

INÊS CARVALHO MATOS

inescarvalhomatos@hotmail.com

UNIVERSIDADE DE COIMBRA

OS OBJETOS ARTÍSTICOS E A INTEGRAÇÃO DA EPOPEIA MARÍTIMA PORTUGUESA NA IDENTIDADE CIVILIZACIONAL EUROPEIA: UMA REFLEXÃO TRANSDISCIPLINAR

RESUMO

Um pensamento transdisciplinar conduz à introspeção das sociedades, neste caso sobre a memória coletiva afeta à “presença portuguesa no oriente” (expressão consagrada pela história da expansão portuguesa). A arte-nanban e, de modo geral, as peças conotadas com os ditos Descobrimientos portugueses têm estado presentes na reflexão sobre as macro categorias da história mundial, passando a primeira modernidade a ser considerada como a primeira globalização. Os artefactos híbridos revestiram-se de leituras de transculturalidade, desconvenacionalizando a carga nacionalista da epopeia marítima portuguesa de modo a facilitar a sua integração no projeto europeu de civilização à escala global. Assumindo a heterogeneidade deste grupo de peças, o seu estudo abre portas para reinterpretar os objetivos implicados na produção de um discurso que ultrapassa largamente os próprios objetos expostos, estendendo-se para o campo da museologia, da cultura visual (através de arquétipos iconográficos) e até das artes gráficas e *branding*.

PALAVRAS-CHAVE

Arte-nanban; identidade; memória; cultura visual

No programa geral da conferência “A Europa no Mundo e o Mundo na Europa. Crise e identidade” procurámos refletir sobre as reformulações profundas (ou crises) que a Europa enfrenta ou enfrentou no que toca à sua relação com o resto do mundo e de que modo a identidade europeia se foi construindo e reconstruindo com cada uma dessas crises. Na verdade o tema não é novo: constitui a génese dos estudos de história da cultura e das mentalidades do período medieval e moderno. Tomando a Europa como uma entidade, a alteridade conforma necessariamente a definição do Eu-próprio: primeiro porque o que nele se identifica – os europeus, as instituições europeias – define-se como o Outro de tudo o que lhe é externo,

mas também porque a diversidade e divergência internas requerem negociação e resolução a favor da coerência dessa mesma identidade.

A relação dialética entre o eu-próprio e o outro é, desde Hegel a Lacan, necessária para a formação do sujeito, pelo que não existe realmente uma resolução da alteridade, apenas uma crítica e reflexão das suas implicações e processos. A alteridade desdobra-se, não há apenas uma alteridade. O modo como se trata aqui este conceito está dependente dos exemplos históricos que nos ocupam; pelo que esta alteridade consiste essencialmente em não reconhecer identidade no que não é o eu-próprio da identidade europeia. Assim, o que é diferente é imediatamente diverso e mistura-se indiscriminadamente. As outras territorialidades não são necessariamente o Outro, pois este é uma amálgama sem características definidas. Os objetos que trazem para o interior da Europa (simbólica e espacialmente) outras geografias e realidades são a domesticação do potencial de alteridade, e efetivamente são a afirmação da auto-imaginação da Europa como a única entidade do mundo. Este exercício (através da comissão dos objetos, da sua aquisição, coleção, doação e apreciação) sedimenta a pretensão imperialista europeia.

Recenseando brevemente este conceito, importa notar que a questão da alteridade no período medieval se baseava sobretudo no conflito entre a Cristandade e os Inféis, tendo a divergência interna vindo a aparecer pontualmente durante esse período e em grande escala já no período moderno; mas, simultaneamente, também se deu a absorção simbólica do Oriente Próximo – no qual a narrativa bíblica se desenrolara – e o gosto pelos materiais exóticos que provinham dos territórios exteriores (o que se pode entender como uma herança do Império Romano). Esta “crise”, constituída pelo conflito entre o imaginário e a observação empírica (no domínio da história cultural), entre a expectativa e a violência (história política), entre a pulsão e a frustração (psicanálise) resolveu-se a nível interno – na Europa – com um leque de impérios (nacionais e comerciais), os quais representavam os tentáculos da relação da Europa com o resto do mundo. Voltando o nosso enfoque para o que, nos nossos dias, se reconhece e reproduz a respeito desse período histórico, o papel de Portugal na questão da identidade europeia não é, de todo, periférico. Assim, no seguimento de Serge Gruzinsky¹ e superando a dicotomia centro-periferia através da teoria da Fronteira², Portugal é

¹ Vejam-se as obras de Gruzinsky: *O Pensamento Mestiço* (2001) e *Les Quatre Parties du Monde: histoire d'une mondialization* (2004).

