
«VENCER NO PINÇEL A ZEUXIS E A APELES» NA ÁSIA. A PRODUÇÃO E CONSUMO DE PINTURA NAS MISSÕES DO JAPÃO E DA CHINA NO SÉCULO XVII

ALEXANDRA CURVELO*

Numa carta de Luís de Almeida escrita do Japão em Outubro de 1561, este jesuíta narra um episódio que terá tido lugar a bordo da nau portuguesa que havia aportado a Firando. O intuito era levantar o moral dos cristãos destes domínios. O meio utilizado foi um retábulo pintado que se colocou num espaço do navio arranjado para o efeito, numa acção que terá causado fervor entre alguns dos japoneses convertidos².

Dois anos mais tarde, também de Firando, Fróis descreve a reacção de um dos dáimios locais a uma pintura de «Nossa Senhora da Graça»

* Instituto de História da Arte (IHA), FCSH, Universidade NOVA de Lisboa.
E-mail: alexandra.curvelo@gmail.com.

O conteúdo deste texto está desenvolvido na minha tese de Doutoramento em História da Arte — *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 – c.1700)* — e as informações nele contidas foram publicados em dois artigos: Alexandra Curvelo, “The artistic circulation between Japan, China and the New-Spain in the 16th-17th centuries” e Alexandra Curvelo; Angelo Cattaneo, “Le arti visuali e l’evangelizzazione del Giappone. L’apporto del seminario di pittura dei gesuiti”.

² Cópia de huma do Irmão Luis dalmeida de Jappão pera ao pe Antonio de quadros provincial da India ao 1 de outubro de 1561. Lisboa, Biblioteca da Ajuda, *Jesuítas na Ásia*, 49-IV-50, fl. 450.



colocada no altar da igreja, assim como refere a execução, por um artista de Quioto, da divisa dos jesuítas num abano dourado:

Depois do Padre ser chegado a esta terra [a Firando] avendo já alguns meses *que nella Estava a segunda/somana da quaresma veyo aquy Este Primçipe verse com o Padre, porque ate Emtão o não tinha/visto. (...) Veosse o Padre com Elle para o Altar que tinha bem concertado como de festa com hum Imagem de Nossa Sora da graça que Elle muito folgou de ver E/ficou espantado da perfeição della, porque de qualquer parte que se punha parecia que o Minino tinha os olhos nelle (...) Entendeo Elle tudo mujto Claramente o Padre lhe disse que não tinha outra cousa que lhe offerecesse mais que hum abano de ouro com hum IESUS mujto bem pimtado de huns que mandou o Padre Gaspar Villela do Meaco, com huma cruz em riba e tres cravos em baixo (...)*³.

Estas duas missivas são exemplares da utilização das imagens pelos jesuítas em solo japonês e da resposta motivada pela sua exibição ou observação por parte de um público local.

Numa análise que realizou sobre esta temática, Léon Bourdon remete o leitor para um texto japonês muito tardio e, segundo o autor, com inúmeras imprecisões, mas que apesar de tudo contém um grande número de pormenores factualmente confirmados — o *Nanban-jin Kohai-hi* (“História da grandeza e declínio do Convento dos Bárbaros do Sul”).

Nele refere-se que os jesuítas que se instalaram no Miyako apresentavam à sua audiência o «Espelho dos Três Mundos», espelho mágico no qual apareciam, em primeiro lugar, animais, seguidos de seres monstruosos, de símbolos dos tormentos que seriam infligidos aos infiéis, do soberano celeste na glória paradisíaca onde poderiam ascender os crentes e, por

³ Cópia de huma do Jappão do Padre Luis Frois pera os Padres E Irmãos da Companhia de Jhus da india e europa de 14 de Novembro de 1563. Lisboa, Biblioteca da Ajuda, *Jesuítas na Ásia*, 49-IV-50, fls. 537-538.

fim, uma jovem mulher ricamente trajada e tomando nos seus braços uma criança que era o Santo Supremo que nascera do seu interior. De acordo com Bourdon, talvez se tratasse de um retábulo em forma de tríptico trazido da Europa e não de quadros especialmente realizados no Japão para ilustrar o ensinamento dos predicadores.

O recurso à imagem, no contexto da presença jesuíta no Japão, surge como uma das referências centrais da epistolografia da Ordem, num fenómeno que se enquadra plenamente no espírito de uma Europa contra-reformista e pós-tridentina.

Porém, às dificuldades da chegada ao Japão das pinturas e gravuras que se pedia que fossem enviadas da Europa, mas que, na melhor das hipóteses, tardavam a chegar, acrescia ainda a errância a que os missionários se viam obrigados.

A partir dos factos conhecidos, não restam dúvidas sobre a importância de Giovanni Niccolò (c.1558-1626) para o arranque e posterior desenvolvimento da prática artística jesuíta no contexto da missão japonesa. Apesar das inúmeras menções à sua pessoa, o seu percurso enquanto artista continua por se conhecer, apesar de ser lícito supor que tenha decorrido, pelo menos parcialmente, em Roma. Não há nenhuma pintura que lhe possa ser seguramente atribuída e, da sua mão, conhece-se apenas uma carta. Contudo, e a partir da informação recolhida, podem-se retirar alguns elementos (Vlam 1976; Okamoto 1972; McCall 1947-1948; Ruiz de Medina 2001).

