

VIAGENS

Lacas *Namban* e de Outras Paragens

- 4 APRESENTAÇÃO
Maria da Conceição Borges de Sousa
- 10 AS LACAS EUROPEIAS
Maria da Conceição Borges de Sousa
- 24 ESTUDO MATERIAL
DE OBJECTOS LACADOS
António Candeias e José Carlos Frade
- 30 LACAS ASIÁTICAS. UMA ENCRUZILHADA
ENTRE A ÍNDIA E RIUKIU
José Carlos Frade e Ulrike Korber
- 46 LACAS CHINESAS DE EXPORTAÇÃO
Maria João Petisca
- 56 OS ESTRIBOS *NAMBAN*
DO MUSEU NACIONAL DE ARTE ANTIGA
Margarida Cavaco
- 72 FONTES E BIBLIOGRAFIA



VIAGENS

Lacas Namban e de Outras Paragens

21 de Setembro – 27 de Novembro 2011



PRESIDÊNCIA DO CONSELHO DE MINISTROS
Secretaria de Estado da Cultura

imc **mnaa**
INSTITUTO
DOS MUSEUS
E DA CONSERVAÇÃO
Museu Nacional de Arte Antiga

APRESENTAÇÃO

Maria da Conceição Borges de Sousa

DESDE TEMPOS recuados que os objectos orientais lacados exerceram um enorme fascínio sobre os seus possuidores. Se inicialmente se revestia com laca todo o tipo de peças de uso quotidiano, dadas as suas excepcionais capacidades para proteger e isolar materiais, cedo se reconheceu o valor decorativo de tal revestimento. É justamente na confluência destas duas vertentes que se interceptam o conhecimento e o respeito por um saber ancestral, tanto do ponto de vista material como dos procedimentos e ritmos a observar para que se torne uma arte.

Com base no conhecimento e respeito por esse saber e em conformidade com os procedimentos de intervenção oriental, tornou-se imperativo conservar uma valiosa peça da colecção *namban* deste museu – o par de estribos japonês –, que apresentava graves perdas estruturais na superfície lacada da face interna de um dos elementos, prejudicando, assim, a sua leitura.

Estes estribos, que em conjunto com a sela integravam esplêndidas armaduras de aparato, também lacadas, revelam, tanto o contexto cultural e social de um povo que à época da chegada lusa vivia tempos agitados, como traduzem, pela apresentação do tema decorativo central, gente estrangeira/ ou *namban*, um significativo reconhecimento do contributo português no (re)desenhar de um novo Japão.

Os exames laboratoriais efectuados para esta intervenção originaram uma proposta de análise de vários objectos lacados representativos de outras variedades de laca oriental e de algumas das suas versões europeias, acrescentando e cruzando informação com importantes estudos em curso sobre esta temática.

«Determinar o tipo de laca é muito importante no âmbito da conservação e no estudo da história de arte, pois pode ajudar

a determinar a sua origem geográfica dado que as espécies de laca se desenvolvem em regiões bem definidas da Ásia» (Frade, Ribeiro, Graça, Rodrigues, 2009)¹.

É nesse sentido que aqui se incluem estudos sobre núcleos controversos que integram numerosos objectos, cuja tipologia, decoração e lacado se situam entre Burma e Sião e as ilhas Riukiu, áreas consideradas relevantes entrepostos comerciais. Os objectos provenientes desta última zona evidenciam claramente influências chinesas e japonesas, não pertencendo, no entanto, a nenhum destes centros de produção. Nos textos que se seguem abordam-se outras questões problemáticas sobre a origem e percursos de um material, cujo apreço na Europa foi tal, que deu lugar a uma verdadeira obsessão, muito justamente designada pelo termo britânico «lacquermania».

Desta forma, numa consonância feliz com a realização em Lisboa da 16^a Conferência trienal do ICOM-CC, pretendeu-se reforçar uma conjugação interdisciplinar entre a história da arte e a conservação, considerada indispensável para um entendimento global dos objectos e dos percursos que os trouxeram até nós. É o que se materializa nesta mostra.

O termo laca deriva do sânscrito *laksa*, que significa cem mil, pois a laca de origem animal (ou o que virá a ser a goma laca) forma-se pela secreção de determinados e numerosos insectos (*laccifer lacca*) que infestam certas árvores na Índia, Birmânia, Tailândia e Indochina, tais como o *kusum* (*Schleichera trijuga*), *palas* (*Butea frondosa*), *ber* (*Zizyphus jujuba*) (Lorac-Gerbaud, 1973, p. 18).

¹ Não serão aqui tratadas as diversas técnicas de produção artificial produzidas quimicamente.

A laca de origem vegetal é uma seiva pastosa e de cor indefinida que endurece em contacto com o ar e que se extrai de diversas árvores, sendo as mais comuns a *Melanorrhoea usitate* (Mianmar, Tailândia), a *Rhus succedanea* (Vietname, Taiwan (Formosa)), a *Rhus verniciflua* ou *Rhus vernicifera* (China, Coreia, Japão), (Frade et al., 2009), a *Rhus succedanea* var. *Dumoultieri* (Indochina, Tonquim) ou a *Rhus vernix* (América), (Lorac-Gerbaud, 1973, p. 19).

A própria documentação e estudos laboratoriais comprovam, no entanto, que embora seja esta a geografia de origem, fluxos de migração e as decorrentes transacções comerciais levaram a que diversos objectos (ou mesmo a laca) fossem desde muito cedo enviados para serem lacados e vendidos em locais onde os preços e a oferta fossem mais interessantes. Como exemplo, sabe-se que se importava laca tailandesa no período Momoyama, sendo usada em Kioto (Honda, Lu, Kitano, Kamiya, Miyakoshi, 2010)².

No final do século XVII será comum encontrar lacas chinesas a imitar a produção de laca japonesa para exportação (Impey, 1981, nota 59).

Por outro lado, as diversas contaminações e alterações que os objectos sofriam ao longo do percurso comercial remetem para uma reflexão mais aprofundada sobre as clássicas designações como o indo-português, o sino-português ou o *namban* no seu sentido lato. Até que ponto um móvel saído de Portugal, copiado na Índia ou na China (para não falar de Manila ou da América do Sul) e reinterpretado no Japão com os mais diversos materiais e técnicas, pode receber uma designação única?

2 Agradeço a J. C. Frade a indicação deste artigo.



Figura 1
Biombo
 Atribuído a Kano Domi
 Japão, períodos
 Momoyama/Edo,
 1593-1602
 Folha de ouro, pintura
 policroma a têmpera,
 papel, seda, laca,
 cobre dourado
 172,8 x 380,8 x 2 cm
 Aquisição, 1956
 Museu Nacional de
 Arte Antiga,
 inv. 1638 Mov



Figura 2
Biombo
 pormenor

Paralelamente à comercialização e recriação de matrizes europeias no Oriente, conhece-se pela extensa documentação³ e ilustra-se em vários biombos *namban*, de forma clara e sistemática, o transporte de diversos objectos lacados de centros de produção situados na Ásia, que se destinavam a um florescente mercado de nítida apetência asiática, a partir do qual dariam entrada nos mercados europeus influenciando matrizes formais e decorativas (figs. 1 e 2). São disso exemplo as versões europeias da laca.

3 A título de exemplo, refiram-se «algumas bandejas finas de Cambaya lacreadas de diversas cores, finas feitas propozito de pao delgado porque em Japão se estimao» incluídas no «Rol das couzas ... a mandar cada anno à conta do Japão», assinado pelo padre jesuíta A. Valignano, em 1603, in *Jesuítas na Ásia*, BA, Ms. 49-IV-66, fols. 16 e 17.

AS LACAS EUROPEIAS

Maria da Conceição Borges de Sousa

NA EUROPA, a grande divulgação de objectos em laca decorreu da facilidade dos contactos com o Extremo Oriente, sobretudo a partir da segunda metade do século XVI, após a estabilização da presença portuguesa em Macau (1557), na China e em Nagasaqui (1571), no Japão.

Os navegadores lusos traziam na sua viagem de regresso (*Itinerário*, 1997, p. 165) diversos objectos revestidos a laca, de que as peças em laca do Japão, *uruxi* (*Vocabolario*, 1593, p. 568), eram as mais procuradas, chegando a atingir preços exorbitantes. Justificava-se tal pelo longo e complexo processo de produção. Podia-se lacar praticamente todo o tipo de materiais, mas, neste âmbito, o mais comum era a madeira leve em que se executavam os objectos. De seguida, estes recebiam uma pasta de laca que tapava os poros ou irregularidades da madeira. Depois, aplicavam-se várias (por vezes dezenas) camadas de laca às quais, em regra, se juntava o pigmento negro ou, mais raramente, o vermelho. Cada camada secava em ambiente com cerca de 80% a 90% de humidade, e, finalmente, polia-se. A peça estava então pronta para receber a decoração definitiva, segundo diversos processos, com ou sem relevo, empregando ouro, prata ou outros materiais.

Acrescente-se, ainda, que na oficina não poderia haver qualquer espécie de pó, nem nos utensílios, nem no espaço. O próprio traje do lacador deveria estar imaculado e, como se não bastasse, diz-se que a última camada de laca deveria ser aplicada longe de terra, no meio de um vasto espelho de água para onde se fazia transportar o artista. Com todos estes procedimentos, os objectos em laca atingiam uma durabilidade e um brilho notáveis (fig. 3).



Figura 3
Caixa de Alimentos
(Jubako)
Japão, períodos
Momoyama/Edo,
primeiro quartel do
século XVII
Madeira revestida a
laca negra,
decoração relevada
a ouro, aplicações de
lâminas de ouro e prata
27 x 24 x 22 cm
Compra, 1954
Museu Nacional de
Arte Antiga,
inv. 68 Cx

A novidade e o exotismo de tais peças e o seu preço elevado originaram em vários países europeus, a partir do século XVII, a pesquisa de receituários para imitar tal revestimento. A grande dificuldade residia não só na produção do próprio verniz como no desconhecimento do respectivo reportório decorativo.

O clima dos países orientais, as técnicas milenares e o próprio estatuto do artista lacador formavam um conjunto de factores difíceis de reunir para os ocidentais. Compreende-se que os receituários para a sua imitação fossem tão numerosos e avidamente procurados, muito à semelhança, aliás, do que se passou com o fabrico da porcelana.

Durante todo o século XVII irão surgir em vários pontos da Europa, sobretudo pela iniciativa de

missionários, diversas anotações sobre «hũ verniz galante» da China (*Tractado*, 1569, p. 34) ou do Japão (*Vocabolario*, 1593) e receitas mais ou menos bem sucedidas para dar aos objectos uma aparência semelhante à das lacas orientais. Algumas dessas publicações vinham acompanhadas das respectivas sugestões decorativas mostrando motivos de inspiração indiana, persa, chinesa ou japonesa, que passaram a designar-se vulgarmente como *chinoiseries*. Esse gosto introduzir-se-á de modo eclético e persistente em todas as formas de expressão artística europeia, tornando-se uma paixão, quase uma obsessão, como se comprova pelas diversas notícias publicadas nesse sentido e que surgiram tanto na Holanda, como na Itália, Inglaterra ou França.

A Holanda, com um entreposto florescente em Cantão desde 1600, criara dois anos mais tarde a companhia holandesa das Índias Orientais, a designada VOC (iniciais de *Vereenigde Oost-Indische Compagnie*). Visava, todavia, o Japão e a exclusividade do seu comércio, o que foi conseguido após a expulsão dos portugueses, que passaram a ser os únicos estrangeiros que aí permaneceram, se bem que circunscritos à ilha artificial de Deshima. A actividade comercial holandesa no Oriente transformar-se-á em alguns monopólios, passando os holandeses, nos séculos XVII e XVIII, a ser dos principais responsáveis pela divulgação na Europa de uma vasta gama de objectos, tais como porcelanas, lacas, marfins ou sedas, e do respectivo reportório ornamental.