² A Fronteira dá limite ao espaço por si definido, sendo uma ferramenta crucial para a auto-imaginação/ imaginação do eu-próprio colonial (*colonial self*), que assim atinge definição e valor próprio. A

uma periferia ativa, um outro centro produtor de discurso, onde a identidade da Europa se relaciona dialeticamente com a identidade nacional.

Os séculos XVI e XVII assistiram a uma explosão da percepção do mundo por parte das elites científicas e políticas da Europa, o que se reflete nos mapas que colocam o sul do continente africano literalmente fora da moldura cartográfica (Brotton, 2012, p. 187). O mapa de Henricus Martellus, de 1489, foi o primeiro mapa do mundo a representar a viagem de Bartolomeu Dias, que regressara a Lisboa em dezembro de 1488 depois de ter dobrado o Cabo das Tormentas/ Cabo da Boa Esperança. O mapa segue o modelo de Ptolemeu e é típico dessa concepção geográfica em todos os aspetos exceto num: o cartógrafo escolheu representar o extremo sul de África e a parcela de mar que permite que o mesmo seja circum-navegável por cima da moldura. Esta decisão estética não se deve subestimar, uma vez que o tempo de acabamento do mapa nos faz crer que não se tenha tratado de uma emenda súbita. Martellus procurava transmitir fielmente o impacto que esta viagem tinha tido no conhecimento, o sentido de “expansão” para lá da realidade transmitida pela Antiguidade (portanto a verdadeira rutura com a Idade Média) e a condição sua contemporânea de testemunha do processo irreversível de fragmentação de molduras/fronteiras/limites no que diz respeito à imagem literal (desenhada) e à imagem mental que os europeus tinham do resto da Terra.

Outro sistema de incorporar e apresentar a nova percepção do mundo é a coleção, nomeadamente as Câmaras de Maravilhas. O exemplo paradigmático será a *Kunstkammer* de Habsburg em Viena. A relação desta linhagem familiar com praticamente todas as coroas da Europa e o facto de se ter constituído deliberadamente uma Câmara de Maravilhas recheada de objetos exóticos leva-nos a intuir que o projeto colonial emergente não só colocava em atuação uma política externa mas também uma política interna, e também que os objetos artísticos e a categoria do Exótico faziam parte de uma mesma atitude de concepção da identidade europeia.

Tendo herdado da Idade Média o fascínio pelos materiais exóticos, aos quais, segundo uma cosmogonia pré-científica, se associavam propriedades mágico-curativas, os centros de cultura e de poder da Europa renascentista ensaiavam uma resolução psicológica e política para a crise do seu tempo: o contacto direto e deliberado com realidades até então no domínio

Fronteira no discurso do colonialismo (imperial) foi concebida metaforicamente de modo a distinguir e delinear, emulando as fronteiras ditas “naturais”, nomeadamente na invenção de categorias para as quais a referência espacial era uma imagem apropriada com bastante liberdade, de modo a atingir a desejada divisão racial, cultural ou de género (Ashcroft, Griffiths e Tiffin, 1998, p. 108).

da fantasia. A posse de materiais tais como os cocos do Pacífico, as pedras bezoares, os marfins da Índia, as lacas do extremo-oriental ou a porcelana chinesa (cuja fórmula não se conhecia) representam a procura de satisfação do desejo de posse sobre os próprios territórios e gentes dessas paragens, bem como um exercício de sumptuosidade que tem como destinatários os congêneres europeus. Com materiais tais como resinas, madeiras e conchas de diferentes partes do globo compiladas numa mesma obra final (algumas acabadas na Europa com montagem de ourivesaria) a dificuldade de determinação da genealogia destas peças bem como a multiplicidade de lugares e técnicas que estão implicados no aparecimento destes objetos artísticos fazem deles recetáculos que fragmentaram a realidade. A sua natureza híbrida reside no excesso de realidade que neles se acumula, gerada pelo desejo europeu. São objetos recetivos à atribuição de uma nova identidade. O nascimento do consumismo (proto capitalista) e o desejo de integração deste tipo de objetos nos sectores fundamentais da sociedade europeia (as práticas religiosas, as manifestações de poder secular e o interesse científico pelo mundo) alinharam-se e complementaram-se precisamente pela necessidade da reconfiguração da identidade europeia.