Nasceu cerca de 1558 em Nola, perto de Nápoles, tendo entrado para o noviciado em Dezembro de 1577, onde se terá destacado pelos seus dotes artísticos, já que foi chamado para a missão do Japão antes de concluir o noviciado, partindo de Roma rumo a Lisboa em 1579. A 7 de Agosto de 1582 chegou a Macau e foi nesta cidade, onde viveu praticamente um ano antes de partir para o Japão, que Giovanni terá pintado a sua primeira obra para a missão. Tratar-se-ia de uma imagem do «Salvador».

O destino final, Nagasáqui, foi atingido em Julho de 1583, tendo Niccolò aí estacionado durante os primeiros tempos da sua permanência no Japão, onde pintou as primeiras obras: duas imagens de Cristo como

Salvador do Mundo («Salvator Mundi») realizadas entre 1583 e 1584 para as comunidades católicas de Nagasáqui e de Arima.

Ainda em 1584 partiu para Azuchi e em 1585 estava no Shimo, a área Noroeste e Oeste de Kyūshū. Em 1586, foi um dos irmãos que acompanhou o Padre Provincial Gaspar Coelho na visita efectuada a Miaco e Bungo. Pelos registos dos Catálogos de 1587 e 1588, Niccolò estava então em Osaka, tendo passado no ano seguinte para Arie.

Durante este período há notícias de algumas das pinturas realizadas por Niccolò, designadamente um outro «Salvator Mundi» e uma imagem de «Nossa Senhora da Assunção» para a igreja de Usuki. A primeira foi enviada pelo padre Gaspar Coelho para a missão da China, o que não constituía um caso isolado do envio de pinturas de outras partes da Ásia católica para a China:

Dalle Filippine un devoto prete mandò un'ancona della Madonna col Bambino in braccio e S. Giovanni che lo adorava, venuta di Spagna, di raro artificio per la vivezza de'colori e figure, quale il P. Francesco Caprale applicò a quella missione³.

Poucos anos mais tarde, entre 1594-1595, outra pintura de Niccolò seguiu para a China, um óleo sobre cobre com a representação de «São Lourenço» ou de «Santo Estevão», que foi presenteado por Matteo Ricci ao príncipe imperial de Chiengan:

(...) e não tendo outra cousa que lhe dar, lhe dei huma imagenzinha de sancto Estevão posto em oração, pintado de olios em cobre com muito artificio, que o p. Vice Provincial me mandou de Japão, pera com isto comesar a entrar com elle a tratar das cousas de nossa sancta lei, como ja o tenho comesado a fazer. E recebeo esta imagem com tanto gosto que logo a mandou

³ *Fonti Ricciane*, I, p. 232.



**Virgem das Neves, Japão,
século XVII, 26 Martyrs
Museum, Nagasaki.**

emcastoar; e dahi a poucos dias me mandou mostrar emcastoada com pao preto com huma armação muito grande com mil lavores e laçarias que folgaia V.R. de a ver. Ao redor está toda guarneçada duma pedra muy rica e preciosa que trasparece duma parte e doutra, que na China he muito estimada e está muy artificiosamente lavrada⁴.

Sobre a «Nossa Senhora da Assunção», é da pena de Fróis que nos chegam as informações existentes na sua *História do Japão*.

Pelo texto ficamos a saber que se tratava de uma imagem a óleo de grandes dimensões e que ficou à mercê dos acontecimentos. Fróis refere o que veio a suceder a esta pintura:

(...) em chegando ao Usuqui, se forão agazalhar em nossa igreja nova e, abrindo logo o retabulo de Nossa Senhora, que estava pregado com as taboas ao redor, lhe comessarão a pintar cornos de veados no rosto, e depoes com os traçados o estavam riscando e desfazendo⁵.

Anos mais tarde, em carta com data de 5 de Outubro de 1626, o padre Mateus de Couros descreve uma realidade que atesta a violência da destruição dos bens dos missionários e das comunidades católicas, num episódio que não foi um acto isolado no contexto da presença religiosa europeia no Japão.

Eventos como este explicam, em larga medida, a razão pela qual subsistem tão poucas imagens de iconografia cristã que se possam atribuir quer a Niccolò, quer aos discípulos que formou. Por outro lado, justificam que do material remanescente sejam poucas as obras que podem ser

⁴ *Opere Storiche del P. Matteo Ricci SJ*, Vol. II: “Le Lettere dalla Cina (1580-1610)”, Carta de Ricci a Duarte de Sande, de Nancian, a 29 de Agosto de 1595, p. 159.

⁵ *Opere Storiche del P. Matteo Ricci SJ*, Vol. II: “Le Lettere dalla Cina (1580-1610)”, Carta de Ricci a Duarte de Sande, de Nancian, a 29 de Agosto de 1595, p. 159, p. 308.

inseridas no grupo daquelas que foram tão amplamente louvadas por Fróis e outros jesuítas da época.