Ainda em 1656, a companhia envia uma primeira embaixada a Pequim que incluía, como cronista e ilustrador, o holandês Johann Nieuhoff. No percurso de Cantão a Pequim foi anotando e desenhando o que via, maravilhando-se com as «casas que brilhavam como espelhos». O resultado dessa viagem originou,

em 1665, a obra *An embassy from the East India Company of the united provinces to the grand tartar Cham emperor of China*, ilustrada com mais de cem gravuras e vulgarmente conhecida por *Travels*, que se divulgou com enorme sucesso (Jacobson, 1999, p. 24).

Em Roma, desde cedo se publicaram estudos, destacando-se o padre jesuíta Martino Martini que refere na publicação *Atlante Cinese*, editada em 1655, que [as casas deste povo geralmente em madeira] «risplendevano com grande nobiltà e vaghezza per li varii colori e ornamenti d'oro» (Lorenzetti, 1938, p. 7).

Em 1667, outro jesuíta alemão, Athanasio Kircher, referiu na obra *Cina Illustrata* que um padre agostinho, Eustachio Jannart, conseguira produzir em Roma um verniz muito parecido com o chinês, provavelmente uma das primeiras tentativas de imitação da laca oriental (*Idem, ibidem*).

Mais tarde, em 1720, o jesuíta Filippo Bonanni publica um tratado onde refere as várias tentativas de produção de laca. A obra, *Trattato sopra la Vernice detto comunemente Cinese*, atingiu grande reputação figurando entre as principais fontes sobre esta matéria. Em 1760 será finalmente apresentada à Academia Real das Ciências, em Paris, pelo jesuíta Pierre d'Incarville, a *Mémoire sur le vernis de la Chine*, que explica com precisão os procedimentos da laca da China.

Na produção das lacas italianas distinguiu-se, ainda, Veneza, não só por uma requintada produção de objectos vistosamente policromados e decorados com madrepérola, como pela divulgação da *lacca povera*, ou *contrafatta*¹, técnica de imitação de

¹ Colava-se sobre o móvel uma ou mais estampas recortadas e cobria-se com verniz.

objectos em laca que não só simplificava a sua produção como possibilitava que as peças assim decoradas tivessem preços muito mais acessíveis.

Em França, o gosto pelos temas orientais será reforçado pelo aparato das embaixadas do rei do Sião à corte de Luís XIV, estimulando-se as decorações *à la façon de la Chine* e as sucessivas pesquisas para a produção da laca.

Com algum humor, Jean Félix Watin referirá na sua obra *l'Art du peintre, doreur, vernisseur*, de 1773², que o processo de produção das lacas japonesas e chinesas reflectia «... un point de perfection désespérant pour nous».

Refira-se entre todas as tentativas o célebre *verniz Martin* produzido em Paris, receita de um verniz de excelente qualidade fabricado pelo atelier dos irmãos Martin, cujo sucesso foi tal que passou a ser essa a designação usada para a maioria do lacado francês do século XVIII³. Mesmo usando diversos tipos de vernizes, o seu grande segredo residiu (um pouco à semelhança dos japoneses) no rigor do seu trabalho que se transmitiu a uma segunda geração e ao século XIX.

Em Inglaterra, nos finais do século XVII, avultava o comércio de objectos em laca trazidos pelas companhia inglesa das Índias Orientais e, à semelhança de outros países, executavam-se móveis lacados com painéis cortados de biombos orientais ou de contadores que se desmembravam. Nuns casos, sem grande sucesso, os móveis eram fabricados e lacados na China segundo

² Em apêndice *Mémoire sur le vernis de la Chine* da autoria do padre Incarville.

³ Vide cómoda do MNAA, inv. 1057 Mov, onde se combinam painéis de laca japonesa e de verniz Martin.

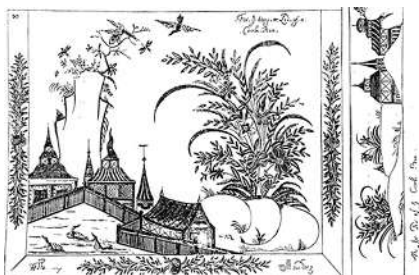


Figura 4
*A Treatise of Japanning
 and Varnishing,*
 John Stalker e
 George Parker,
 Inglaterra,
 1688

modelos ocidentais, noutros, os móveis iam para o Oriente para serem lacados.

Porém, todos estes processos revelaram-se difíceis e lentos, atingindo encargos demasiado elevados. O método inglês que conheceu maior divulgação e que provavelmente recolheu informações de holandeses, e de outros tratados, foi minuciosamente descrito em *A Treatise of Japanning and Varnishing*, por John Stalker and George Parker, editado em Inglaterra em 1688 (fig. 4).

Essa obra, que para além de um vasto receituário ensinava a obter uma superfície lustrosa e tão brilhante que «só um artista podia distinguir», fornecia, ainda, e esta é uma novidade considerável, variados desenhos decorativos de inspiração oriental destinados a preencher as superfícies lacadas. Um fantástico reportório de figuras, pássaros exóticos, decorações florais sinuosas, rochedos e pavilhões, que se adaptaram com velocidade vertiginosa a todas as formas de expressão artística.

Propunha receitas para que «... deste modo os nobres e os burgueses possam ter conjuntos completos

de mobília lacada quando dantes se deveriam contentar com um biombo, um toucador, ou uma taça»⁴. Este processo designou-se pelo termo *japanning*, quer dizer, aplicação de um revestimento brilhante, idêntico ao das lacas orientais.

O termo generalizou-se de tal forma que, na própria documentação, passou a aplicar-se indiscriminadamente a peças lacadas que tanto podiam ser de proveniência oriental (indiana, chinesa ou japonesa), como de produção europeia, tanto mais que no final do século XVII será comum encontrar laca chinesa a imitar laca japonesa de exportação (Impey, 1981, nota 59).

É significativo que, em inglês, a palavra *china* designe correntemente a porcelana e que o termo *japan* seja indissociável de laca.

De início, os países europeus que menos se empenharam no desafio de imitar a laca foram os dois que mais directamente se associaram ao comércio oriental: Portugal e Espanha. Talvez porque as suas naus e galeões transportassem peças de laca verdadeira e em quantidade suficiente para responder à procura.

Contudo, já em 1615, Filipe Nunes referira na sua obra *Arte da Pintura, Symetria e Perspectiva*, como «dourar hua rodela ou bandeija ao modo da China, ... acentay o ouro, depois de dourado & muito bem enxuto envernizay toda a rodela, ou tabuleiro com vernis de espique que he muito sequante, & depois podese lavar cõ agoa quando estiver suja porque se não desclora nada.» (pp. 127-128).

Paradoxalmente, embora muito do reportório artístico oriental nos fosse familiar, a sua adopção far-se-á sobretudo segundo os ditames da moda europeia. Nesse processo foi

4 p. 17 (tradução do autor).

decisivo o regresso a Portugal, em 1693, da rainha D. Catarina de Bragança, então viúva de Carlos II de Inglaterra, após 31 anos de estadia em Londres. Tinha levado para Inglaterra, por ocasião do seu casamento, inúmeras peças exóticas e preciosas e voltava agora com diversos «móveis ao modo de Inglaterra», muitos deles com lacados e decorações orientais (na extensa listagem do seu inventário destacam-se repetidas menções a peças lacadas tais como «dois contadores de charão com suas portas». Rau, 1947, p. 86). Terá sido seguramente nessa altura que se divulgou a publicação de Stalker e Parker.

A este enquadramento acrescente-se, ainda, a intensa circulação em Portugal de gravuras de artistas como Bérain (1637-1711), Boucher (1703-1770) ou Pillement (1728-1808)⁵ (fig. 5), além das numerosas importações de móveis ingleses, facilitadas após a assinatura do Tratado de Methuen (1703). Durante todo o século XVIII, apesar da emissão de pragmáticas contra, são muitas as referências à importação de lacas inglesas como se pode confirmar na lista de exportações dos registos oficiais de 1700, onde se mencionam expressamente destinados a Portugal «Cabinetts Japan & c.» ou, ainda, o leilão de «diversas peças importantes [de mobiliário] concebidas para o mercado espanhol e português», anunciado no *General Advertiser* de 28 de Fevereiro de 1751 (Symonds, 1941).

A produção portuguesa diluir-se-á neste fluxo de importações, sendo algo complexa de destrinçar. Sintomaticamente,

5 Pierre-Jean Mariette (1694-1774) enviara de Paris, para D. João V, uma extensa colecção de estampas dos melhores abridores; através da edição de mais de 300 gravuras de *chinoiseries*, divulgou ao extremo este formulário decorativo.

preferir-se-á o uso do termo charão, derivado do vocábulo chinês «tchi-yau» para designar o «verniz especial da China ou do Japão que se extraía de várias árvores» (Dalgado, 1919, vol.I, p. 262).

Nas peças portuguesas são recorrentes os fundos vermelhos (obtidos com cinábrio) ou verdes (fig. 6) e, mais raramente, os tons escuros como o negro azulado ou o negro esverdeado.

Após a camada branca preparatória aplicava-se a cor do fundo sobre a qual o desenho era delineado com mordente, quase sempre contornado a negro para dar a noção de volume. Em alguns casos, a decoração podia ser em relevo.

A diferença entre as peças inglesas e as portuguesas parece residir nas camadas preparatórias, preferindo-se o carbonato de cálcio (cré) nas inglesas e o sulfato de cálcio (gesso) para as portuguesas⁶. Contudo, tal premissa, para se tornar definitiva, carece de um estudo sistemático documental e laboratorial realizado sobre uma amostragem significativa de objectos.

6 Nunes, 1982, p. 97; Marreiros, 1995/6. A título de exemplo, v. nesta exposição o «Ex-voto», inv. 2150 Pint, cuja análise revelou o uso de sulfato de cálcio.



Figura 5
Jean Pillement
(Lyon, 1728-1808)
Figura chinesa
Série «Différentes Figures
Chinoises Inventées et Dessinées
par J. Pillement. Nº 1»
Gravura
Paris, 1758
20 x 14 cm
Proveniência:
Academia das Belas
Artes de Lisboa, 1936
Museu Nacional
de Arte Antiga,
inv. 5509 Grav



Figura 6
Tabuleiro

Portugal, século XVIII
Madeira de castanho lacada a ouro
38 x 27 x 2,8 cm
Proveniência:
Conventos extintos,
Lisboa, 1887
Museu Nacional de
Arte Antiga, inv. 7 Band

Figura 7
Ex-Voto
pormenor

Acresce ainda o facto de as peças portuguesas reflectirem em muitos casos uma decoração ingénua, e por vezes pouco cuidada, ou mesmo ausência de preparação.

Desta forma, entre nós e muito à semelhança do que se passava no resto da Europa, o mobiliário acharoadado, emblematizado na biblioteca da Universidade de Coimbra, obra grandiosa de «charão farto de ouro» (Pimentel, 1988, p. 364), passa a ser presença habitual não só nos interiores de palácios e conventos abastados, como nas próprias Igrejas, no revestimento de altares, alfaias litúrgicas ou peças devocionais⁷ (cat. 1, fig. 7). O seguinte excerto comprova tal constatação: «Algumas noites, por dilatados serões, El-Rei D. José I, com as cartas na mão, jogava o faraó (também designado por jogo de el-rei) [sobre] uma grande mesa de xarão vermelho, [iluminada a] candelabros de prata» (Câncio, 1955, p. 101).