Algumas das peças que se exibem em museus e galerias de antiquários, os objetos artísticos, escapam às classificações tipológicas convencionais como por exemplo pintura, ourivesaria ou mobiliário e também não podem limitar-se à designação depreciativa de “artes menores”. Alguns destes objetos artísticos, esteticamente muito próximos daqueles que rechearam as Câmaras de Maravilhas, têm uma relação umbilical com o contexto dos ditos Descobrimentos portugueses. A classificação, tanto do período como dos objetos em causa, remete para a ideia de uma epopeia marítima portuguesa, com um sentido marcadamente eufórico, e é portanto uma construção cultural deliberada, nomeadamente a partir de valores do nacionalismo oitocentista. O papel de certos objetos – como por exemplo a Custódia de Belém – para a identidade nacional portuguesa e a interdependência dessa identidade em relação ao imaginário da epopeia marítima foram mais uma vez comprovados pela cobertura mediática que teve a sua recolocação em exposição após um restauro profundo. Não só foi feita reportagem audiovisual que passou depois nos jornais de diversas estações televisivas como os próprios jornalistas procuraram fotografar as figuras do governo e a peça em questão no mesmo enquadramento, mais uma vez resignificando o objeto e trazendo a sua identificação com o Estado para a cronologia da contemporaneidade. A Custódia de Belém tem como matéria-prima um material exótico, pois apesar de existir ouro na Europa

este ouro em particular veio de um estado da África central, dado em tributo. Para além disso a Custódia de Belém tem sido apresentada ao público – pelo menos desde que passou do Mosteiro dos Jerónimos para uma coleção museológica do Estado – como um sintoma dos Descobrimentos, sendo prova material de narrativas quasi-míticas como a viagem de Vasco da Gama e a figura de D. Manuel I. A preponderância da Custódia de Belém no espaço expositivo (do Museu Nacional de Arte Antiga) e o seu papel estratégico na apresentação de valores de adoração à pátria que protagonizaram o regime ditatorial não foram cancelados pelo advento da democracia, antes foram (apenas superficialmente) reorganizados para passarem a configurar um discurso de integração dessa epopeia marítima na missão civilizacional da Europa ou mesmo da globalização iniciada no século XVI. A Custódia de Belém como símbolo de um período da história de Portugal que se estima e estimula, objeto fetiche da nacionalidade, é uma das peças usadas também nas exposições dedicadas à reflexão sobre o impacto dos Descobrimentos portugueses na História Mundial. Nelas, os objetos artísticos são expostos e mostrados como estratégias discursivas a respeito da exaltação do período histórico, isto é, a caracterização e valorização da “epopeia marítima” enraíza-se na memória coletiva através da experiência de interagir com estas peças ou com as imagens que as representam.



Figura 1: Visita da Mocidade Portuguesa Feminina ao Museu Nacional de Arte Antiga, 1939. Na foto pode ver-se o grupo reunido à volta da Custódia de Belém. Estúdio Mário Novais.
Fonte: <http://baimages.gulbenkian.pt>

No entanto, a Custódia de Belém não é o veículo ideal para articular a relação entre a Europa e o Mundo na Pós-Modernidade. Precisamente por se revestir de um excesso de nacionalidade perde potencial para problematizar as questões pós-coloniais e de história global. A nossa análise vai então incidir sobre um grupo de peças que tem uma correlação tão ou mais forte com a conceção de epopeia marítima portuguesa: a arte-nanban. A expressão foi importada de um termo japonês – nanban bijutsu – do qual é a tradução literal³ sendo “nanban” uma palavra que se associa com os europeus que primeiro estabeleceram relações com o Japão nos séculos XVI e XVII: os “nanban jin” (a pessoa em si, o estrangeiro). A arte-nanban é portanto uma categoria da história da arte japonesa na qual o Outro é o mercador ou missionário ao serviço das coroas de Portugal e Castela, e recai sobre objetos de arte que atestam a presença desses estrangeiros no território japonês e exemplificam o impacto da presença dos “nanban-jin” no Japão. Em muitos desses objetos constata-se mesmo a representação direta dos “nanban-jin”, um tema que se tornou popular nas encomendas de peças lacadas para o mercado interno. A figuração humana é tipificada pelo que a configuração desta decoração deveria estar sistematizada em manuais para artistas. Podemos ver as mesmas figuras em diferentes peças, desde caixas para alimentos a recipientes para pólvora, passando por pintura sobre papel e sobre seda.