De Arie, Niccolò transitou para Shiki (Kumamoto), onde o encontramos em 1592. Shiki fazia então parte do arquipélago de Amakusa, o local onde, entre meados de 1588 e finais de 1600, graças à protecção e apoio de Konishi Yukinaga, os jesuítas desenvolveram tranquilamente as suas actividades.

Em Shiki deu-se um acontecimento importante, já que na mesma lista que refere Giovanni, surgem mencionados dois japoneses associados à prática da pintura, naquela que constitui, tanto quanto nos foi possível apurar, a primeira referência documental a discípulos formados por Niccolò em solo japonês:

113 + Irmão Votauo Manção Japão (Aprende a pintar e não sabe mais que Japão)

114 + Irmão Maniro Joam. Japão (Aprende a pintar e não sabe mais que Japão)⁶.

Terá sido precisamente logo no início da década de 1590 que se fundou o Seminário de pintura e a partir daqui a documentação confirma que se mantiveram os ensinamentos da arte da pintura ocidental.

De Mancio Utao, que nasceu em Ōmura em 1569, a documentação atesta ter entrado no Seminário de Arima em 1581, ainda antes, portanto, da chegada de Niccolò ao Japão. Entrou na Companhia em 1589, e em 1592 estudava pintura em Shiki. Nos primeiros anos de 1600 surge no rol dos elementos da Companhia estacionados em Nagasáqui, onde estaria ainda em 1613. Foi mais um dos que partiu para Macau após a expulsão definitiva dos missionários do Japão.

⁶ Rol das casas e residenciais que tem a companhia na Viceprovincia de Japão neste mês de Novembro do anno [15]92. com os nomes dos padres/e Irmãos que nellas residem. Roma, Archivum Romanum Societatis Iesu, Jap. Sin 25, fl. 23v. Documento transcrito por Schurhammer in *Monumenta Historica Japoniae*, pp. 291 e ss.

Elogio Do Irmão Mancio Taicico. Utò cidade de Japão no Reyno de Fingo foi pátria de Mancio Taicio, *que* foi tan ecelente na arte de pintar, *que* podemos dizer *que* venceu no pincel a Zeuzis e a Apelles. Ornou todos os templos de Jappão com Imagens sagradas, *que* pintou, mas vencesse ainda na pintura, porque com huma mistura de cores muito diverssas lançou linhas de mil virtudes pella taboa branca de sua Alma, e ta[ntas], e tam sutis, e delicadas, *que* por mais *que* suasse Apelles as não cortara com pincel humano. E daqui lhe veyo o pintar tanto ao vivo em si a Piedade, a Religião, e charidade, a humildade Christã, *que* se não fartavão os olhos humanos de as ver nelle, e as contemplar sahiaolhe estas pinturas tam superiores, porque podia dizer o *que* dizia outro pintor *Aeternitas pinto*, pinto para a eternidade⁷.

Paralelamente, a imprensa prosseguia com dois irmãos coadjutores não formados. A cada um cabia a tarefa de imprimir na respectiva língua (italiano e japonês), o que pressupõe um trabalho consertado de equipa. A constante mobilidade tinha os seus benefícios, sobretudo quando se tratava de uma fixação temporária num local tão remoto e longínquo das principais cidades e vias de comunicação, como Fróis bem expressa na sua *Historia de Japam*:

Teve tambem o seminario huma ventagem a todas as outras mais cazas, que onde, em tempo desta perseguição, não se podem nas outras fazer publicos officios com a solemnidade que convem, o seminario, como está apartado entre os matos e ter

⁷ Elogios, e Ramalhetes de Flores Borrifados com o sangue dos Religiozos da Companhia de JESUS, a quem os tyrannos do Imperio de Japão tirarão a vida/por odio da Fé Catholica. Com o catalogo de todos os Religiozos, e Seculares, que por odio da mesma Fé forão mortos naquelle Jmperio, athe O anno de 1640. Pelo Padre Antonio Francisco Cardim da Companhia de JESUS, Procurador Geral eleito a Roma pela Provincia de Jappão, natural de Viana de Alentejo &^a. Em Lisboa Com licença da S. Inquisição. Ordinario, e Paço, por Manoel da Sylva anno Domini 1650. Lisboa, Biblioteca da Ajuda, *Jesuítas na Ásia*, 49-IV-55, fl.65v.

as commodidade que tem, com o ajuntamento de tanta gente que se exercitavão na muzica e em tanger diversos instrumentos, fizerão sempre seos officios com toda a solemnidade que podião. Porque, alem do que fazem na semana [santa] e nos dias mais solemnes, todos os domingos commummente tem missa cantada, hora em canto chão, hora em canto d'orgão com muzica de diversos instrumentos, hora de orgãos, hora de violas d'arco, hora de arpa, laude e viola e cravo, que muitos delles sabem tanger muito bem. E alem disto cantão hora vespervas, hora completas à tarde, o que tudo fazem assim para solemnizarem as festas, como convem neste tempo, já que se não podem fazer em outras partes, como tambem para os meninos terem sua recreação e para estarem bem exercitados, destros e habituados nestes officios ecclesiasticos.