Em 1767 chegou-se ainda a produzir vernizes e charões na Fábrica das Caixas, integrada na Real Fábrica das Sedas e dirigida por José Francisco del Cusco,

⁷ Entre inúmeros exemplos, v. altares da Sé de Viseu, ou o órgão da Igreja de Santa Maria da Caridade, em Viana do Castelo.



Cat. 1

Ex-Voto

Portugal, 1758

Inscrição: A N^ª S^ª
do Carmo votto que fez/
Pedro Teixeira ao/
Casal d'Ajuda 1758

Óleo sobre cobre,
madeira com pintura
acharoadada e
policromada, ouro

73 x 43,5 cm

Legado Barros e Sá, 1981

Museu Nacional
de Arte Antiga,
inv. 2150 Pint



Figura 8
Tabuleiro
Portugal, século XVIII
Madeira de casquinha
com policromia e ouro
32 x 21 cm
Proveniência:
Convento dos
Candeiros, 1921
Museu Nacional de
Arte Antiga,
inv. 50 Band

napolitano pintor de esmaltes e loiça (Costa, 1935), tendo atingido este tipo de produção «uma notável perfeição» (Sequeira, 1916-1934).

Superada a primeira fase de imitação baseada em peças orientais, adquire-se uma maior liberdade de invenção e interpretação e usa-se outro tipo de decoração que passa a associar, embora com toques de exotismo, cenas de corte, cenas campestres ou motivos puramente ornamentais de matriz europeia (fig. 8).

Em síntese, podemos concluir que o historial europeu, fruto de todas as pesquisas efectuadas neste âmbito, traduz o fascínio que os objectos lacados sempre provocaram bem como o riquíssimo eclectismo decorativo que neles se patenteia e, sobretudo, revela a tentativa de apropriação e domínio de um Oriente que ainda hoje é estranho e misterioso para o Ocidente.

Torna-se, pois, cada vez mais necessário articular estudos interdisciplinares sobre consistentes amostras de objectos, para que as diferentes culturas possam ser entendidas no cruzamento das linguagens artísticas inscritas nas próprias peças.

ESTUDO MATERIAL DE OBJECTOS LACADOS

José Carlos Frade e António José Candeias

OS REVESTIMENTOS de laca oriental sempre foram bastante apreciados pela sua aparência elegante e brilho, que se mantêm inalterados durante muitos anos. Desde cedo, o carácter exótico dos objectos lacados suscitou grande curiosidade por parte dos europeus, tanto pela sua longínqua proveniência, como pelos segredos da sua manufactura, que era totalmente desconhecida e incompreendida.

Actualmente, os objectos lacados são considerados artefactos raros e preciosos, que testemunham, em parte, o intercâmbio cultural entre a Europa e a Ásia, iniciado com a expansão marítima portuguesa.

Reconhecendo a extrema relevância destes objectos de arte, torna-se essencial a adopção de uma abordagem científica interdisciplinar no seu estudo. Só assim é possível contribuir para um melhor conhecimento destes artefactos que constituem uma importante parte do património cultural europeu e asiático e que são valiosos testemunhos do papel fundamental desempenhado por Portugal no aproximar de culturas.

A capacidade de se identificar a espécie de árvore que produziu a laca aplicada num determinado objecto, reveste-se de particular importância nos campos da história da arte e das ciências da conservação. A identificação do tipo de laca num artefacto pode contribuir para a determinação da sua proveniência, uma vez que as espécies produtoras de laca se encontram distribuídas por regiões relativamente bem definidas, assim como pode determinar as práticas de conservação e restauro mais adequadas para a sua preservação. Também a distinção entre este tipo de lacas de origem vegetal e as lacas europeias ou indianas, constituídas por misturas complexas de variadíssimos



Tabuleiro, pormenor (cat. 3)

materiais – resinas, gomas, óleos –, é indispensável para um bom conhecimento e preservação do património lacado. Igualmente importante é o estudo das técnicas empregues na manufactura dos objectos lacados, que determina a adopção de uma metodologia integrada na qual se recorre às mais diversificadas técnicas analíticas actualmente disponíveis para o estudo científico de obras de arte.

A caracterização material dos objectos lacados que integram esta exposição resulta de um projecto multidisciplinar de colaboração proposto pelo Museu Nacional de Arte Antiga, tendo sido desenvolvido por investigadores do Laboratório de Conservação e Restauro José de Figueiredo e do Departamento de Conservação e Restauro do IMC com a colaboração de investigadores do Laboratório HERCULES da Universidade de Évora.

As amostras recolhidas nas peças estudadas foram examinadas por microscopia óptica e por microscopia electrónica de varrimento, permitindo assim uma perspectiva microestrutural do revestimento lacado e, conseqüentemente, do processo de produção. A combinação de técnicas analíticas, como a micro-espectroscopia de infravermelho com transformada de Fourier (μ s-FTIR), a pirólise seguida de cromatografia acoplada à espectrometria de massa (Py-GC/MS), a micro-difracção de raios-X (μ -XRD), a microscopia electrónica de varrimento com espectrometria de raios-X por dispersão de energias (SEM-EDS) na análise desses revestimentos lacados permitiu a identificação dos materiais que os compõem. A μ s-FTIR foi particularmente útil na identificação dos materiais orgânicos que os constituem. A combinação das técnicas μ s-FTIR, μ -XRD e SEM-EDS permitiu identificar os materiais inorgânicos utilizados na execução

das decorações e das camadas de preparação. A identificação da espécie de árvore que produziu a laca oriental utilizada na manufatura das peças estudadas foi apenas possível através da técnica Py-GC/MS.

A identificação dos materiais e a percepção da forma como foram aplicados na execução/manufatura destes objectos lacados, em conjunto com novos olhares sobre as técnicas e os elementos decorativos, conduziu a uma nova perspectiva sobre este valioso património, reflectida agora na realização desta exposição.

LACAS ASIÁTICAS.
UMA ENCRUZILHADA
ENTRE A ÍNDIA E RIUKIU

José Carlos Frade e Ulrike Körber

CATIVADOS pelos primeiros objectos e raridades exóticas trazidas do Oriente, os europeus desenvolveram um gosto particular pelo que era oriental, criando-se um mercado que incentivou a produção artística local, nas zonas de presença portuguesa. A necessidade de objectos de uso quotidiano por parte dos portugueses aí estabelecidos suscitou, também, o fabrico de peças baseadas em protótipos europeus, no qual foram aplicadas técnicas e materiais locais.

Alguns dos objectos que surgiram desta produção – caixas-escritório, arcas, oratórios, tabuleiros, entre outros – apresentam um forte hibridismo, no qual se misturam influências estilísticas e técnicas baseadas em diversas regiões asiáticas, o que torna problemática a atribuição das suas origens. Embora estes objectos tenham sido incluídos no vasto grupo de artefactos indo-portugueses, a sua designação como luso-orientais é mais apropriada.

Neste extenso conjunto de objectos que constituem o assim denominado grupo de peças luso-orientais dos séculos XVI e XVII, destacam-se alguns com revestimentos de natureza diversa, cuja aparência lustrosa resultou na sua especificação como «lacas». Esses objectos apresentam características comuns em relação à sua tipologia, estrutura e talha. Porém, a natureza dos seus revestimentos remete para origens diferentes.

O estudo material e tecnológico deste núcleo, desenvolvido numa colaboração entre a secção de Mobiliário do Departamento de Conservação e Restauro do IMC e o Laboratório de Conservação e Restauro José de Figueiredo, desde 2008, tem vindo a permitir a identificação de diferentes tradições artísticas envolvidas na sua produção.

ÍNDIA

Os revestimentos brilhantes que, normalmente, se encontram em peças de produção indiana, são essencialmente vernizes constituídos por misturas de resinas, gomas, óleos, entre outros (Neumann-Henneberg, 2004). Uma das resinas mais frequentemente associadas à execução de revestimentos lacados na Índia consiste na goma-laca, resina de origem animal. O termo «laca», do sânscrito, deu origem ao termo hindustani *lakh*, do qual deriva a palavra laca (Carvalho, 2001c), utilizada actualmente em várias línguas (*laque* – francês; *lacquer* – inglês; *Lack* – alemão) para designar acabamentos lustrosos e brilhantes. Um exemplar deste tipo de produção consiste num oratório policromado (fig. 9) pertencente ao acervo do Museu de Évora (Ribeiro, 2007).

Por outro lado, no norte da Índia, foram introduzidas técnicas de produção com origem persa, aquando da sua invasão pelo príncipe tímúrida Badur que, após ter conquistado Deli, em 1525, fundou o império Mogol. Nesta região, acabou por se desenvolver uma arte de lacar com estilo próprio (Stanley, 2001; Neumann-Henneberg, 2004).

Nas lacas mogóis encontram-se frequentemente elementos vegetalista num estilo naturalista, influenciado por imagens de plantas europeias que são representadas em flor ou nos seus simples botões (Stanley, 2001). Nestas peças, surgem igualmente cenas de caça (figs. 10 e 11) como as que tantas vezes se encontram nos embutidos de marfim e madeiras coloridas de diversos objectos de produção mogol.

O revestimento lacado destes objectos é normalmente executado através da aplicação de um fundo monocromo sobre o qual é pintada a decoração. Como acabamento segue-se a



aplicação de camadas espessas de verniz, que conferem profundidade e brilho, produzindo um efeito estético semelhante ao observado nas lacas do Extremo Oriente. Estes revestimentos são caracterizados por uma grande diversidade de técnicas e materiais empregues – resinas, óleos, gomas, materiais proteicos, pigmentos, pós ou folhas metálicas (Neumann-Henneberg, 2004).

No caso particular dos ventós (coleção particular em depósito no MNAA), um dos quais integra esta exposição (cat. 2), o fundo monocromático negro de um deles (fig. 10) foi obtido através da utilização de óxido de estanho aglutinado numa mistura de gomas e resinas vegetais.

Figura 9

Oratório

Goa, século XVII

Madeira pintada

e dourada, marfim

89 x 105 cm (aberto);

89 x 45 cm (fechado)

Proveniência

desconhecida

Museu de Évora,

inv. ME 484



Figura 10
Ventó
Sinde (?), Cambaia (?),
século XVII
Madeira de teca lacada
e policromada, metal
38 x 32 x 42 cm
Museu Nacional de
Arte Antiga,
depósito da família
Roboredo Madeira, 1986

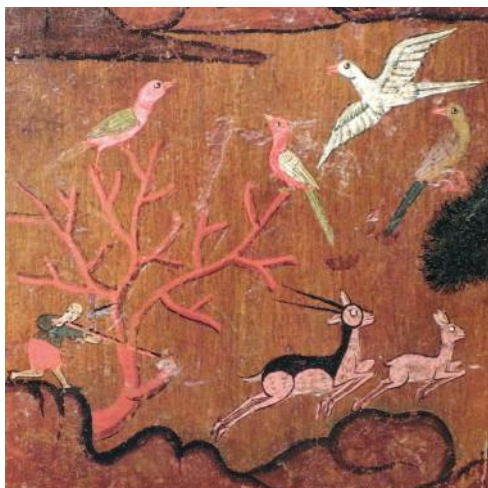


Figura 11
Ventó,
pormenor do
interior da porta

A utilização de materiais tão diversos, com comportamentos distintos no que diz respeito ao seu processo de envelhecimento natural, torna estes revestimentos menos estáveis e duráveis, implicando muitas vezes uma alteração da aparência original que se traduz em amarelecimento das superfícies, perda de brilho e formação de craquelé (Feller, 1985).