O estudo da arte-nanban em Portugal desenvolveu-se sobretudo a partir dos biombos, contribuindo assim para a identificação entre esta designação e a figuração que protagoniza o programa decorativo. A representação dos “nanban-jin”, apesar de não ser a única característica que leva ao seu reconhecimento, é um dos elementos que mais identifica esta classificação. O barco e o nanban-jin são dois arquétipos iconográficos que,

³ A “nanban bijutsu” como um capítulo da história da arte japonesa começou a ser estudada no Japão no final do período Meiji, num contexto de renovado interesse pelos registos históricos e pelas obras de arte que remetiam para períodos anteriores de contacto com o Ocidente. Os protagonistas desta fase pré-académica da historiografia da arte nanban exerciam diversas atividades culturais: eram pintores, poetas e escritores. Já na segunda metade do século XX o interesse reacendeu-se entre os especialistas da arte e da decoração, tendo sido finalmente publicadas as obras fundamentais para a produção académica: Yoshitomo e Tadao (1970), Mitsuru e Moto'o (1974). O interesse nos biombos nanban explica-se não somente pela sua temática mas sobretudo por se tratarem de obras da Escola Kano, vide Grilli (1971). Estas publicações em língua japonesa foram rapidamente traduzidas para inglês e francês, pelo que na Europa e Estados Unidos a consideração por estas peças cresceu exponencialmente, um fenómeno no qual participa o mercado da arte e também os agentes promotores de exposições dedicadas a estes objetos. Neste último caso destaca-se a exposição organizada pela Fundação de Exposições Internacionais da Sociedade de Jesus, em 1973, com peças provenientes de coleções japonesas, a qual produziu um catálogo com textos (em inglês e em japonês) de Shinichi Tani e Tadashi Sugase.

metonimicamente, configuram um universo de significado⁴, o qual extrapola a própria arte-nanban. A cultura-visual que deriva da iconografia da arte-nanban não é um mero repositório de cópias ou fragmentos da mesma, é uma linguagem autónoma na qual se articulam significados. Esta cultura visual reafirma uma perspetiva positiva e eufórica a respeito da relação entre Portugal e o Japão na primeira modernidade, não poucas vezes com o objetivo de colar essa perspetiva à relação contemporânea entre Portugal e o Japão, num discurso interno (em Portugal) e externo (para a Europa e para o Japão), como se pode aliás constatar pela escolha de linguagem gráfica em diversos momentos comemorativos: 1993 (comemoração dos 450 anos de chegada dos portugueses ao Japão), 1998 (Expo 98), 2010 (150 anos do Tratado que restabelece relações diplomáticas, etc).



Figura 2: Polvorinho MNAA (Lisboa) Inv.: 931 Div. (Mob)

⁴ O termo “universo de significado” deriva da sociologia da religião como parte integrante da sociologia do conhecimento; foi forjado por Berger e Luckmann (2010) para caracterizar um tipo de relação entre significante e significado que se baseia na plausibilidade de uma premissa de natureza sociocultural. O universo de significado não diz respeito apenas a ideias sobre religião, filosofia e a reflexões teóricas sobre a sociedade mas inclui também o conhecimento do senso-comum e a realidade quotidiana, assumindo o que se tem como um dado adquirido acerca da realidade. Para o significado de um certo significante se manter legítimo e reconhecido o universo de significado como um todo necessita de reforço constante, pelo que a narrativa que o suporta (o princípio da plausibilidade) terá de se reproduzir, ajustando-se se necessário, de modo a atingir a sucessão das gerações e sedimentar a estabilidade da crença socialmente sustentada.