Não menos proveito vão fazendo alguns delles assim em pintar, como em abrir laminas para estampa: porque huns se exercitão em pintar imagens de oleos, os quaes nos fazem gradeamente admirar, porque alguns delles tirão pelo natural algumas imagens das mais perfeitas que trouxerão de Roma os quatro fidalgos japões, com tanta perfeição assim das cores, nitidez e sombras, como das simelhanças, que depoes entre os mesmos Padres e Irmãos muitos não sabião dixtinguir quaes erão as que elles fizerão, e quaes as que vieram de Roma. As quaes sendo vistas por alguns portugueses, sem saberem que se fizerão em Japão, se admiravão, dizendo que, com ajuda de Deos, terá Japão daqui por diante quem possa encher tanto numero de igreias de boas imagens e contentar tambem muitos senhores chrispãos.

Os que abrem laminas não fazem menos em seu officio, porque abrem já muito ao natural as imagens impressas que vem de Roma, das quaes se forão imprimindo muitas com grande contentamento e satisfação dos christãos.

Outros vão pintando imagens d'aguada com tanta lindeza que parecem de forma.

E assim se vai com isto agora satisfazendo a espiritual e santa cobiça que os christãos tinhão de terem imagens em suas cazas, a que sam mui inclinados, onde primeiro tanto carecião dellas: donde se pode bem entender o grande fructo que se vay fazendo e se pode ao diante esperar deste seminario⁸.

De entre os inúmeros pontos do seu texto, importa fundamentalmente destacar a referência a japoneses que aprendiam a fazer pintura de aguada e pintura a óleo com base nos modelos levados de Roma para o Japão pela missão de 1582-1590.

As cópias por eles realizadas eram de tal forma esmeradas, tiradas que eram do “natural” e aproximando-se do protótipo fornecido mesmo a nível das cores, que dificilmente se poderiam (e podem) distinguir dos exemplares europeus. Temos então claramente expressa a aprendizagem da técnica de pintura ocidental, com o recurso à modelação do claro-escuro e à perspectiva.

Estas informações são tanto ou mais importantes, quanto coincidem exactamente com o período em que os artistas da Escola Kanō deverão ter realizado os primeiros biombos *nanban* com a representação da chegada de portugueses a portos do Japão.

Curiosamente, os contactos estabelecidos entre artistas ou discípulos da Escola de pintura Kanō e os missionários europeus remetem, não para a Companhia de Jesus, mas para a Ordem franciscana, sobressaindo neste contexto dois nomes: Juan Kanō Ichuin, discípulo de Kanō Eitoku, e Pedro Kanō Gennosuke, mais conhecido por Kanō Domi (Vlam 1976; Yamane 1973).

De Juan Kanō Ichuin sabemos apenas que era natural de Nagasáqui e que começou por se associar aos franciscanos em Quioto. Já o percurso de Pedro Kanō Gensuke está relativamente bem estudado (Vlam 1976). Começou por se chamar Tōsa Domi, visto ter sido discípulo da escola de

⁸ Luís Fróis, *Historia de Japam*, V, Capítulo 61: “Do que este anno [de 1593] soccedeo assim em Arima, como no seminario de Fachiravó”, pp. 479-480.

pintura Tōsa antes de ser aluno de Kanō Mitsunobu, altura em que passou a apelar-se Kanō Domi. Foi um dos artistas que trabalhou no castelo de Nijō, em Quioto, e muito provavelmente também no castelo de Nagoya, em Kyūshū, sob a direcção de Mitsunobu.

Cerca de 1594, e à semelhança de Juan Kanō, aparece ligado aos missionários franciscanos estabelecidos em Quioto, o que constitui um dado digno de nota e cujas implicações no domínio artístico, se as houve, ainda estão por determinar.

O contacto com os jesuítas terá ocorrido em 1601-1603, altura em que se deslocou a Nagasáqui e que poderá corresponder à realização do par de biombos que se encontra no Museu Nacional de Arte Antiga (Lisboa). A razão da sua deslocação a Nagasáqui neste período é conhecida, já que trabalhava para os franciscanos como “sindico”, isto é, na qualidade de supervisor do dinheiro e propriedades da Ordem.

Não se conhece, até à data, nenhum trabalho ao estilo ocidental pela mão de qualquer um destes artistas e nem tão pouco se sabe se algum deles foi aluno do Seminário de pintura.

No entanto, e de entre os inúmeros pintores nipónicos formados por Niccolò, aqueles que mais se destacaram não usavam o apelido Kanō.

Nas fontes japonesas surgem fundamentalmente referidos dois artistas: Saburozaiemon Ikushima, natural de Nagasáqui e activo no início do século XVII, e Emosaku (ou Emonsaku) Yamada, oriundo da ilha de Kyūshū, que terá participado na rebelião de Shimabara, onde que os cristãos utilizaram uma bandeira com o símbolo da Eucaristia circundado pela legenda «Louvado seja o Santíssimo Sacramento».