SUDESTE ASIÁTICO (BIRMÂNIA E TAILÂNDIA)

Pelo contrário, a laca utilizada em regiões da Ásia como o Sudeste Asiático ou o Extremo Oriente tem uma natureza completamente diferente. Na Birmânia e na Tailândia, em particular, a laca obtém-se



a partir da espécie de árvore *Melanorrhoea usitate*. A seiva desta espécie endurece em contacto com o ar, através de um processo de polimerização enzimática, formando filmes bem mais duráveis e resistentes que os produzidos com misturas de resinas, óleos ou gomas (Kumanotani, 1995).

A arte de lacar foi introduzida nestas regiões a partir da China, desenvolvendo-se, ao longo dos

Cat. 2

Ventó

Sinde (?), Cambaia (?),
século XVII

Madeira de teca
policromada

31 x 29,5 x 40 cm

Museu Nacional

de Arte Antiga,
depósito da família

Robredo Madeira, 1986



Figura 12

Arqueta-Escrivaninha
Golfo de Bengala (?),
séculos XVI-XVII
Madeira de angelim,
lacada e dourada, ferro
35,7 x 75 x 57 cm
Compra, 1998
Museu Nacional de
Arte Antiga,
inv. 1661 Mov

tempos, técnicas e linguagens formais distintas. Os objectos lacados produzidos na Birmânia e na Tailândia encontram-se, na maioria dos casos, associados à prática religiosa budista, embora a produção de objectos de uso civil não seja invulgar (Capelo, 2004).

Nestas regiões a laca é aplicada em várias camadas sobre diversos tipos de substratos, sendo os mais comuns tiras de bambu espiraladas, crina de cavalo e madeira. As primeiras camadas são constituídas por laca misturada com materiais como osso calcinado, serradura, cinza de teca ou de casca de arroz, ou argila. A quantidade destas cargas é progressivamente reduzida nas camadas seguintes até às camadas finais, constituídas apenas por laca.

Uma das técnicas decorativas associada ao Sudeste Asiático consiste no uso de folha de ouro, cobrindo a superfície quase por inteiro. Esta técnica encontra-se mais relacionada com a manufactura de objectos destinados a uso real ou religioso, sendo executada de forma semelhante na Birmânia (*shwei-zawa*) e na Tailândia (*lai rot nam*). Sobre uma superfície de laca negra ou vermelha é desenhado um esboço do motivo decorativo, sendo as áreas que não irão ser douradas, preenchidas, posteriormente, com uma tinta pigmentada e solúvel em água, obtendo-se um negativo do desenho final. Em seguida, aplica-se uma camada de laca sobre toda a superfície. Antes da laca secar, coloca-se a folha de ouro e, depois de seca, toda a peça é lavada com água, removendo-se o excesso de

ouro que se encontra sobre a tinta solúvel (Fraser-Lu, 2000; Kopplin, 2002; Capelo, 2004).

Dentro do núcleo de objectos luso-orientais encontram-se diversos exemplares que exibem uma rica decoração dourada deste tipo. Um desses exemplares consiste na arqueta que se encontra em exposição permanente no Museu Nacional de Arte Antiga, cujo interior da tampa é a parte em que melhor se evidencia a sumptuosidade desta técnica decorativa (figs. 12 e 13). Uma outra peça deste tipo é uma caixa-escrivadinha de uma colecção particular, que apresenta no interior da tampa duas figuras masculinas que foram interpretadas como uma alegoria ao trabalho e à preguiça (Ferrão, 1991), cada uma com uma cartela com um texto em português (figs. 14 e 15). Na colecção do Museu Nacional de Soares dos Reis encontra-se uma outra caixa-escrivadinha, cuja decoração dourada se apresenta bastante gasta, sendo ainda visíveis vestígios de um brasão de recorte ibérico no interior da tampa (figs. 16 e 17).

Embora, nestas peças, a decoração dourada indique uma relação com o Sudeste Asiático, outras características,

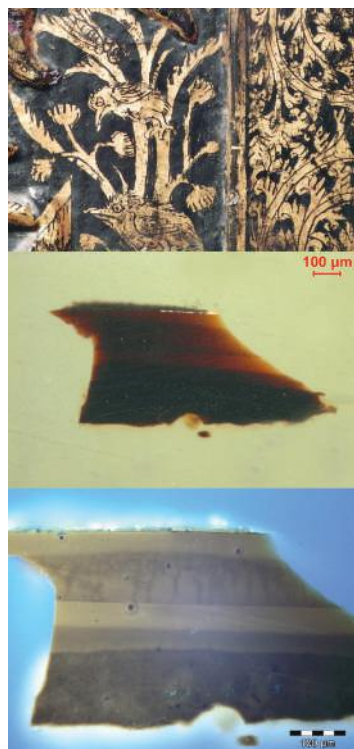


Figura 13
Arqueta-Escrivadinha,
corte estratigráfico



Figura 14
Caixa-Escrivaninha
Golfo de Bengala (?),
final do século XVI
Madeira lacada,
ouro e ferro
18 x 44 x 33,5 cm
(fechada)
Colecção Pedro
Aguiar Branco,
Porto

como a talha, a tipologia ou temas de influência europeia na decoração, sugerem outras proveniências. Contudo, o tipo de laca – *Melanorrhoea usitate* – e o tipo de estratigrafia encontrados (fig. 13) nas peças analisadas são coerentes com as técnicas do Sudeste Asiático anteriormente mencionadas. Porém, não é possível determinar com exactidão se as peças terão sido lacadas e decoradas na Birmânia ou na Tailândia, uma vez que não se dispõe de exemplares desta época para efectuar uma comparação, dado que, por razões relacionadas com o clima húmido no Sudeste Asiático e com a ideologia budista, muitas delas se terão perdido.

Tendo em conta a complexa rede de relações comerciais na época, é ainda possível conjecturar que a estrutura e a talha das peças tenham sido executadas na Índia e que posteriormente tenham sido enviadas para centros de produção no Sudeste Asiático para serem lacadas.



EXTREMO ORIENTE/ILHAS RIUKIU

Por outro lado, em outros exemplares do núcleo luso-oriental identificou-se uma laca obtida de uma diferente espécie de árvore – *Rhus succedanea*. Exemplos disso são dois tabuleiros do MNAA, um deles presente nesta exposição, que exhibe uma decoração num estilo similar ao *namban*, com ramos e folhagens douradas combinadas com incrustações de madrepérola – *raden* (cat. 3, fig. 18). O outro tabuleiro mostra um tipo de decoração de influência chinesa, na qual se representa um tema com pássaros, peónias e esquilos (figs. 19 e 20).

Contudo, a forma como os elementos decorativos são executados e representados nestes tabuleiros é

Figura 15
Caixa-Escrivaninha,
pormenor da tampa



Figura 16
Caixa-Escrivaninha
Índia, século XVII
Madeira de angelim (?)
lacada e policromada,
folha de ouro, ferro
16,8 x 41,5 x 32 cm
Compra, 1964
Museu Nacional de
Soares dos Reis,
inv. 112 Div

diferente daquela que é caracteristicamente *namban* ou chinesa. Em ambos, a decoração é monocromática e os campos centrais encontram-se emoldurados apenas por uma ou duas simples linhas douradas. Na decoração *namban*, as folhagens apresentam geralmente duas tonalidades e os campos centrais são envolvidos por uma moldura preenchida por linhas onduladas ou formas geométricas, delimitada por uma ou mais linhas¹ (Impey, 2005). Por seu turno, em peças chinesas dos séculos XVI e XVII representam-se, nas decorações douradas sobre um fundo liso, paisagens com maior profundidade, emolduradas por simples linhas douradas. Nestas paisagens surgem, em vários planos, elementos da vegetação, nuvens, por vezes elementos arquitectónicos, lagos e, ocasionalmente, figuras humanas em cenas do quotidiano (Kopplin, 2002).

Diversas hipóteses têm sido levantadas para a proveniência destes tabuleiros. Em 1996, o especialista

¹ Tal como os baús *namban* da exposição permanente do MNAA.



japonês Hirokazu Arakawa reconheceu as técnicas e motivos empregues nas suas decorações como sendo característicos das ilhas Riukiu, dos séculos XVI-XVII (Kreiner, 2005).

Situado entre a ilha Formosa e a ilha japonesa de Kiushu, o arquipélago Riukiu era na época um reino independente, posteriormente anexado pelo Japão e que, actualmente, constitui a prefeitura de Okinawa. Localizado no mar da China, este reino foi um entreposto comercial importante entre os séculos XIV e XVI, estabelecendo uma conexão entre o Japão, a China, a Coreia e o Sudeste Asiático. A arte de laca, em Riukiu, foi bastante influenciada pela China Ming, com a qual mantinha uma relação tributária desde o século XIV. O permanente contacto com todas essas regiões promoveu o surgimento de características próprias

Figura 17
Caixa-Escrevaninha,
pormenor
da tampa



Cat. 3

Tabuleiro

Ilhas Riukiú (?),

século XVII

Madeira lacada, folha
de ouro e madrepérola

71 x 45 x 6 cm

Proveniência: Mosteiro
de Nossa Senhora da

Quietação, Lisboa, 1887

Museu Nacional de

Arte Antiga,

inv. 2 Band

nas técnicas e temas decorativos, se bem que a influência chinesa tenha sido mais marcante nos objectos lacados aí produzidos (Arakawa, 1978; Shôno-Sládek, 1994; Kopplin, 2002).

Apesar das diferenças decorativas observadas nestes dois tabuleiros, o modo como foi construído o revestimento lacado é muito semelhante e, embora mais simples, comparável com aquele que se observa em peças chinesas dos séculos XVIII-XIX².

Nestas peças luso-orientais, sobre o suporte de madeira encontra-se aplicada uma camada preparatória, constituída por uma mistura de argila com um

2 Ver artigo sobre lacas chinesas deste catálogo.

material proteico, seguindo-se uma fina camada negra, à base de carvão de origem vegetal, e uma ou duas camadas de laca (fig. 16, cat. 3). Nestas peças, a argila utilizada tem uma granulometria mais grosseira do que a normalmente encontrada em peças *namban*. Outra diferença diz respeito à espessura das camadas de laca, que no caso das *namban* são geralmente mais finas.

Em relação à execução das decorações douradas, verifica-se que na mesma peça se utilizaram duas técnicas: uma em que o esboço do desenho é primeiro pintado recorrendo-se a uma laca colorida (amarela ou vermelha); outra em que o dourado é aplicado directamente sobre a laca. Esta última técnica é utilizada essencialmente na execução do dourado das abas dos tabuleiros, enquanto a primeira é empregue no fundo dos mesmos.

Em suma, o estudo deste núcleo luso-oriental tem contribuído para um melhor esclarecimento das suas origens, revelando que a produção de uma peça em particular pode ter ocorrido em várias etapas, envolvendo mais do que um local.