Figura 3: Caixa de Escrita. Museu do Caramulo

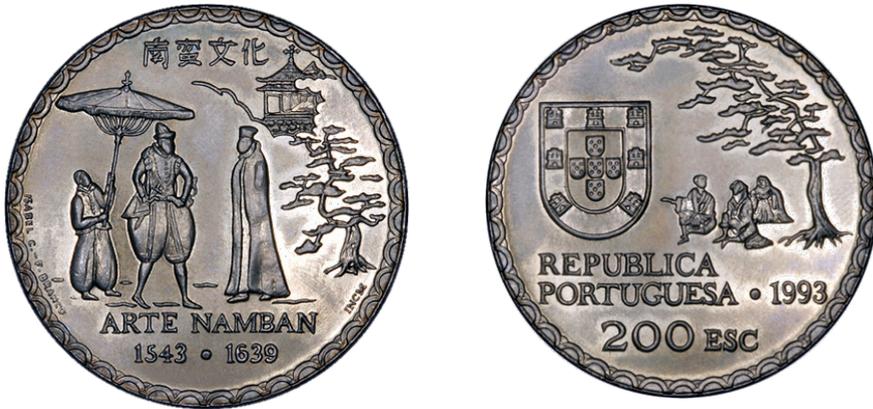


Figura 4: Numismática, Museu de Évora. Moeda Comemorativa de 1993, frente e verso.



Figura 5: Pormenor de biombo, representativo da iconografia típica da arte-nanban. Imagem em domínio público
Fonte: <https://de.wikipedia.org>



Figura 6: Sala de Exposição do Museu Nacional de Arte Antiga na qual se encontram os biombos nanban

Os primeiros biombos a dar entrada nas coleções do Estado português foram os exemplares que hoje se encontram em exposição no Museu Nacional de Arte Antiga. Este par foi oferecido pelo colecionador e especialista em arte-nanban Tadao Takamizawa a Costa Carneiro, então Ministro Plenipotenciário de Portugal em Tóquio entre 1925 e 1930, que, entre outras funções, esteve presente na coroação do novo imperador. A utilização deste par no âmbito da construção de um universo de significado (nacional e internacional) para a cultura visual que deriva da arte-nanban é evidente logo em 1955, quando foram escolhidos para integrar a *Exhibition of Portuguese Art 800-1800* na Royal Academy of Arts (Londres), um evento de projeção do Estado e do Império. Com efeito, o Estado português estava ativamente a procurar engrossar a coleção de arte-nanban, tendo-se já constatado o potencial destas imagens para que a partir delas se pudesse fazer o elogio à presença dos portugueses no Japão e, implicitamente, à glória de Portugal como Nação e como Pátria, sede de um ideal de Império que ultrapassava mesmo as suas fronteiras territoriais.

Em 1953 o Ministério das Finanças deu à Direção Geral de Negócios e da Administração Interna a incumbência de conduzir o processo de aquisição de obras de arte no Japão que fossem significativas para a história da presença portuguesa no extremo-orient, tendo esta solicitado informações a uma Legação portuguesa especialmente enviada a Tóquio. A Legação fez a prospeção do mercado e constatou que das peças mais vendidas e que mais claramente representavam os portugueses do séc. XVI no Japão se destacavam os biombos, os quais se encontravam com grande procura no mercado de antiguidades nacional e internacional e também em fase de se constituírem como património classificado do Japão, pelo que existiria urgência em conduzir o processo de compra⁵. Finalmente, em

⁵ Carta da Direção Geral dos Negócios e Administração Interna para o Chefe de Gabinete do Ministério das Finanças, fazendo notar que se encontravam à venda biombos nanban e a importância de serem comprados por Portugal: “a legação de Portugal em Tóquio informou que se encontram à venda em Kioto dois biombos Namban de seis folhas representando o desembarque de portugueses em Nagasaki. A venda é anunciada por intermediários que pedem por um dos biombos 1.200.000 ien e pelo outro 3.500.000 ien. A legação receia que estes preços venham a ser aumentados(...).// (...) acentua o valor histórico destas pinturas, cada vez mais raras, sobretudo depois que os museus e outras instituições americanas começaram a comprá-los por altos preços(...) os próprios museus japoneses estão presentemente a adquirir obras deste género que, em muitos casos, são arrolados e, embora na posse de particulares, não são autorizados a sair do país.(...)”. (datada 30/01/1954) Carta da Legação de Portugal em Tóquio justificando a importância de adquirir os biombos apesar do preço elevado: “A Legação não encontra explicação a não ser o facto de se tratar de obras muito raras, sem preços de mercado, pedindo cada possuidor o preço que entende. // Assim, por exemplo, um biombo namban do mesmo período foi vendido à pouco ao Museu de Boston por seis milhões de ienes (...). O Biombo de 1.200.000 ienes/96.000 escudos é negociado por um americano, o Sr. Curtis, em Kioto (...). (...) submete-lo à apreciação de peritos (...) transportar o biombo para Tóquio, o que implica

finais 1954, adquire-se o par que chegará a Portugal em fevereiro de 1955⁶. Em junho do mesmo ano determina-se que o novo par de biombos irá para o Museu Soares dos Reis, no Porto⁷.

