil (Univ. Sevilha), Luís Filipe Barreto (CCCM), Luís Filipe Reis Thomaz, Luís Urbano Afonso (IHA-FLUL), Maria Adelina Amorim, Maria Helena Mendes Pinto, Maria João Pacheco Ferreira, Manuel Castilho, Mário Moura, Mário Roque, Nuno Vassallo e Silva (FCG), Rui Mendes, Rui Oliveira Lopes (FBAUL), Sílvia Ferreira e Sylvie Deswarte (CNRS).