Se não consegui encontrar o nome de Saburozaiemon Ikushima nas fontes jesuítas consultadas, nem na bibliografia japonesa publicada em inglês na segunda metade de Novecentos, já nalguma historiografia europeia, Emosaku surge mencionado com relativo destaque.

Terá nascido em Nagasáqui e por volta do ano de 1615 começou a pintar imagens a óleo ao estilo ocidental, tarefa pela qual era pago numa base mensal.



Virgem das Neves
(pormenor), Japão,
século XVII, 26 Martyrs
Museum, Nagasaki.

Após a célebre revolta de 1637, Emosaku foi um dos sobreviventes, tendo morrido anos mais tarde (cerca de 1655) em Nagasáqui.

A este personagem são atribuídas diversas obras, nomeadamente pinturas com a representação de figuras europeias, mapas e vistas de cidades. Da sua mão diz-se ser também, para além do famoso estandarte de Shimabara, uma outra composição particularmente curiosa — «São Miguel lutando contra o demónio» —, que durante anos esteve na posse de uma família japonesa cristã da área de Nagasáqui, tendo transitado posteriormente para a Sacristia da Catedral de Urakami, na mesma cidade, templo que foi totalmente destruído em 1945.

Realizado, quase certamente, com base numa gravura de Jeronimus (Hieronimus) Wierix, coloca-se como hipótese que a sua execução tenha partido de uma encomenda da Confraria de São Miguel, que havia sido fundada nesta localidade em 1611 (McCall 1947-1948).

Este esparso *corpus* pictórico apresenta a particularidade de revelar, à semelhança de algumas outras composições de autoria desconhecida, a simbiose existente do ponto de vista técnico, formal e por vezes até iconográfico, entre a tradição da pintura japonesa e da pintura europeia. Tome-mos como exemplo desta síntese alguns trabalhos, começando com a composição conhecida por «Nossa Senhora das Neves», actualmente no Museu dos 26 Mártires de Nagasáqui, uma pintura a óleo e aguada sobre papel de fabrico japonês e vagamente baseada numa gravura da «Virgem com o Menino» incluída na obra *Cruz no monogatari* (*A História da Cruz* 1591), impressa no Japão.

O perfil dos estudantes que frequentavam o seminário de pintura dos jesuítas só pode ser, assim, parcialmente traçado. Como seria de esperar, tudo indica que estamos perante pessoas de origens sociais diferenciadas, ainda que, eventualmente, a motivação fosse, para a maioria dos casos, a mesma. Ou seja, a prática da pintura ao estilo ocidental ter-se-á inserido, no contexto do percurso individual de cada um, no espírito de conversão à religião cristã.

Nos anos que se seguiram, o número de alunos do seminário não parou de aumentar e mencionam-se agora expressamente os *dōjuku*, ou

dógicos, os auxiliares da missão, atestando que nem todos os alunos faziam, necessariamente, parte integrante da Companhia. No entanto, no ano de 1597, o Seminário de Arie foi dissolvido e passado para Nagasáqui. Para o ano de 1603 surgem algumas referências tanto às aulas de pintura, como a Giovanni Niccolò, que aparece como «Prefeito do Seminario dos Pintores».

A última vez que encontrámos nomes de pintores nipónicos associados ao seminário jesuíta foi num documento com a data de 1593.

Então, surgiam apenas menções a «Utao Mancio» e a Mancio João. Se para o primeiro já referimos os dados disponíveis, para o segundo importa fazer o mesmo. Efectivamente, corresponde ao «Irmão Tadeu pintor» que surge agora mencionado.

Oriundo de Usuki, no Bungo, onde nasceu em 1568, ingressou na Sociedade em 1590 e estudou no Seminário de pintura em Shiki.

Em Nagasáqui permaneceu entre 1603 e 1606, a que se seguiram dois anos em Quioto, onde esteve novamente, em 1613. Em 1614 partiu para Manila, voltando ao Japão em 1618, onde ficou pouco tempo, partindo daí para Macau, cidade onde morreu em Novembro de 1627.

A ele atribui Grace Vlam uma das mais emblemáticas composições de todas quantas sobreviveram da prática da pintura *kirishitan* — o retrato de São Francisco Xavier do Museu Municipal de Kobe — e, apoiando-se nas inquestionáveis semelhanças estilísticas, das duas pinturas dos «Quinze Mistérios do Rosário».

Para os anos da primeira década de 1600, Niccolò volta a ser referido no Catálogo de Fevereiro de 1607, associado à prática de pintura no Colégio de Nagasáqui, sabendo-se que aqui permaneceu até 1614. Para este ano, e exceptuando o caso de Niccolò, deparamo-nos com quatro pintores: os irmãos Tadeu (em Quioto) e Leonardo Quimura (em Nagasáqui) e Luís Shiotsuka e Mancio Taichiku⁹.

⁹ Catalogo dos Padres e Irmãos da Companhia da provincia de Japão feito em Fever^o. Do anno de 1613. Roma, Archivum Romanum Societatis Iesu, Jap. Sin 25, fl. 87.