Entretanto, em 1954 tinha-se realizado no Museu Nacional de Arte antiga a exposição “Portugal na Índia, China e Japão”, e no seu catálogo os biombos de Costa Carneiro surgem já descritos como “biombos namban”; são as únicas peças com semelhante designação nesse catálogo, apesar de também integrarem a exposição peças que hoje se encontram classificadas como tal, nomeadamente o polvorinho desse mesmo museu. Em 1956 realizou-se, no Porto, a Exposição Histórico-Militar em Homenagem a Mouzinho de Albuquerque no 1º Centenário do seu Nascimento, no qual são já expostos os biombos que hoje se encontram no Museu Nacional Soares dos Reis.

Em Portugal o uso da arte-nanban e mais exatamente da sua iconografia na esfera do discurso político começou muito antes do seu estudo

uma despesa de 50.000 ienes/ 4.000 escudos(...).// A Legação entrou em contacto com o Sr. Kondo, especialista de pinturas nambans do Museu Nacional de Ueno, que informou existir perto de Tóquio um biombo daquele género, dos mais antigos (...) e prontificou-se a sondar o proprietário sobre a possibilidade da sua venda.(...)// A Legação de Portugal em Tóquio manifesta o desejo de ser informada sobre as intenções do Governo de Portugal quanto a este assunto, nomeadamente sobre o número de biombos que pretendem adquirir, preços, etc.(...)” (datada 15/03/1954) Documentação consultada no Museu Nacional Soares dos Reis.

⁶ Carta da Direção Geral dos Negócios e da Administração Interna para a Direção Geral da Fazenda Pública, remetendo o que soube através da Legação de Portugal em Tóquio, e que comprova que a compra recomendada em Março de 1954 foi afinal aceite pelo estado português (apesar da verba muito elevada): “acaba de informar esta Secretaria de Estado de que convém abreviar, tanto quanto possível, o processo de transferência bancária para pagamento do par de biombos cuja compra foi resolvida, visto não se poder confiar nos vendedores japoneses, sobretudo se recebem uma oferta superior, o que é frequente devido às muitas instituições de cultura americanas que no Japão procuram adquirir obras de arte raras e de valor histórico.” (datada 03/11/1954). Carta emitida pela Direção Geral dos Negócios Políticos e da Administração Interna, e destinada à Direção Geral da Fazenda Pública, sobre serem os biombos “genuínos” e quem o garante: “(...) os biombos comprados têm genuidade garantida pelo senhor Y. Okamoto, vendedor e negociante de antiguidades e pelo irmão deste, o Professor Yoshimoto Okamoto, que é a maior autoridade sobre assuntos de história e arte luso-nipónica no Japão” (datada 17/01/1955). Registo de importação na Alfândega, datado 15/02/1955: “um par de biombos japoneses, obras de arte”, tendo chegado de São Francisco (EUA) por via do MS Bali, no qual estão registados a 23/12/1954. Esta documentação foi consultada no Museu Nacional Soares dos Reis.

⁷ Carta interna do Ministério das Finanças, Repartição da Fazenda Pública, em que se sugere a colocação de um par de biombos no MNSR por estar já um par no MNAA: “Encontra-se ainda no Ministério um par de biombos japoneses namban adquiridos recentemente em Tóquio.//Dado o valor não só artístico mas também histórico e documental destes biombos representativos da expansão portuguesa no Oriente no século XVI, afigura-se que os exemplares ultimamente adquiridos devam ser colocados em local onde possam ser facilmente vistos pelo público e que além disso tenha ambiente propício.//Como os outros dois exemplares adquiridos se encontram no MNAA parece que o par a que ainda não se deu destino pode ser cedido ao MNSR que reúne as melhores condições para a sua exposição.” (datada 21/06/1955 e assinada A. Luis Gomes)