A existência de exemplares com a mesma estrutura, mas com tipos de revestimentos diferentes, suportam esta hipótese

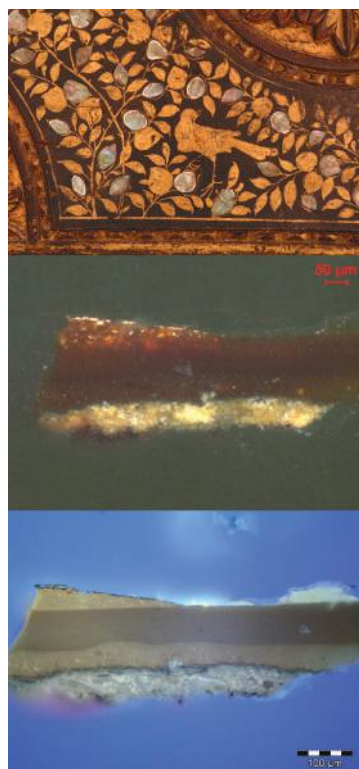


Figura 18
Tabuleiro
corte estratigráfico



Figura 19
Tabuleiro
Ilhas Riukiu (?),
século XVII
Madeira lacada e
folha de ouro
63 x 36,5 x 6 cm
Proveniência: Convento
de Santa Clara,
Évora, 1903
Museu Nacional de
Arte Antiga,
inv. 44 Band

Figura 20
Tabuleiro,
corte estratigráfico

(Körber, 2011) – certas peças podem ter sido construídas num centro e enviadas para uma outra região para serem refinadas com laca oriental. Tal hipótese, ou tal facto, é um expressivo reflexo do intercâmbio cultural entre os portugueses e as várias regiões na Ásia (possibilitado pela complexa rede de rotas comerciais estabelecidas na época dos Descobrimentos) e ilustra a influência portuguesa nas artes asiáticas, tendo como consequência uma profusa mistura de temas e técnicas decorativas.



LACAS CHINESAS DE EXPORTAÇÃO

Maria João Petisca

A CAIXA de jogo de laca chinesa integrada nesta exposição (cat. 4) representa a produção da China para o mercado de exportação, que se desenvolveu em maior escala nos séculos XVIII e XIX. Apresenta decoração negra pintada a ouro, com um padrão de folhas e gavinhas que decora o fundo (fig. 21), usado sobretudo em peças dos finais do século XVIII e início do século XIX. A tampa, caixas e tabuleiros do interior exibem o brasão da família Mesquitela.

A beleza e qualidades físicas da laca oriental foram responsáveis pelo fascínio que as peças exerciam nos mercados ocidentais, promovendo, assim, a sua exportação em quantidades assinaláveis. O mobiliário de tipologia ocidental decorado desta forma foi amplamente exportado para o Ocidente desde a primeira metade do século XVIII, tendo este comércio atingido o seu apogeu na segunda metade do mesmo século e na primeira metade do século seguinte. Os modelos mais comuns contemplavam mesas de pé-de-galo e tampo rebatível, mesas de jogo, mesas de costura, secretárias e biombos, entre outros objectos mais pequenos como caixas de jogo e de costura (Crossman, 1991, pp. 263-264).

Peças de origem e cronologia semelhantes, em exposição permanente no museu, ilustram essa diversidade de tipologias. Entre elas encontramos um painel com a representação da cidade de Macau (fig. 22), que pertenceu a uma arca. Representações de cidades portuárias como Macau ou Cantão são raras no contexto das peças de exportação. Outro exemplo da produção destinada ao mercado ocidental é o biombo lacado (fig. 23), também da colecção do Museu Nacional de Arte Antiga. Noutras colecções nacionais podem estabelecer-se paralelos com peças como a caixa de jogo do Palácio Nacional de Queluz



(fig. 24) e a papeleira-miniatura da Casa-Museu Dr. Anastácio Gonçalves (fig. 25). As características tipológicas e decorativas de todas estas peças apresentam semelhanças que foram também confirmadas na sua composição material e na técnica da sua manufactura¹.

¹ Informações baseadas no estudo *Lacas chinesas de exportação – séculos XVIII e XIX: caracterização material e tecnológica de um conjunto de peças decoradas na designada laca de Cantão*, desenvolvido no Departamento de Conservação e Restauro e no Laboratório de Conservação e Restauro José de Figueiredo, do IMC, entre 2009 e 2011, com o apoio da Fundação para a Ciência e Tecnologia.



O material que constitui a estrutura das peças de mobiliário lacadas é, na grande maioria dos casos, a madeira. Eram frequentemente usadas madeiras leves – como a madeira de criptoméria (*Cryptomeria japonica* Don) – posteriormente decoradas com laca negra ou, mais raramente, vermelha, e pintadas a ouro.

Ao contrário dos revestimentos lacados executados para o mercado interno, nos objectos fabricados para exportação o número de camadas era substancialmente reduzido, sendo também usados materiais menos dispendiosos. Esta adulteração da técnica tradicional permitia dar resposta à procura vinda sobretudo do mercado europeu e norte-americano, trazendo, no entanto, problemas para a conservação destes objectos.

Nas peças anteriormente referidas, e apesar da sua manufactura ter ocorrido em momentos distintos, a

Figura 21
Caixa de Jogo,
pormenor

Cat. 4
Caixa de Jogo
(com fichas)
Brasão do 2º visconde
de Mesquitela
China, finais
do século XVIII
Madeira, laca
policroma, ouro,
prata e madrepérola
7 x 31 x 37,5 cm
Compra, 1914
Museu Nacional
de Arte Antiga,
inv. 35 Cx



Figura 22
Vista de Macau
(reverso da tampa de uma arca)
Inscrição: *Macao Anno de 1746*
Madeira, laca e ouro
55,5 x 84,2 cm
Doação, 1953. Museu Nacional de
Arte Antiga, inv. 2016 Pint

Figura 23
Biombo
China, Cantão, séculos XVIII-XIX
Madeira de criptoméria lacada a
negro, policromia e ouro
222 x 220 x 2 cm
Compra, 1930. Museu Nacional de
Arte Antiga, inv. 1176 Mov

composição e estrutura do revestimento lacado são bastante semelhantes. Tal revestimento é constituído, em todas as peças, por duas camadas preparatórias e entre duas a três camadas de laca. As camadas preparatórias são constituídas por terras ou argilas aglutinadas com laca obtida da espécie *Rhus succedanea* (fig. 26). A única exceção é a do biombo cujas camadas de preparação possuem um aglutinante de natureza proteica e apresentam uma tonalidade mais clara (fig. 27). A separar as duas camadas de preparação encontra-se uma camada de reforço constituída por fibras de papel, obtido da amoreira-do-papel (*Broussonetia papyfera*) no caso da caixa de jogo do MNAA, e do linho ou canhâmo nos casos do biombo e da papeleira-miniatura. No que diz respeito às camadas de laca, foi usado o mesmo tipo de laca que nas camadas de preparação, isto é, laca obtida a partir da espécie *Rhus succedanea*, à qual foram adicionados um óleo secativo e um óleo de cedro. Esta adição terá tido como finalidade alcançar um revestimento lacado brilhante, sem necessidade do moroso polimento que, normalmente, se efectua nas camadas de laca. Esta mistura encontra-se aplicada

em todas as peças. O óleo de cedro, ao contrário do que o seu nome indica, não é verdadeiramente um óleo vegetal, uma vez que é constituído por sesquiterpenos – compostos relativamente voláteis que são produzidos por variadíssimas espécies de árvores resinosas. Para além disso, normalmente o óleo de cedro também não é obtido a partir de resinosas do género *Cedrus*. De facto, o nome cedro tem sido utilizado para designar diversas espécies da família *Cupressaceae*, entre as quais algumas dos géneros *Juniperus* e *Cupressus*, como por exemplo *Juniperus ashei* (Estados Unidos da América), *J. virginiana* (Estados Unidos da América) e *Cupressus funebris* (China). O óleo de cedro é obtido através da destilação da madeira do cerne destas árvores, onde se acumulam quantidades relativamente elevadas de sesquiterpenos (Langenheim, 2003).



Figura 24

Caixa de Jogo

China, c. 1800

Madeira de teca, laca, madrepérola

29,5 x 26 x 7 cm

Proveniência: Palácio Nacional de Sintra, 1939

Palácio Nacional de Queluz, inv. PNQ 137

Figura 25

Papeleira-Miniatura

China, Cantão, província de Guangdong,

século XVIII

Madeira lacada a negro e ouro,

placas de cobre esmaltado

55 x 72 x 44,8 cm

Compra (data desconhecida)

Casa-Museu Dr. Anastácio Gonçalves, inv. SIC558

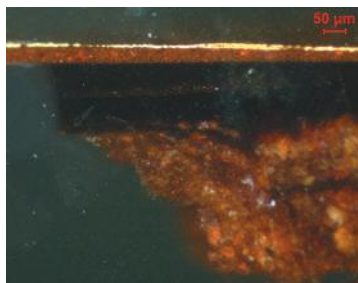


Figura 26
Caixa de Jogo (cat. 4),
corte estratigráfico de
uma amostra

Figura 27
Biombo (fig. 23),
corte estratigráfico de
uma amostra

Em todas as peças, o material de cor vermelha que serve de mordente aos póis metálicos usados na decoração (figs. 26 e 27) é constituído por óxidos de ferro aglutinados com laca oriental e um óleo secativo. Na caixa de jogo do Palácio Nacional de Queluz, para além destes três componentes, o material apresenta ainda sulfureto de mercúrio – vermelhão ou cinábrio – na sua constituição. Os diferentes tons que a decoração apresenta foram alcançados com misturas de pó de ouro e de prata, em proporções variadas, consoante o efeito pretendido – maioritariamente ouro, para o tom amarelo, e misturas de ouro e prata, para os tons esverdeados.

A utilização de aglutinantes proteicos nas camadas de preparação, como no caso do biombo, é, efectivamente, o mais comum quando se trata de peças produzidas para exportação. Esta prática, registada já no século XIV², continuaria a ser seguida nas oficinas dos lacadores cantonenses (Rondot, 1848, pp. 43-44; Gray,

² Descrição presente no Cho-Keng-Lu de 1366 DC, «...for cheaper goods one takes a mixture of swine's blood and rice glue [as a ground] and instead of linen a hemp fabric.», referida por Breidenstein, 2000, p. 583.



1875, p. 200), cidade que produziu consideráveis quantidades de mobiliário lacado para exportação. O facto de, em algumas destas peças, a laca oriental ter sido usada como aglutinante para a preparação, reforça a ideia de que elas estarão associadas a encomendas específicas e, por consequência, executadas com preocupações acrescidas no que diz respeito à sua qualidade. Em ambas as caixas de jogo, o brasão atesta a encomenda de decoração específica. São conhecidos registos do envio de padrões para serem aplicados nas porcelanas destinadas aos clientes ocidentais, parecendo suceder o mesmo no que diz respeito às peças lacadas (Petisca, 2009, pp. 34-35). Um cartão com o desenho do brasão de família a aplicar nas peças lacadas, por exemplo, foi enviado numa das viagens do navio francês *Fils-de-France* a Cantão,

Figura 28
Vista de Macau
(fig. 22),
pormenor



Figura 29
*Papeleira-
-miniatura*
(fig. 25),
pormenor

entre 1818 e 1827³. No caso do painel lacado, a representação da cidade portuária de Macau, ligada à presença portuguesa na Ásia, desde o século XVI, assim como a representação das armas reais (fig. 28) em vários edifícios e embarcações, têm vindo a ser apontadas como indícios de uma encomenda nacional. Já no caso da papeleira-miniatura, são as suas características decorativas particulares, que combinam o uso da laca com o dos esmaltes (fig. 29), bem como a raridade de peças semelhantes, que reforçam a hipótese de uma produção em pequeníssima escala e para um número muito reduzido de clientes.

As lacas chinesas produzidas para exportação, neste período, encontram-se geralmente associadas a deficientes estados de conservação, traduzidos sobretudo no acentuado fendimento e destacamento do revestimento lacado, consequência directa do seu processo de manufactura. O acréscimo de qualidade na produção, isto é, o uso de laca como aglutinante em vez de sangue ou cola animal, terá contribuído para uma maior estabilidade das peças anteriormente referidas, face às variações ambientais a que certamente foram sujeitas durante a sua história.