Das informações disponíveis, verificamos que em vésperas da expulsão de todos os missionários do Japão havia inúmeros pintores a trabalhar em associação com os jesuítas, destacando-se os nomes daqueles que foram admitidos na Sociedade, mas a que juntavam tantos outros que assumiram o papel de auxiliares da missão, os *dōjuku*.

Contudo, em 1614, esta obra não só foi interrompida, como os elementos a ela associados acabaram por se dispersar, tendo tido como os dois destinos principais as Filipinas (Manila) e Macau.

Macau foi para muitos (a maioria), a melhor das soluções, ou o refúgio possível. Foi aqui que se instalou Niccolò, cujo nome surge no rol de padres e irmãos do Colégio de Macau que haviam sido desterrados do Japão, documento compilado em Janeiro de 1616.

Paradoxalmente, o fim (oficial) da presença missionária no Japão marcou o arranque efectivo da prática pictórica ocidental em território chinês. O ponto de partida teve lugar no dia 8 de Novembro de 1614, quando foram desterrados do Japão 150 religiosos da Companhia de Jesus. Desta centena e meia de jesuítas, 73 foram para Macau e 23 para Manila, ficando os restantes 54 escondidos no arquipélago nipónico.

Nas fileiras dos que partiram para Macau e aí fixaram residência, incluíam-se o próprio Giovanni Niccolò, Mancio Taichiku e um irmão de nome Tadeu.

Para o ano de 1623, o Catálogo do Colégio de São Paulo integra já não apenas os nomes de Niccolò e Tadeu, como o de um novo pintor — Jacobe Niva (1579-1638) —, uma das figuras fundamentais na continuidade da pintura ao modo ocidental no interior da China¹⁰.

¹⁰ Rol dos Padres e Irmãos da Província de Japão do anno de 1623. Roma, Archivum Romanum Societatis Iesu, Jap. Sin 25, fls. 128-129. Curvelo and Cattaneo, “Le arti visuali e l’evangelizzazione del Giappone. L’apporto del seminario di pittura dei gesuiti”.

Os dados conhecidos sobre Giacomo Niiccem (Ni Yi-ch'eng), permitem inferir que terá nascido no Japão em 1579, filho de pai chinês e de mãe japonesa¹¹.

A sua educação fez-se, inicialmente, no seminário de Shiki (Amakusa), onde, desde 1592, estava Giovanni Niccolò, devendo portanto reportar-se a esta época o encontro de ambos. Provavelmente a pedido de Matteo Ricci, encontramos-lo em Macau em 1601. Aqui, realizou para a igreja da Madre de Deus um quadro da «Anunciada» e outro das «Onze Mil Virgens».

De Macau, Niva viajou para Norte, até Beijing/Pequim, onde estava no Verão de 1602 e onde pintou um quadro do «Salvador», assim como uma versão da imagem da «Virgem de São Lucas» realizada a partir de um quadro vindo de Roma e oferecido por Ricci ao Imperador, e que terá sido mais tarde copiado por um pintor chinês, numa versão que se guarda hoje em Chicago no The Field Museum.

Niva foi enviado a Macau em 1606 para pintar obras para a nova igreja, a recém-construída igreja da Madre de Deus. Sabemos que era desejo de Alessandro Valignano que a igreja fosse prontamente decorada, tendo para o efeito mandado vir um pintor português da Índia. Contudo, como o próprio adverte no memorial escrito a 18 de Janeiro de 1606, se se desse o caso deste artista não chegar a Macau, dever-se-ia recorrer a Niva ou, em último caso, a Giovanni Niccolò, que teria que sair, ainda que momentaneamente, do Japão.

De Macau, Niva passou a Nanchang e daí a Pequim depois da morte de Matteo Ricci, onde, entre Setembro e Outubro de 1611, fez o quadro que representava o Salvador sentado num trono circundado por anjos e Apóstolos para o altar do pagode de Zhalan, também conhecido por Cemitério da Missão Portuguesa de Pequim.

Em 1613, Niva estava ainda em Pequim, e só muitos anos mais tarde, em 1623, volta a ser referido em Macau. Durante este período, entre 1618 e

¹¹ *Fonti Ricciani*, II, N.687. Curvelo and Cattaneo, “Le arti visuali e l’evangelizzazione del Giappone. L’apporto del seminario di pittura dei gesuiti”.

1623, deverá ter trabalhado em Macau, mas entre 1623 e 1635, quando volta a surgir nova menção, poderá ter estado no Japão. Retorna, contudo, a Macau, já que foi lá que acabou por morrer em Outubro de 1638, tendo sido enterrado na igreja da Madre de Deus, onde se encontrava também sepultado Giovanni Niccolò, falecido em 1626, e Tadeu, pintor, finado em 1627.

Quando Niva se deslocou a Pequim para pintar o «Salvador» no templo budista que havia sido dado aos cristãos para fazerem dele a capela funerária de Ricci, estava com ele um chinês, Yu Wen-hui, a quem os portugueses deram o nome de Manuel (ou Emanuel) Pereira, o provável autor de um famoso retrato (póstumo) de Ricci que se crê ser o que se encontra na Sacristia da Igreja de Gesù, em Roma.