sistemático como objeto artístico e artefacto histórico, como vimos, mas mesmo quando a análise a respeito destes biombos e restantes obras realmente passou a fazer parte da agenda de historiadores de arte e técnicos de museus o discurso por estes produzido não pode considerar-se esterilizado de tal dimensão. O *momentum* para a historiografia da arte-nanban em Portugal coincide, não casualmente, com o contexto de integração na União Europeia e dele emerge a apologia do “encontro”. A primeira exposição dedicada especificamente à arte nanban teve lugar na Fundação Calouste Gulbenkian em 1981, claramente reproduzindo o modelo de uma exposição igualmente dedicada à arte nanban que tinha ocorrido em Paris em 1980⁸; e em 1987 realiza-se uma segunda exposição sobre o tema, dedicada aos embaixadores portugueses no Japão e os objetos desse contexto, a qual se realizou no Palácio Galveias (também em Lisboa), ambas com a curadoria de Maria Helena Mendes Pinto. A exposição da Fundação Calouste Gulbenkian contou mesmo com peças vindas do Museu Municipal de Kobe e do Museu de Arte Nanban de Osaka, para além das que integravam o Museu Nacional de Arte Antiga. Nestas exposições era notório o “fascínio pelo *Encontro*” (Peixoto, 2006, p. 80) e entre os objetivos fundamentais estariam a “apresentação e partilha de objetos que atestam o diálogo e entendimento entre culturas”, “culminando na simbiose de entendimento”, “essencialmente uma constante reafirmação do *Encontro* original”. Este conceito de “encontro” foi forjado para conciliar a carga patriótico-mitológica que anteriormente tinha ligado os biombos e a narrativa eufórica dos Descobrimentos portugueses com a integração de uma nação identitariamente forte numa Europa civilizacionalmente superior ao (resto do) mundo. Portanto, sem negar os valores especificamente portugueses da arte-nanban (que nada têm a ver com a sua produção ou características técnicas), o discurso do “encontro” serve para integrar a história nacional na história da Europa, fazendo do dito “encontro” um momento fundamental não apenas da relação entre Portugal e o Japão mas da relação entre a Europa e o Japão. O sucesso desta proposta e a sua durabilidade seria tal que a vemos, já maturada, na exposição “Encounters – the meeting of Europe and Asia 1500-1800” que o Museu Victoria and Albert apresentou

⁸ “Namban, ou, de l’Européisme japonais : XVIe-XVIIe siècles : [exposition]”, Musée Cernuschi, 18 de Outubro a 14 de Dezembro de 1980, Ville de Paris. Esta exposição e o seu consequente catálogo não é referida no catálogo da exposição na Fundação Gulbenkian de 1981 nem na obra “Arte Namban: os portugueses no Japão” de Maria Helena Mendes Pinto e Pedro Canavarró (MNA e Europália – Bélgica) de 1990, possivelmente porque a de Paris propunha pensar toda uma influência europeia ou mesmo “ocidental”, enquanto a orientação da política cultural portuguesa era a de enfatizar o carácter especificamente português da arte-nanban, o que culminou nas comemorações de 1993 (centenário de 1543, data da chegada ao Japão) com diversas exposições, publicações, medalhística, eventos, etc.

em 2004, a qual fez publicar um catálogo cuja capa mimetiza a da exposição portuguesa de 1981: uma secção da nau que tipicamente figura nos biombos nanban.

A arte-nanban, e de modo geral as peças conotadas com os ditos Descobrimientos portugueses, têm estado presentes na reflexão sobre as macro-categorias da história mundial até ao presente. A reconfiguração de uma identidade europeia após a queda do muro de Berlin (perdido o Outro do bloco soviético e o antagonismo com o comunismo) contribuiu para que se perspetivassem as questões emergentes da globalização como tendo raízes históricas, psicológicas e sociais na primeira Modernidade. Esta passou a ser considerada como, se não uma origem, pelo menos um substrato fértil para o aparecimento das dinâmicas definidoras da globalização moderna e pós-moderna. Ao nível dos artefactos híbridos, como os que foram aqui apresentados, a consequência foi a de os mesmos se terem revestido de leituras transculturais, numa tentativa de desconvenacionalizar a carga simbólica afeta à epopeia marítima portuguesa de modo a contribuir para a sustentabilidade de uma narrativa europeia. No entanto o projeto de interligar a categoria de história global à reconfiguração de uma identidade europeia na Pós-Modernidade estava condenado à partida. Isto porque cada um deles se orienta por princípios incompatíveis. A relação da Europa com o “resto do mundo” e a própria perceção europeia da diversidade alternativa (ou alteridade) como sendo “o resto do mundo” é marcada pelo Exótico. A identidade europeia necessita assim de uma relação com o Exótico para dar significado ao desejo de possessão, ao sentido de missão civilizadora, à negociação com a diferença, e mesmo à estima da sua própria essencialidade (real ou imaginada)⁹. O Exótico, mesmo que levado para o espaço doméstico ou introduzido no estilo de vida quotidiano, é sempre externo à identidade, o seu requisito é o reconhecimento pela diferença e a impossibilidade de normalização ou integração.