³ Para imagem consultar Musée de Histoire de Nantes, 2010, p. 207.v.

OS ESTRIBOS NAMBAN
DO MUSEU NACIONAL
DE ARTE ANTIGA

Margarida Cavaco

E NTRE OS objectos lacados ligados à arte da guerra, que figuram nas colecções de museus nacionais, destaca-se o par de estribos *namban* (*abumi*¹) da colecção do Museu Nacional de Arte Antiga. Além deste par, encontram-se ainda em colecções públicas e privadas portuguesas outras tipologias relacionadas com a arte da guerra, tais como os polvorinhos, os sabres, as selas, as máscaras, os elmos e algumas armaduras japonesas.

Este par de estribos reflecte, exteriormente, a minúcia, a destreza manual e a perícia técnica do tauxiado. Esta arte de embutir no ferro outras ligas metálicas pode ser testemunhada na execução pormenorizada das quatro figuras masculinas que, em grande plano, aparecem no bojo central do estribo direito e do estribo esquerdo².

Estes estribos foram executados segundo o modelo denominado de cisne, designação decorrente do seu perfil ondulante (cat. 5). Apresentam um painel frontal bojudo que se prolonga num friso vertical, decorado com uma fiada de orifícios rectangulares. Este elemento termina numa fivela para permitir a sua suspensão numa tira de pele que é presa à sela.

Na superfície exterior, os estribos são profusamente decorados com elementos metálicos de tom amarelado e prateado que contrastam com a matriz castanha ferrosa do suporte. Tal decoração apresenta, em cada um dos exemplares, duas figuras ocidentais lado a lado e em grande plano, como já referimos. A decoração circundante é inteiramente vegetalista, repleta de finos enrolamentos que envolvem pontuações de flores e de folhas.

¹ Appert, 1888.

² A referência a estribo direito e esquerdo está relacionada com a respectiva posição na sela do cavalo.

Na parede exterior da sola observam-se crisântemos intercalados com quadrifólios losangulares com uma cruz no centro. O interior é em madeira, lacada a vermelho. A área mais discreta e pobre em elementos decorativos é a zona plana da sola. Embora recorra à mesma técnica decorativa de embutir na superfície do ferro elementos numa liga de latão, a composição decorativa é de carácter geométrico – uma grelha de pequenos losangos.

Apreciando atentamente o modo como as figuras são representadas, constata-se que os quatro rostos são perfeitamente individualizados. A indumentária é muito rica e imaginativa, característica que se traduz na técnica de aplicação de finas placas metálicas de diversos tons, consoante a riqueza dos componentes metálicos, que conferem contraste às vestimentas. As capas, os chapéus e as bombachas parecem enfunadas e agitadas pelo vento, dando movimento às personagens.

No estribo esquerdo, ambas as figuras envergam uma capa larga adornada com bolas. A que está representada no bojo esquerdo usa um reduzido chapéu de aba arredondada e copa com uma fita na base. Tem as mãos sobrepostas, apoiadas numa vara baixa (espingarda?) à altura da barriga. As suas calças em balão, estranguladas na zona do tornozelo, têm motivos de bolas, traços e cruces separados por espessas riscas horizontais. A posição dos pés indica que a figura se encontra parada. A outra figura, a do bojo direito, apresenta uma gola espessa em forma de semi-círculo e, sobre as duas mãos, ligeiramente elevadas, sustenta um objecto de forma rectangular. As bombachas apresentam os mesmos motivos e composição da figura anteriormente descrita, embora exibam para além das cruces, bolas e listras, um motivo de nuvens. Uma particularidade desta figura é a posição dos pés,



dando a sensação de que a personagem se encontra a caminhar.

No estribo direito, só uma das personagens apresenta chapéu e capa. É a que se encontra no bojo esquerdo. O chapéu é de aba revirada e copa redonda, e a capa, rodada, onde se destacam bolas negras e uma bainha rematada por elementos em forma de pequenas pevides, parece esvoaçar. A evidenciar a zona do peito observa-se um grande colar com contas de duas dimensões, tendo ao centro um pendente tripartido. De algum modo, faz lembrar um adorno/símbolo de cariz religioso. As calças seguem o modelo já referenciado. A posição dos pés, ambos virados para a esquerda,

Cat. 5

Estribos (par)
Japão, períodos Momoyama/Edo, final do século XVI - início do século XVII
Ferro tauxiado a latão e prata, madeira de criptoméria japónica (estribo direito), outra madeira folhosa (estribo esquerdo), laca
26 x 14,1 x 29,5 cm
Compra, 1955
Museu Nacional de Arte Antiga, inv. 393 Met

sugere que a figura está em progressão de marcha. O bojo direito é adornado por uma figura de postura imponente, pois na mão esquerda enverga uma espécie de estandarte com uma bandeira batida pelo vento. A mão direita está apoiada na cintura. Veste um casaco cingido ao corpo e rematado no pescoço por uma gola circular, percebendo-se, na zona central, motivos que simulam fiadas de botões (?). A personagem, estática, ergue-se muito direita.

De entre outros exemplares conhecidos (figs. 30 e 31), muitos utilizam, para além da laca vermelha a revestir o interior da sola, outro material: a madreperla. Esta aparece disposta aleatoriamente ou em pequenos triângulos perfilados. Este material pode também ser aplicado nos gomos do exterior, preenchendo as figuras e outros motivos decorativos. Denota-se, nestes casos, o hibridismo resultante de influências de outras culturas como a de Guzarate, da Coreia e da China que, tradicionalmente, utilizam a madreperla como recurso decorativo.

Em Portugal, actualmente, são conhecidos cerca de seis pares de estribos e um exemplar isolado, com decoração *namban*. Neste número reúnem-se peças de museus, fundações e colecções particulares. Embora haja aspectos similares que os aproximam do exemplar do Museu Nacional de Arte Antiga, nenhum par apresenta a técnica decorativa utilizada na representação das quatro figuras, com o recurso a finas planas metálicas. Os outros exemplares são decorados com fios de metal para preencher e contornar as personagens.

Desde os tempos mais recuados que os *shogun* e os dáimios³ utilizavam equipamento de montar adequado à sua elevada posição

3 Bottomley e Hopson, 1998.



social. Para além de armadura própria, elmo e protecções para as pernas, braços, ombros e pescoço, os aprestos de guerra incluíam acessórios específicos para o cavalo (todos estes acessórios exibiam superfícies lacadas sobre pele, metal ou couro, materiais de grande durabilidade). Por fim sobrepunha-se a sela e estribos, geralmente produzidos em conjunto, e por isso exibindo a mesma gramática decorativa (fig. 32).

A utilização e colocação dos estribos na respectiva sela tinha preceito, pois o seu peso era inibidor dos movimentos do cavaleiro. Não podiam ser fixos directamente no corpo da sela pois tinham que deixar o utilizador articular as pernas e os pés com agilidade. Eram fixos a longas tiras de pele grossa que depois se ajustavam à parte lateral da sela (fig. 33).

Os estribos eram em ferro, concebidos de modo a fornecer uma plataforma larga sobre a qual o guerreiro se mantinha de pé e firme para poder lutar, erguendo-se da sela. Por outro lado, a sua forma e o seu

Figura 30
Estribos (par)
 Japão, períodos Momoyama/Edo, final do século XVI – início do século XVII
 Ferro tauxiado a cobre, latão e prata, madeira lacada, madrepérola
 25 x 13 x 30 cm
 Colecção Particular

Figura 31
Estribos (par)
 Assinatura:
 Komura Saku
 Japão, períodos Momoyama/Edo, final do século XVI – início do século XVII
 Ferro tauxiado, prata, latão, madeira lacada
 26 x 13,5 x 30 cm
 Museu do Oriente,
 FO/1081



Figura 32
Conjunto de Sela e Estribos
Japão, períodos Momoyama/Edo,
final do século XVI-início do
século XVII
Sela – madeira lacada,
madrepérola, couro e corda;
28 x 39,5 x 40 cm
Estribos – ferro, madeira
lacada, madrepérola;
26 x 14 x 30 cm
Colecção Particular

peso podiam, ainda, ser utilizados como arma de arremesso contra o adversário.

Alguns estribos eram perfurados na sola (*suiba abumi*⁴) para que a água, da chuva ou dos rios atravessados, pudesse escoar. É disso exemplo este par do MNAA.

DIAGNÓSTICO DO ESTADO DE CONSERVAÇÃO

Desde a sua primeira apresentação pública na exposição «Portugal na Índia, na China e no Japão – Relações Artísticas», em 1954, no Museu Nacional de Arte Antiga, que não se conhecem registos sobre trabalhos de conservação ou restauro executados neste conjunto.

Existe uma imagem de arquivo, datada de 1990, onde se observam os dois estribos expostos numa vitrina. O ângulo do qual a fotografia foi tirada evidencia o debilitado estado de conservação da laca que reveste o interior das solas.

Embora não haja documentação sobre este assunto, aquando da entrada destes estribos na oficina de mobiliário do Departamento de Conservação e Restauro

4 *Encompassing the Globe*, 2009, pp. 359-360.

do Instituto dos Museus e da Conservação, em 2008, detectaram-se alguns materiais de preenchimento não originais, nomeadamente na superfície ferrosa da sola do estribo direito. Para além deste pormenor, sobressaíam lacunas de embutidos de liga metálica nos elementos vegetalistas e a aparência geral das peças era muito baça e escurecida devido à oxidação dos metais. Constatou-se que a laca vermelha que reveste o interior estava a separar-se da parede lateral da sola e que a superfície estava muito gasta, quebrada e com manchas.

Considerando que estas peças seriam objectos de uso utilitário, é natural a existência de desgastes em algumas zonas, nomeadamente naquelas que estavam sujeitas a movimentos de fricção. Estas zonas correspondem à parte do rebordo interior dos estribos e à laca vermelha da sola.

O estribo direito apresentava, em particular, uma fenda na laca a toda a largura da sola e, perto desta, o desgaste provocado pelo uso deixava à vista as camadas preparatórias, até ser visível a própria madeira interna.

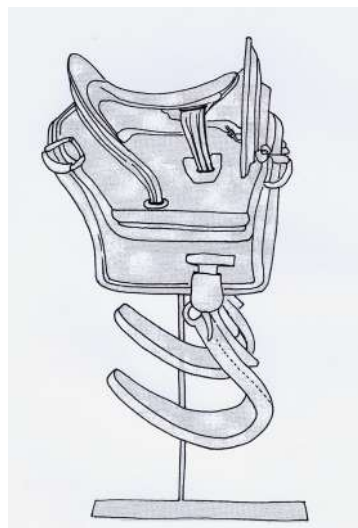


Figura 33
Esquema da colocação
dos estribos na respectiva sela

O estribo esquerdo exibia um problema estrutural grave: a deformação da sola interior provocara uma falta de material de grandes dimensões em todos os materiais que compõem as subcamadas de laca vermelha, permitindo visualizar o suporte de ferro.

Com o propósito de conservar os estribos, foi elaborado um diagnóstico detalhado sobre o estado de conservação dos dois exemplares e foram estudados os materiais presentes, submetidos a várias análises e a diversos meios de diagnóstico complementares de natureza laboratorial⁵. Só conhecendo de forma detalhada os materiais constituintes foi possível propor uma metodologia correcta de intervenção.

Objectos de natureza compósita, como é o caso em apreço, tornam-se um desafio em termos de preservação pela diversidade de materiais em presença: laca, ferro, prata, latão, madeira e argilas.