Manuel Pereira (1575-1633) foi, de todos os discípulos de Niccolò cujo percurso é razoavelmente conhecido, o único que terá nascido em Macau, filho de pais chineses.

Os seus dotes artísticos poderão ter estado na origem da sua ida para o Japão para estudar sob a direcção de Niccolò, período de formação que deverá ter decorrido entre 1593 e 1598, coincidindo este último ano com o regresso à China. Nessa altura foi enviado para Nanjing (Nanking) e trabalhou directamente para Matteo Ricci.

Em 1610, logo após a morte de Ricci, ter-se-á deslocado a Pequim e terá regressado a Macau erca de 1617, onde viveu durante cinco anos. Aqui terá permanecido pelo menos até 1628, já que em 1629 o localizamos em Nanchang, vindo a morrer em Hangchou, Chekiang, cinco anos mais tarde.

A primeira pintura da sua autoria referida pela documentação reporta-se a uma cópia de «A Virgem com o Menino e São João Baptista», que terá realizado a partir de uma versão mexicana do mesmo tema. A obra de Pereira foi oferecida à mulher de um alto dignatário chinês, ao passo que a pintura oriunda da Nova-Espanha serviu de presente para o Imperador.

É surpreendente a inesperada escassez de material pictórico qualitativamente relevante em Macau, que nem a consulta do inventário das obras que se guardam no Seminário de São José pode suprir.

Este vazio é ainda mais inesperado à luz das referências aos pintores que surgem associados a Macau e à missão da China, bem como às referências documentais que atestam a riqueza decorativa do interior da Madre de Deus, que deveria espelhar, ainda que parcialmente, a produção artística de então, tanto no plano da pintura, como da escultura. A ladear o altar-mor, dispunham-se duas capelas e dois altares, um dos quais dedicado a São Miguel. Do altar de São Miguel, junto do qual, recordemos, foi enterrado Niva, o seu provável autor, a única pintura que chegou até aos dias de hoje é a que representa o Arcanjo Uriel, figura pintada a corpo inteiro, munido de uma espada de fogo e segurando uma custódia eucarística.

Estilisticamente, esta obra denota, como Rafael Moreira sagazmente sugeriu (Moreira 1999), «curiosas e totalmente inesperadas afinidades com a pintura “crioula” do México ou da escola cuzquenha».

A composição central, que naturalmente representaria São Miguel, foi provavelmente uma das muitas destruídas pelo incêndio do século XIX.

Interessa, porém, determo-nos nesta invocação, já que este Arcanjo simboliza a missão ao serviço de Deus, ou, no dizer de Santiago Sebastián (Sebastián 1990), uma clara visualização do triunfo da Igreja católica sobre a Reforma, traduzida metaforicamente pela luta encabeçada pelo príncipe dos anjos.

Miguel, juntamente com os outros arcanjos, era entendido como um exército divino, sentido este que foi, em termos imagéticos e simbólicos, devidamente apropriado pela Companhia de Jesus, a Ordem que se via a si mesma como uma milícia divina.

Para a difusão da iconografia angélica foi decisiva a cópia livre realizada por Jeronimus Wierix do fresco existente na Igreja de Santa Maria dos Anjos, em Palermo, a mais antiga de todas as composições conhecidas dos sete arcanjos, datável da passagem do século XV para o século XVI.

Tudo indica que terá sido precisamente este o modelo utilizado por Yamada Emosaku para a pintura de «São Miguel» que lhe é atribuída e que durante anos se encontrou exposta na Sacristia da Catedral de Urakami, em Nagasáqui.

Estamos, pois, perante um exemplo da rápida circulação de um modelo que, num espaço de menos de um século, viajou da Sicília até ao Japão, China e Iberoamérica, difundindo-se e afirmando-se em contextos diferenciados. ■

BIBLIOGRAFIA

Fontes Manuscritas:

Catálogo dos Padres e Irmãos da Companhia da provincia de Japão feito em Fever^o. Do anno de 1613. Roma, Archivum Romanum Societatis Iesu, Jap. Sin 25, fls. 86-87v.

Cópia de huma do Irmão Luis dalmeida de Jappão pera ao pe Antonio de quadros provincial da Índia ao 1 de outubro de 1561. Lisboa, Biblioteca da Ajuda, Jesuítas na Ásia, 49-IV-50, fls. 446-452.

Cópia de huma do Jappão do Padre Luis Frois pera os Padres E Irmãos da Companhia de Jhus da india e europa de 14 de Novembro de 1563. Lisboa, Biblioteca da Ajuda, Jesuítas na Ásia, 49-IV-50, fls. 536-540.