Por outro lado, a história global como corrente de análise historiográfica que tem em conta o globo ou mundo (não confundir com história comparativa) analisa as dinâmicas e processos que diluem a separação entre espaços e fenómenos, observa o mundo a partir da constatação de que todos os atores da História são apenas afetados pela perceção fragmentada sobre a realidade, mas que a realidade em si mesma não tem uma fronteira pura ou natural.

O valor intrínseco dos biombos nanban e da restante arte-nanban é o seu exotismo, mas não apenas porque supostamente refletem o impacto

⁹ No sentido de *imagined communities* /comunidades imaginadas (Anderson, 1983)

da presença portuguesa no Japão. Estas peças foram criadas para o mercado interno japonês, um contexto no qual a politização do exotismo era eficiente (Curvelo, 2005). Portanto a arte-nanban tem um duplo exotismo: no Japão estas peças foram criadas para constituírem a imagem que atesta a propriedade sobre conhecimento a respeito dos estrangeiros e a captura dos seus saberes para proveito próprio (dos japoneses), e na Europa foram incorporadas em coleções e exposições para apoiar narrativas de expansão europeia em direção ao Exótico, supondo que nestas imagens os portugueses encontrariam o seu retrato. Mas, na verdade, o que estas peças nos mostram é como a alteridade e a subjetividade são difíceis de definir entre os atores e as dinâmicas envolvidas na sua produção. Elas provocam a reflexão a respeito dos problemas da hibridiz e da construção de significados acerca do eu-identitário, para além de convidarem ver o mundo e a História do Mundo em renovadas perspectivas.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- Anderson, B. (1983). *Imagined communities: reflections on the origin and spread of nationalism*. Londres: Verso.
- Ashcroft, B.; Griffiths, G. & Tiffin, H. (1998). *Key concepts in post-colonial studies*. Londres & Nova Iorque: Routledge.
- Berger, P. & Luckman, T. (2010). *A construção social da realidade*. Lisboa: Dinalivro.
- Brotton, J. (2012). *A history of the world in twelve maps*. Londres: Penguin Books.
- Curvelo, A. (2005). *Nuvens douradas e paisagens habitadas. A arte namban e a sua circulação entre a Ásia e a América, Japão, China e Nova-Espanha (c. 1500 – c. 1700)*. Tese de Doutoramento em História de Arte, Faculdade de Ciências Sociais e Humanas, Universidade Nova de Lisboa, Lisboa, Portugal.
- Grilli, E. (1971). *The art of the Japanese screen*. Nova Iorque e Tóquio: Weatherhill, Bijutsu Shuppan-sha.
- Gruzinsky, S. (2001). *Pensamento mestiço*. São Paulo: Companhia das Letras.
- Gruzinsky, S. (2004). *Les quatre parties du monde: histoire d'une mondialization*. Paris: La Marrinière.
- Mitsuru, S. & Moto'o, Y. (1974). Namban bijutsu. In *Nihon no bijutsu*. Tóquio: Shôgakkan.

Peixoto, L. M. (2006). Maria Helena Mendes Pinto and the encounter with Japan: an analysis of the semantic and plastic concepts of her exhibitions. *Bulletin of Portuguese - Japanese Studies*, 12, 79-110.

Yoshimoto, O. & Tadao T. (1970). *Namban Byobu*. Tóquio: Kajima Shuppankai.

Citação:

Matos, I. C. (2017). Os objetos artísticos e a integração da epopeia marítima portuguesa na identidade civilizacional europeia: uma reflexão transdisciplinar. In R. Ribeiro, V. de Sousa & S. Khan (Eds.), *A Europa no mundo e o mundo na Europa: crise e identidade. Livro de atas* (pp. 108-122). Braga: CECS.