Reunindo os resultados laboratoriais alcançados foi possível, de forma simplificada, concluir-se que a laca oriental é da espécie *Rhus vernicifera* pigmentada com vermelhão, e com várias camadas preparatórias argilosas; as madeiras que servem de suporte interno são diferentes em cada um dos exemplares. A do estribo direito é provavelmente criptoméria e a do estribo esquerdo, de uma árvore folhosa; os suportes rígidos e as fivelas são em ferro, sendo os metais dourados, latão, e os prateados, uma liga de prata. A estrutura das camadas preparatórias dos elementos lacados é diferente em cada exemplar. O estribo direito apresenta menor número de camadas, sendo a sua estrutura mais simples.

5 O estudo e a caracterização material foram efectuados pela equipa do Laboratório de Conservação e Restauro José de Figueiredo: Isabel Ribeiro, Ana Mesquita, Lília Esteves e José Carlos Frade.

No estribo esquerdo observam-se as mesmas camadas mas ainda se distinguem outras que se lhes sobrepõem, colocando-se a hipótese de serem fruto de uma intervenção bastante antiga e executada segundo as técnicas e tradições orientais.

INTERVENÇÃO

É prática comum dos museus que pretendem conservar peças desta natureza, contactar entidades nacionais e estrangeiras a fim de colher a melhor e mais recente informação sobre produtos e métodos a utilizar. Para além disso, há que ter em consideração as diferentes filosofias de actuação para a conservação e restauro de objectos nipónicos. No Japão, quando os objectos estão danificados e necessitam de intervenção, os Mestres dos ofícios tradicionais refazem ou executam uma cópia do objecto, recorrendo às técnicas e materiais que, originalmente, foram utilizados. Aplicam o saber-fazer novamente, segundo os procedimentos e rituais milenares passados de geração em geração. No Ocidente, utiliza-se o princípio da intervenção mínima, a compatibilidade de materiais, recorrendo, normalmente, a produtos sintéticos com características de reversibilidade.

Assim, foi consultada a bibliografia mais recente sobre a conservação de objectos lacados de natureza *namban* levada a cabo por especialistas estrangeiros. Neste âmbito, foi fundamental a informação e experiência recolhida no Victoria and Albert Museum (V&A) com o projecto levado a cabo na arca designada por *Mazarin Chest* (museum nº 412:1-1882)⁶, projecto

6 <http://collections.vam.ac.uk/>. pesquisa realizada em 8 de Maio de 2010.

que se desenvolveu entre 2005 a 2008, combinando materiais e técnicas de especialistas japoneses com metodologias de intervenção ocidentais dos conservadores do V&A. Depois de identificadas as várias patologias que agravaram o estado de conservação da arca, este projecto incidiu no preenchimento de lacunas e consolidação de fendas com materiais originais japoneses. Embora se tenha chegado a um compromisso muito positivo no caso da arca referida, o mesmo método não podia ser aplicado aos estribos do MNAA. A técnica japonesa utilizada é demasiado complexa para poder ser aplicada por um conservador restaurador ocidental, sem a ajuda de um Mestre em lacas. Estávamos perante um par de objectos com um revestimento de laca sobre metal, e não sobre madeira (material mais usual e que compunha a arca do V&A). Por outro lado, a acessibilidade e a dimensão das fissuras e das lacunas era muito reduzida, e em profundidade, ao contrário do que se diagnosticou na *Mazarin Chest*: lacunas de alguma dimensão, superficiais e de fácil acesso, localizadas junto às arestas. Embora aquele projecto tenha sido levado a cabo por dois países com procedimentos distintos em matéria de conservação, todas as técnicas orientais aplicadas no objecto foram executadas, sempre, pelo Mestre japonês Yoshihiko Yamashita.

Assim, conscientes dos avanços alcançados no restauro de objectos *namban*, e consultado, também, o relatório de diagnóstico e tratamento do par de estribos pertencentes ao Museu do Oriente (executado no Departamento de Conservação e Restauro do IMC, secção de metais), a proposta de conservação destes estribos incidiu sobre a limpeza da superfície lacada, remoção

da oxidação dos metais e fixação dos que se encontravam soltos, fixação da laca, preenchimento da grande lacuna da sola do estribo esquerdo e atenuação de manchas e fissuras.

As fases do tratamento decorreram sem sobressaltos, tendo sido ponderada de forma minuciosa a maneira mais correcta de fazer o preenchimento da grande lacuna da sola do estribo esquerdo⁷, em articulação permanente entre o museu e o Departamento de Conservação e Restauro.

A intervenção iniciou-se da seguinte forma:

LIMPEZA

A superfície metálica exterior foi limpa com uma solução aquosa de um agente complexante que permitiu remover a oxidação dos metais. A limpeza da laca foi iniciada por aspiração de sucção controlada e com uma mistura de etanol e *white-spirit* (50:50). As manchas mais persistentes foram atenuadas com etanol e xileno (50:50) (fig. 34).

FIXAÇÃO DA LACA

Para a fixação da laca, a superfície interior foi humedecida com etanol, para que a laca se tornasse mais flexível, de modo a não quebrar, e só depois foi aplicado o adesivo. Utilizou-se um acetato de polivinilo (PVA) diluído em etanol (80:20).

Devido ao reduzido acesso às camadas preparatórias da laca, foi impossível garantir a consolidação na sua totalidade.

⁷ A acção de conservação e restauro, propriamente dita, sob a orientação de Belmira Maduro e Margarida Cavaco.



Figura 34
Pormenor do estado de conservação do estribo esquerdo durante o tratamento de limpeza da laca

PREENCHIMENTOS ESTRUTURAIS

Para preenchimento da lacuna da sola do estribo esquerdo utilizou-se uma mistura de pasta de papel diluída no mesmo adesivo escolhido para fixação da laca. Era necessário que fosse leve, para não deformar as superfícies originais adjacentes, e que tivesse pouco teor de água mas que se pudesse aplicar em camada fina. A superfície deste preenchimento foi polida de modo a ser integrada com aguarelas de cor apropriada e idêntica à da zona circundante original.

PREENCHIMENTOS DE FISSURAS

Foi aplicada massa de preenchimento de natureza vinílica, de cor branca para pequenas fissuras na laca. Em zonas de fendas de dimensão considerável, foi aplicada pasta de madeira de tom neutro.



INTEGRAÇÃO CROMÁTICA DE PREENCHIMENTOS

Para integração dos preenchimentos efectuados, foi utilizado verniz de retoque brilhante misturado com pigmento vermelhão de origem japonesa, semelhante ao cromatismo do conjunto original.

APLICAÇÃO DE PROTECÇÃO

Por último, foi aplicada uma camada de cera microcristalina diluída em *white-spirit*, para protecção da laca vermelha e das superfícies metálicas.

Figura 35
Pormenor de uma das personagens após a intervenção de conservação e restauro

Concluída a acção de conservação, restituiu-se o brilho da laca há tempos perdido (fig. 35), poliram-se as superfícies fazendo sobressair as quatro figuras representadas, devolvendo-se a dignidade que os dois objectos impõem. Ao permitir estabilizar as estruturas internas das solas, esta intervenção e o estudo laboratorial que em simultâneo desencadeou, e em que assentou, tornaram este par de estribos num exemplo a acrescentar aos escassos estudos sobre objectos lacados com estrutura de metal até ao momento efectuados e publicados .

FONTES

Jesuítas na Ásia. Série da Província do Japão/ Série da Província da China. B.A. Códice 49-IV-66.

Tractado em que se / co[n]tam muito por este[n]so as cousas / da China, co[m] suas particulari-/dades, e assi do reyno dormuz / co[m]posto por el R. padre frey / Gaspar da Cruz da orde[m] / de sam Domingos. / Dirigido ao muito poderoso Rey dom / Sebastiam nosso sem[h]or. Évora, 1569. B.A. Códice 50-IX-22.

Vocabolario da lingoa de Japão com a declaração em Portugues, feito por alguns Padres, e Irmãos da Companhia de JESV (...), 1593. B.A. Códice 46-VIII-35.

BIBLIOGRAFIA

APPERT, G.; KINOSHITA, H. (colab.), 1888. *Ancien Japon.* Tóquio: [s.l.]

ARAKAWA, Hirokazo, 1978. «Lacquer ware» in *Craft Treasures of Okinawa – The National Museum of Modern Art.* Tokyo: Kodansha International.

Armadura Japonesa: Museu Municipal Dr. Santos Rocha, 2004. Lisboa: Instituto Português de Conservação e Restauro.

BALLARDIE, Margaret, 1996. «Historical Colours Used in 17th and 18th Century Japanning», in *ICOM Committee for Conservation, Preprints of the 11th Triennial Meeting.* Janet Bridgeland, ed. London; Edimburgh: James & James, vol.2, pp. 911-914.

BOTTOMLEY, I.; HOPSON, A. P., 1998. *Arms and Armor of the Samurai: the History of Weaponry in Ancient Japan.* New York: Crescent Books.

BREIDENSTEIN, Irmela, 2000. «Considerations Regarding the Restoration of a Chinese Lacquer Screen», in *Japanese and European Lacquerware.* München: Bayerisches Landesamt für Denkmalpflege, pp. 561-585.

CÂNCIO, Francisco, 1955. *O Paço da Ajuda,* Lisboa, [s.n.].

CAPELO, Francisco, 2004. *A Arte da Laca na Birmânia e na Tailândia.* Catálogo de exposição. Lisboa: Instituto Português de Museus.

- CARDOSO, Paulo Barreiros, 1993. *Estudo de uma Cômoda Luís XVI*. Relatório de estágio. Escola Superior de Conservação e Restauro, Instituto José de Figueiredo.
- CARVALHO, Pedro Moura, 2001a. «As Lacas Chinesas de Exportação e o Papel Pioneiro de Portugal na sua Difusão», in *O Mundo da Laca, 2000 Anos de História*. Lisboa: Fundação Calouste Gulbenkian.
- _____, 2001b, ed. *O Mundo da Laca, 2000 Anos de História*. Lisboa: Fundação Calouste Gulbenkian.
- _____, 2001c. «Um Conjunto de Lacas Quinhentistas para o Mercado Português e a sua Atribuição à Região de Bengala e Costa de Coromandel», in Pedro Moura Carvalho, ed., *O Mundo da Laca – 2000 Anos de História*. Lisboa: Fundação Calouste Gulbenkian, pp. 127-153.
- Catalogues de la Collection d'Estampes de Jean V, Roi de Portugal / par Pierre-Jean Mariette*, 1996-2003. Marie-Thérèse Mandroux-França, Maxime Préaud, dir. et coord. scientifique. Lisbonne: Fundação Calouste Gulbenkian; Fundação da Casa de Bragança; Paris: Centre Culturel Calouste Gulbenkian; Bibliothèque Nationale de France.
- CODINA, Charles, 2002. *Goldsmithing & Silver Work: Jewelry, Vessels & Ornaments*. Asheville: Lark Books.
- COSTA, Luiz Xavier, 1935. *As Belas Artes Plásticas em Portugal Durante o Século XVIII*. Lisboa: J. Rodrigues & C^a Editores.
- CROSSMAN, C., 1991. *The Decorative Arts of the China Trade: Paintings, Furnishings and Exotic Curiosities*. [s.l.]: Antique Collectors' Club.
- DALGADO, Sebastião Rodolfo, 1919-1921. *Glossário Luso-Asiático*. 2 vols., Coimbra: Imprensa da Universidade de Coimbra.
- Encompassing the Globe. Portugal e o Mundo nos Séculos XVI e XVII*, 2009. Catálogo de exposição. Lisboa: IMC/ MNAA
- FABRIS, Annamaria Rispoli, 1974. *L'Arte della Laca*. Milano: Electa Editrice.
- FELLER, R. L., STOLOW, N., JONES, E. H., 1985. *On Picture Varnishes and their Solvents*. Washington D.C.: National Gallery of Art.
- FERRÃO, Bernardo, 1990. *Mobiliário Português: Índia e Japão*. Porto: Lello & Irmão Editores.