Elogios, e Ramalhetes de Flores Borrifados com o sangue dos Religiozos da Companhia de JESUS, a quem os tyrannos do Imperio de Japão tirarão a vida/por odio da Fé Catholica. Com o catalogo de todos os Religiozos, e Seculares, que por odio da mesma Fé forão mortos naquelle Jmperio, athe O anno de 1640. Pelo Padre Antonio Francisco Cardim da Companhia de JESUS, Procurador Geral eleito a Roma pela Provincia de Jappão, natural de Viana de Alentejo &^a. Em Lisboa Com licença da S. Inquisição. Ordinario, e Paço, por Manoel da Sylva anno Domini 1650, fls. 105-357. Lisboa, Biblioteca da Ajuda, Jesuítas na Ásia, 49-IV-55, fls. 105-357.

Rol das casas e residenciais que tem a companhia na Viceprovincia de Japão neste mêz de Novembro do anno [15]92. com os nomes dos padres/e Irmãos que nellas residem. Roma, Archivum Romanum Societatis Iesu, Jap. Sin 25, fls. 21-26v.

Rol dos Padres e Irmãos da Provinçia de Japão do anno de 1623. Roma, Archivum Romanum Societatis Iesu, Jap. Sin 25, fls. 127-138v.

Estudos e Fontes Impressas:

CURVELO, Alexandra. 2008. "The artistic circulation between Japan, China and the New-Spain in the 16th-17th centuries". In *Bulletin of Portuguese-Japanese Studies* 16: 59-69.

CURVELO, Alexandra and Angelo Cattaneo. 2011. "Le arti visuali e l'evangelizzazione del Giappone. L'apporto del seminario di pittura dei gesuiti". In Kuniko Tanaka (ed.). *Geografia e cosmografia dell'altro fra Asia ed Europa. Geography and Cosmology Interfaces in Asia and Europe* (Proceedings of the III Dies Academicus of the Accademia Ambrosiana, Milan, 22-23 October 2010), 31-60. Rome: Bulzoni [«Asiatica Ambrosiana 3. Saggi e ricerche di cultura religioni e società dell'Asia»].

FONTI RICCIANE. 1942-1949. edite e commentate da Pasquale D'Elia SJ sotto il patrocinio della Reale Accademia d'Italia. Edizione Nazionale delle Opere Edite e Inedite di Matteo Ricci, SJ Roma: La Libreria dello Stato, 3 vols.: Vol. I: *Storia dell'introduzione del Cristianesimo in Cina NN. 1-500*, 1942; Vol. II: *Storia dell'introduzione del Cristianesimo in Cina NN.501-1000*, 1949; Vol. III: *Storia dell'introduzione del Cristianesimo in Cina Appendici e Indici*, 1949.

MCCALL, John. 1947-1948. "Early Jesuit Art in the Far East". In *Artibus Asiae*, Vol. X/2: 121-137; X/3: 216-233; X/4: 283-301; XI, ½: 45-69.

FRÓIS, P. Luís SJ. 1976-1984. *Historia de Japam*. José Wicki SJ (ed.), 5 Vols. Lisboa: Biblioteca Nacional.

- Monumenta Historica Japoniae I. Textus Catalogorum Japoniae 1553-1654*. 1975. Monumenta Missionum Societatis Iesu, Vol. XXXIV, Missiones Orientales. Editionem Criticam, Introductiones ad Singula Documenta, Commentarios Historicos Proposuit Josef Franz Schütte SJ. Roma, Institutum Historicum Societatis Iesu.
- MOREIRA, Rafael. 1999. "Uma Fachada-Retábulo em Macau". Separata de *El Museo de Pontevedra*, T. LIII: 159-168.
- OKAMOTO, Yoshitomo. 1972. *The Namban Art of Japan*. New York; Tokyo: Weatherhill; Heibonsha.
- Opere Storiche del P. Matteo Ricci SJ*. 1911 e 1913. Edite a cura del Comitato per le Onoranze Nazionali con prolegomeni note e tavole dal P. Pietro Tacchi Venturi SJ, 2 vols. Vol. I: *I Commentarj della Cina*; Vol. II: *Le Lettere dalla Cina (1580-1610)*. Macerata: Premiato Stabilimento Tipografico.
- RUIZ DE MEDINA, Juan. 2001. "Cola, Giovanni (João Nicolao)". In *Diccionario Histórico de la Compañía de Jesús Biográfico-temático*. Charles E. O'Neill, S.I.; Joaquín M.^a Domínguez, S.I. (eds.), vol. 1, 838-839. Roma; Madrid: Institutum Historicum, S.I.; Universidad Pontificia Comillas.
- SEBASTIÁN, Santiago. 1990. *El Barroco Iberoamericano. Mensaje iconográfico*. Madrid: Ediciones Encuentro, S.A..
- TAKAMIZAWA, Tadao. 1981. "Biombos Namban". In *Arte Namban*. Lisboa: Fundação Calouste Gulbenkian.
- VLAM, Grace. 1976. *Western-style Secular Painting in Momoyama Japan*. PhD dissertation in History of Art. University of Michigan.
- YAMANE, Yuzo. 1973. *Momoyama Genre Painting*. New York: Weatherhill; Tokyo: Heibonsha. (Col. The Heibonsha Survey of Japanese Art, 17)