FRADE, José Carlos; RIBEIRO, Maria Isabel; GRAÇA, José; RODRIGUES, José, 2009. *Applying Pyrolysis-gas Chromatography/Mass Spectrometry to the Identification of Oriental Lacquers: Study of Two Lacquered Shields*. Published online: 25 August. ©Springer-Verlag.

_____, 2009. «Estudo da Laca Vermelha de um Par de Estribos Namban por Py-GC/MC», in *Revista Conservar Património*. Nº 9, pp. 57-66.

FRASER-LU, Sílvia, 2000. *Burmese Lacquerware*. Bangkok: White Orchid Press.

GRAY, John Henry, 1875. *Walks in the City of Canton*. Victoria; Hong Kong: De Sousa & Co.

HONDA, Takayuki; LU, Rong; KITANO, Nobuhiko; KAMIYA, Yoshimi; MIYAKOSHI, Tetsuo, 2010. *Applied Analysis and Identification of Ancient Lacquer Based on Pyrolysis-Gas Chromatography/Mass Spectrometry*. Published online: 26 May, in Wiley Interscience (www.interscience.wiley.com).

IMPEY, Oliver, 1981. «Japanese Export Lacquer of the 17th Century», in *Lacquerwork in Asia and Beyond, Colloquies of Art & Archaeology in Asia*. N. 11. London: Percival David Foundation of Chinese Art.

IMPEY, Oliver; JÖRG, Christiaan, 2005. *Japanese Export Lacquer, 1580-1850*. Amsterdam: Hotei Publishing.

Itinerário, Viagem ou Navegação de Jan Huygen van Linschoten para as Índias Orientais ou Portuguesas, 1997. Ed. preparada por, Arie Pos e Rui Manuel Loureiro. Lisboa: CNCDP.

JACOBSON, Dawn, 1999. *Chinoiserie*. London: Phaidon Press Limited.

KOPPLIN, Monika, 2002. *Lacquerware in Asia: Today and Yesterday*. Paris: Unesco Publishing.

KÖRBER, U.; Frade, J. C.; CAVACO, M.; RIBEIRO, I.; GRAÇA, J.; RODRIGUES, J. C., 2011. «A Study on 16th and 17th Century Luso-Oriental Lacquerware», in *ICOM-CC 16th Triennial Conference Preprints Lisbon, 19-23 September (in press)*.

KREINER, Josef, 2005. «European Collections from Ryukyu/Okinawa», in *Japanese Collections in European Museums*. Bd. 1-2, Bonn: Bier'sche Verlagsanstalt.

- KUMANOTANI, J., 1995. «Urushi (Oriental Lacquer) – A Natural Aesthetic Durable and Future-Promising Coating», in *Progress in Organic Coatings*. 26, pp. 163-195.
- LANGENHEIM, Jean H., 2003. *Plant Resins: Chemistry, Evolution, Ecology, and Ethnobotany*. Portland: Timber Press Inc.
- LORAC-GERBAUD, Andrée, 1973. *L'art du Laque*. Paris: Dessain et Tolra.
- LORENZETTI, Giulio, 1938. *Lacche Veneziane del Settecento*. Venezia.
- MARREIROS, Maria Teresa Soromenho, 1995/6. *Papeleira com Alçado Pertencente ao Museu de Aveiro*. Relatório de Estágio. Escola Superior de Conservação e Restauro.
- MUSÉE D'HISTOIRE DE NANTES, 2010. *La Soie & Le Canon France Chine 1700-1860*. Nantes: Gallimard/Musée de Histoire de Nantes.
- NEUMANN-HENNEBERG, E., 2004. «Technologische Untersuchungen an Lackarbeiten aus Persien», in *Zeitschrift für Kunsttechnologie und Konservierung*. Worms: Werner, Bd. 18 (2), pp. 349-370.
- NUNES, Philippe, 1982. *Arte da Pintura, Symetria e Perspectiva, anno 1615*. Leontina Ventura, pref. Porto: Paisagem.
- PETISCA, M. J., 2009. *A Laca de Cantão: um Estudo sobre Biombos de Exportação nos Séculos XVIII e XIX*. Dissertação de Mestrado. Lisboa: Universidade Católica Portuguesa.
- PIMENTEL, António Filipe, 1988. «O Gosto Oriental na Obra das Estantes da Casa da Livraria da Universidade de Coimbra», in *IV Simpósio Luso-Espanhol de História de Arte, Portugal e Espanha entre a Europa e Além-Mar*. Coimbra, Universidade de Coimbra, Instituto de História de Arte.
- PINTO, Maria Helena Mendes, 1990. *Lacas Namban em Portugal – Presença Portuguesa no Japão*. Lisboa: Edições Inapa.
- RAU, Virgínia, 1947. *Inventário dos Bens da Rainha da Grã-Bretanha D. Catarina de Bragança*. Coimbra, Biblioteca da Universidade.
- RIBEIRO, Andreia; MADURO, Belmira, 2006. *Conservação de um Par de Estribos Lacados – Fundação Oriente*. Relatório de Tratamento. Secção de Metais do IPCR.

RIBEIRO, Conceição, 2007. «O Oratório Indo-Português do Museu de Évora. Estudo, Conservação e Restauro», in *CENÁCULO Boletim on line do Museu de Évora*. 2, pp. 3-15.

RIVERS, Shayne; UMNEY, Nick, 2003. *Conservation of Furniture*. London: Butterworth.

RONDOT, Natalie, 1848. «Une Promenade dans Canton, La Manufacture de Laque d’Hip-qua et l’Atelier de Tableterie de Ta-Yu-Tong», in *Journal Asiatique*. 9, pp. 34-62.

SEQUEIRA, Gustavo Matos, 1916-1934. *Depois do Terramoto*. Lisboa: Academia das Ciências de Lisboa.

SHÔNO-SLÁDEK, M., 1994. *The Splendor of Urushi: the Lacquer Art Collection at the Museum of East Asian Art, Cologne: Inventory Catalogue with Reflexions on Cultural History*. Cologne: Museum of East Asian Art.

SOUSA, Maria da Conceição Borges de, 2006. «The Namban Collection at the Museu Nacional de Arte Antiga. The Contribution of Maria Helena Mendes Pinto», in *Boletim de Estudos Portugueses e Japoneses*. Universidade Nova de Lisboa: CHAM. Nº12, pp. 57-77.

_____, 2010. «Móveis à Maneira do Oriente», in *Actas do 2º Colóquio de Artes Decorativas, as Artes Decorativas e a Expansão Portuguesa, Imaginário e Viagem*. Isabel Mayer Godinho Mendonça e Ana Paula Rebelo Correia, coord. Lisboa: CCCM/ESAD.

STALKER, John; PARKER, George, 1971. *A Treatise of Japanning and Varnishing*. Reprint. London: Alec Tiranti.

STANLEY, T., 2001. «Lacas no Mundo islâmico», in CARVALHO, Pedro Moura, ed., *O Mundo da Laca - 2000 Anos de História*. Lisboa: Fundação Calouste Gulbenkian, pp. 157-176.

SYMONDS, R. W., 1941. «English Eighteenth Century Furniture Exports to Spain and Portugal», in *The Burlington Magazine*. vol. LXXVIII, n.º 455, Fevereiro, pp. 57-60.

VASSALO e SILVA, Nuno, 2009. «Indústrias Artísticas na Índia Portuguesa», in LEVENSON, J. A. et al., coord. científica, *Encompassing the Globe. Portugal e o Mundo nos Séculos XVI e XVII*. Catálogo de exposição. Lisboa: IMC/ MNA, pp. 245-253.

- WAN, Y. Y.; LU, R.; DU, Y.; HONDA, T.; MIYAKOSHI, T., 2007. «Does Donglan Lacquer Tree Belong to *Rhus Vernicifera* Species?», in *International Journal of Biological Macromolecules*. 41, pp. 497-503.
- WATIN, Jean Félix, 1773. *L' Art du Peintre, Doreur, Vernisseur*, Paris: Leonce Larget, 1975.
- WEBB, Marianne, 2000. *Lacquer: Technology and Conservation. A Comprehensive Guide to the Technology and Conservation of Both Asian and European Lacquer*. Oxford: Butterworth-Heinemann.
- WELSH, Jorge, 2003. *After the Barbarians I – an Exceptional Group of Namban Works of Art*. London: Jorge Welsh Books.
- _____, 2008. *Depois dos Bárbaros II – Arte Namban para os Mercados Japonês, Português e Holandês*. Londres: Jorge Welsh Books.
- WOLVESPERGES, Thibaut, 2000. *Le Meuble Français en Laque au XVIIIe siècle*. Bruxelles: Éditions Racine; Paris: Les Éditions de L' Amateur.
- <http://collections.vam.ac.uk/> Em 8 de Maio de 2010.

FICHA TÉCNICA

EXPOSIÇÃO

COMISSÁRIA

Maria da Conceição Borges
de Sousa

Island. Departamento de Conservação
e Restauro, IMC)

Ulrike Körber (Departamento
de Conservação e Restauro, IMC)

CONSERVAÇÃO E RESTAURO

Carlos Marques, Margarida Cavaco,
Ulrike Körber (Departamento
de Conservação e Restauro, IMC)

FOTOGRAFIA

© Hugo Maertens/BNP Paribas/
Museu do Oriente: fig. 31. IMC/
DDF – Carlos Monteiro: fig. 3;

Francisco Matias: figs. 1, 2; José
Pessoa: fig. 6, 9, 12, 16, 22, 25; Luís
Pavão: cat. 5. Luisa Oliveira: figs. 7,
8, 21; cats. 1, 4. IMC/LCRJF – Luís
Piorro: fig. 23, 24.

© Jorge Welsh, Oriental Porcelain
& Works of Art, London: fig. 32.

MNAA – Arquivo: figs. 4, 5; Ramiro
Gonçalves: figs. 10, 11; cat. 2.

Margarida Cavaco: figs. 33, 34, 35.

Maria João Petisca: figs. 26, 27, 28, 29.

Pedro Aguiar Branco: figs. 14, 15, 30.

Ulrike Körber: figs. 13, 17, 18, 19, 20;
cat. 3.

MONTAGEM

Museu Nacional de Arte Antiga

DESIGN DE COMUNICAÇÃO

FBA.

CATÁLOGO

COORDENAÇÃO EDITORIAL

Ana de Castro Henriques

APOIO TÉCNICO

Ana Filipa Sousa

TEXTOS

António José Candeias (Laboratório
de Conservação e Restauro José de
Figueiredo, IMC. Centro HERCULES,
Universidade de Évora)

José Carlos Frade (Laboratório
de Conservação e Restauro José
de Figueiredo, IMC)

Margarida Cavaco (Departamento
de Conservação e Restauro, IMC)

Maria da Conceição Borges
de Sousa (Museu Nacional
de Arte Antiga)

Maria João Petisca (The Preservation
Society of Newport County, Rhode

DESIGN

FBA.

IMPRESSÃO E ACABAMENTO

A. Coelho Dias, S. A.

ISBN

978-972-776-436-5

DEPÓSITO LEGAL

333566/11

TIRAGEM

500 exemplares

APOIOS:

