

ANDREA PIAZZAROLI LONGOBARDI

**FRAGMENTOS DE VISUALIDADES CHINESAS
NO SETECENTOS MINEIRO (1720-1770)**

Belo Horizonte, 2011

ANDREA PIAZZAROLI LONGOBARDI

**FRAGMENTOS DE VISUALIDADES CHINESAS
NO SETECENTOS MINEIRO (1720-1770)**

Dissertação de Mestrado apresentada ao Programa de Pós-Graduação em História da Faculdade de Filosofia e Ciências Humanas da Universidade Federal de Minas Gerais como requisito parcial para a obtenção do título de Mestre em História.

Linha de pesquisa: História Social da Cultura.

Orientador: Prof. Dra. Adriana Romeiro

Belo Horizonte

Faculdade de Filosofia e Ciências Humanas

Universidade Federal de Minas Gerais

Data da Defesa: 30 de setembro de 2011

AGRADECIMENTOS

Desde o início dessa pesquisa, há quatro anos atrás, em cada uma das conversas com professores, pesquisadores, arquivistas, enfim, com todos que me auxiliaram em algum momento, eu pensava: não poderei retribuir esse auxílio. E, é verdade, uma dissertação é realizada não por uma pessoa, mas por muitos que contribuíram para que se reunisse informações, opiniões, pontos de vista, e, para que o próprio olhar seja afinado. A única retribuição possível é a continuidade da pesquisa, e a continuidade de uma rede de cooperação.

Agradeço, enfim, primeiramente à orientadora, Prof. Dra. Adriana Romeiro, a quem devo muito das conquistas nesses últimos anos. Recebeu-me no Departamento e na área de História, auxiliou-me dos primeiros aos últimos passos, sempre disposta a responder às minhas infundas perguntas e dúvidas, orientando-me atentamente em cada detalhe do trabalho.

Agradeço também a todos os professores com quem conversei nesse percurso, procurando luzes e caminhos a seguir, em especial Prof. Dr. Marcos Cesar de Senna Hill, que também me auxiliou em vários momentos, além de ter ensinado-me muito sobre as artes setecentistas ibéricas.

Devo este trabalho também às instituições de financiamento que me permitiram as condições materiais de continuidade da pesquisa: à FAPEMIG e ao ICAM. Sem esse auxílio, não me seria permitida a dedicação necessária ao cumprimento da tarefa.

À todos os professores do curso de especialização em Arte e Cultura Barroca, mantido pela UFOP, agradeço também, pois ali encontrei materiais e referências importantíssimas para compreender os processos de produção artística na Capitania das Minas Gerais, além de ter conhecido, em companhia desses professores, inúmeros exemplos da história dessas obras.

A todos que me acompanharam nesse processo, conversando, aconselhando. A todos, meu mais profundo agradecimento e respeito.

RESUMO

Este trabalho buscou delinear práticas e significados atrelados ao gênero das *chinoiseries* no contexto da ornamentação sacra da Capitania das Minas Gerais (1720-1770).

Ao traçar um histórico da técnica de pintura com o pigmento vermelhão, percebeu-se que tal pigmento, utilizado na pintura *de charão*, foi atrelado à temática oriental quando aumentou a circulação de objetos das Índias Orientais, bem como a disseminação do “gosto oriental”. A formação desse gosto por imagens e referências orientais foi pautado pela valorização das mercadorias de origem ultramarina, e pela projeção da idéia de terras repletas de maravilhas, justas e harmoniosas, em reinos e impérios extremo-orientais.

As *chinoiserie* abordadas por este trabalho possuem como referência visual um gênero específico da arte sínica – o *shanshui* (montanha-água). Tal gênero sínico foi disseminado na Europa através da circulação de porcelanas ornamentadas. Seguindo tal estrutura de composição, as *chinoiserie* combinam signos que circularam em gravuras-modelo utilizadas por pintores ornamentistas europeus. Essa superposição de modelos e signos é uma característica das *chinoiserie* que está em pleno acordo com o modo de produção e invenção retórica das artes coevas.

A fim de averiguar os modos de composição e as referências utilizadas nas chinesices na Capitania das Minas Gerais, realizou-se um elenco das imagens presentes nesses painéis. Analisou-se, para esse fim, exemplos específicos como a porta esquerda da Igreja Matriz de Nossa Senhora da Conceição de Sabará e a Igreja de Nossa Senhora da Expectação do Parto. Observa-se nas *chinoiseries* que o *engenho* dos artífices foi empregado, muitas vezes, com predominância da *fantasia* sobre o *juízo* - ambos foram maneiras de compor características das artes seiscentistas e setecentistas. Assim, tanto o ouro e a laca do douramento quanto os exóticos signos nas chinesices podem ser considerados referências que figuram em função da comoção dos afetos do fruidor. Infere-se que o ornamento, na arte setecentista ibérica, pode ser visto como como *enkomion*, ou elogio de coisas consideradas elogiáveis.

Assim, a forma de invenção e composição do gênero das *chinoiserie* pode ser definida, - conforme o historiador Álvaro Samuel – como “práticas exotismo orientalizante”. A alteridade, o exótico, nessas obras, indicava a projeção de sonhos próprios da cultura Ocidental produtora daqueles gêneros.

Palavras-chave: Minas Gerais, Chinoiserie, Orientalismo, Ornamento.

ABSTRACT

This dissertation attempts to outline practices and values linked to the gender of *chinoiserie* in the context of sacred ornaments of the Minas Gerais Province (1712-1770).

In outlining the history of painting with vermilion pigment techniques, it was realized that the pigment was tied to oriental themes as long as the circulation of objects from the East Indies was increased, as well as the spread of Oriental "taste". The propagation of the "Oriental taste" was marked by the appreciation of Eastern goods, and by the projection of a land full of wonders and harmonium's idea on to kingdoms and empires in the Far East. The *chinoiserie* studied by this work make reference to a specific Sinic genre of art - the *shanshui* (mountain-water). This genre was widespread in Europe through the circulation of ornate porcelains. Following the *shanshui* structure and composition, the European art combined exotic images that circulated through European ornamentalists painters.

This superposition of models and signs is a feature that is in full agreement with the rhetorical mode of production and invention of coeval arts. In order to ascertain the composition patterns and the references used in the Minas Gerais Province's *chineses*, this research made a list of images found on these panels. Were analyzed, for this purpose, specific examples, like the left door of the Igreja Matriz de Nossa Senhora da Conceição (Sabará) and the Igreja de Nossa Senhora da Expectação do Parto (Sabará).

It is observed that, on the production of the *chinoiserie*, European artists had employed techniques based their *ingenuity* on fantasy more than sense - both ways of composing characteristics of eighteenth and seventeenth-century art.

Thus, both gold lacquer and gilding, as well as the exotic *chineses* signs, can be seen as a reference that appear due to the spectator's affects commotion. It is inferred that the ornament in the eighteenth century Iberian art can be seen as *enkomion*, or praise of valuable things.

So, the shape and composition of the invention of *chinoiserie* genre can be defined - as the historian Alvaro Samuel - as "orientalist exotic practices." The otherness and the exotic, on these works, indicate the projection of Western culture's own dreams and expectations on this genre production.

Keywords: Minas Gerais, Ornament, Orientalism, Chinoiserie

SUMÁRIO

Introdução.....	8
Capítulo 1 – Pintura de charão.....	23
1.1. De como dourar ao modo China.....	24
1.2. As cores e as nobrezas das terras.....	29
1.3. Artifício e representação.....	31
1.4. Os signos e as nobrezas das terras.....	38
1.5. O modo China, de rascunho.....	54
1.6. Da forma à imagem.....	60
Capítulo 2 – Os signos.....	65
2.1. A circulação de referências.....	66
2.2. Os signos nos templos da Capitania de Minas Gerais.....	72
2.3. Elementos naturais e cenográficos, e possíveis fontes iconográficas.....	79
2.4. Um fragmento de Oriente.....	87
2.5. O modelo <i>willow</i>	99
2.6. A fauna e os homens.....	102
Capítulo 3 – Um caso de <i>chinoiserie</i> na talha setecentista.....	118
3.1. A Igreja de Nossa Senhora da Expectação do Parto.....	119
3.2. O contexto.....	131
3.3. O engenho.....	136
Capítulo 4 – O exótico e o exotismo.....	149
4.1. As artes e os sonhos.....	150
4.2. O elogio e o ornamento.....	153
4.3. Artes e reinos dourados.....	157
4.4. De como tremular as idéias do Oriente.....	159
Conclusão.....	172
Bibliografia.....	178

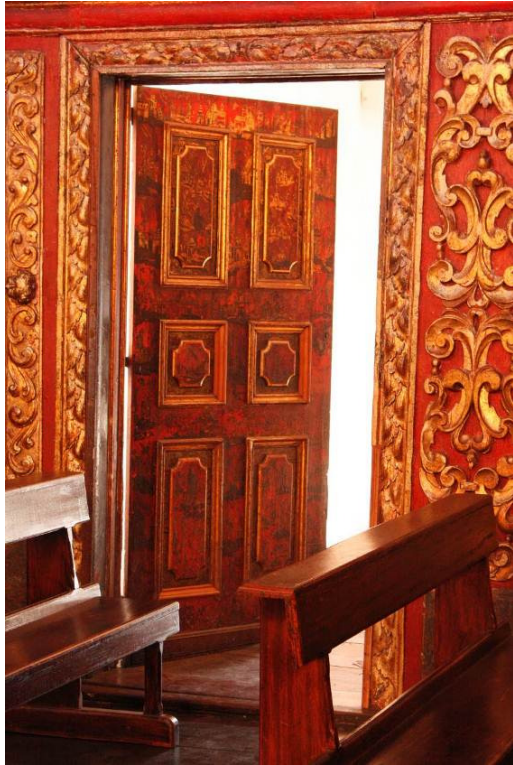
LISTA DE ABREVIACOES

AEM – Arquivo Eclesiástico de Mariana (Minas Gerais)

ACM – Arquivo da Cria Metropolitano de Belo Horizonte

APM – Arquivo Público Mineiro

MO-CBG – Museu do Ouro – Casa Borba Gato



INTRODUÇÃO

Introdução

Este trabalho tem como foco as pinturas ornamentais acaroadas com motivos orientalizados produzidas em templos católicos da Capitania das Minas Gerais. Chamadas de *chinoiseries* ou *chinesices*, essas obras foram empregadas em lugares de destaque em algumas Igrejas e Capelas da Capitania entre 1720 e 1765.

As obras em foco nesta pesquisa são: as duas portas de acesso à Sacrista da Igreja Matriz de Nossa Senhora da Conceição, em Sabará; o arco-cruzeiro e a talha da Igreja de Nossa Senhora a Expectação do Parto, em Sabará; e o Cadeiral do Bispado da Igreja Sede de Nossa Senhora da Assunção, em Mariana. Entretanto, para além dessas obras, esta pesquisa busca conhecer e analisar o próprio gênero de ornamentação com *chinoiseries*, levando em consideração sua formação e disseminação na Europa Ocidental, e o emprego desse gênero num contexto contrarreformista de produção alegórica das artes em território luso-brasileiro.

Este trabalho busca delinear duas faces da produção das *chinoiseries* na Capitania das Minas Gerais: de um lado, a referencialidade de gravuras e estampas que pode ter sido empregada na produção de tais painéis, através de uma pesquisa da circulação de motivos iconográficos orientalizados na Europa Ocidental; de outro lado, os fundamentos sócio-históricos que propiciaram a disseminação de tais referências no contexto lusitano de expansão e administração ultramarina.

Chinesices (como são chamadas em território brasileiro), ou *chinoiseries* (termo francês utilizado desde, pelo menos, o século XVII¹), são gêneros artísticos ornamentais europeus que fazem referência ao repertório visual das artes extremo-orientais. Esse gênero de ornamentação foi difundido em território luso-brasileiro entre os séculos XVII e XIX, como um desdobramento direto de sua intensa utilização na Europa Moderna.

A *chinesices*, ou *chinoiseries*, incluem louças fabricadas na Europa, América do Norte ou na própria China, e quaisquer gêneros arquitetônicos ou ornamentais que incorporem referências diretas ou adaptadas a signos de origem extremo-oriental (Japão, Pegu [Vietnã], China, Índia, Malásia). As *chinesices* foram disseminadas por toda Península Ibérica e América portuguesa.

¹ Cf. PIMENTEL, Antonio Filipe. “Chinoiseries” in José Fernandes Pereira (dir.) *Dicionário de Arte Barroca em Portugal*, Lisboa, Editorial Presença, 1989. p.118-119.

Em território brasileiro, temos conhecimento de inúmeros exemplos já compilados por alguns pesquisadores, em especial Adma Fadul Muhana² e José Roberto Teixeira Leite³.

Neste trabalho, analisamos as chinesices num contexto delimitado: a utilização de um repertório de signos orientais, especificamente da pintura chinesa, na ornamentação de templos católicos da Capitania de Minas Gerais, aproximadamente de 1720 a 1765. São painéis e detalhes arquitetônicos revestidos pela pintura *acaroadada*, ou *de charão*, a qual imita a laca chinesa⁴. Nesses painéis, são utilizados modelos de composição de imagens que se baseiam na pintura chinesa *ShanShui*⁵, gênero difundido no Ocidente através de porcelanas chinesas.

Essas obras incluem-se na modalidade do *estofamento*: conjunto de técnicas de pintura em têmpera que visava preencher detalhes em móveis e aparatos arquitetônicos, imitando materiais valiosos no contexto do comércio ultramarino⁶. Podem ainda ser consideradas pinturas de *douramento*, vocábulo frequentemente utilizado na documentação coeva, subcategoria do estofamento, que caracteriza as pinturas que utilizam folhas de ouro, de prata, ou imitam tais materiais.⁷

As chinesices acaroadas foram utilizadas por séculos na ornamentação de palácios, casarões, igrejas e capelas, quase sempre em molduras, debruns das pinturas centrais, ornamentação de

² Pesquisa relatada em MUHANA, Adma Fadul. “Brasil: Índia ocidental” In: Revista USP, São Paulo, v. 57, p. 38-49, 2003 e “De Macau, sedas e porcelanas aportam no Brasil” In: Biblioteca Entrelivros. São Paulo, p. 80 - 83, 25 set. 2006.

³ LEITE, J R T. *A China no Brasil*. Campinas: Editora da Unicamp, 1999 e *A Companhia das Índias e a porcelana chinesa de encomenda*. Salvador: Fundação Cultural da Bahia, 1986.

⁴ *Laca* é um verniz utilizado na decoração de mobiliário e aparatos arquitetônicos, produzido a partir de uma combinação de resinas vegetais originárias do extremo-oriental. Na China, a laca era produzida desde o século VI a.C. A Europa Ocidental só logrou importar as resinas necessárias para a produção da laca no século XVII, na França. A produção ocidental das resinas só teve início no século XX.

⁵ Gênero de pintura detalhado e analisado no capítulo seguinte.

⁶ “ESTOFAR. (segunda acepção) Estofar figuras, ou roupas; É sobre ouro burnido, cobrir de cor, e depois riscar com a ponta de um estilo de pau, ou de prata, ficando a flor, folhagem, ou outro lavor, que faz de ouro, à vista.” In BLUTEAU, Raphael Pe. *Vocabulário português & latino: aulico, anatomico, architectonico ...* Coimbra: Collegio das Artes da Companhia de Jesu, 1712 – 1728. Vocabulo “Estofar”. “O processo complexo do douramento competia ao dourador, que também podia ser apodado de estofador, designação para aquele que sabia executar o *estofamento*, imitação de tecidos raros”. In FERREIRA-ALVES, Natália Marinho. “O douramento e a policromia no Norte de Portugal à luz da documentação dos séculos XVII e XVIII” In *Revista da Faculdade de Letras*. Vol III. Porto: 2004, pp.85-93, p. 87. O estofamento, ou douramento, serve à imitação de materiais valiosos dos mais variados: mármore, tecidos, bordados, ouro, laca. Nesse sentido, serve à “ilusão” do olhar, como emulação artística. Não deve, entretanto, ser confundido com a técnica *trompe l’oeil*, que, em tradução literal significa “enganar o olho”, e foi utilizada desde a Antiguidade. A técnica do *trompe l’oeil* designa “motivos pintados ou esculpidos (...) capazes de conferir um efeito ilusionista geralmente tridimensional à superfície. (...) O uso da perspectiva (...) foi o meio indispensável para a execução de programas ou pormenores em *trompe l’oeil*” Assim, diferente do estofamento – o qual buscava a imitação de tecidos e outros revestimentos valiosos, como meio de preenchimento e ornamentação –, o *trompe l’oeil* busca a representação de objetos tridimensionais por meio da perspectiva. Cf. *Dicionário de Arte Barroca em Portugal*, Lisboa, Editorial Presença, 1989, pp. 499-500 e CHILVERS, Ian. *Dicionário Oxford de Arte*. São Paulo: Martins Editora, 2007, p. 533.

⁷ Cf. BLUTEAU, Raphael Pe. *Vocabulário português & latino: aulico, anatomico, architectonico ...* Coimbra: Collegio das Artes da Companhia de Jesu, 1712 – 1728. Vocabulo “Dourar”, segunda acepção.

móveis, e detalhes de imaginária. Na Capitania das Minas Gerais, na primeira metade do século XVIII, as chinesices apresentam configurações específicas, que divergem do uso então corrente no território luso-brasileiro: são produzidos painéis de tamanho evidenciado, ornando locais de importância hierárquica na composição retoricamente ordenada da visualidade dos templos católicos - capela-mor e arco-cruzeiro.

Sob um primeiro olhar, as *chinoiseries* poderiam ser consideradas referências de certo modo profanas ou seculares, mesmo que figurando no conjunto das ornamentações sacras. Isso porque representam materiais valiosos que poderiam sugerir índice de riquezas terrenas; de outro lado, as *chinoiseries* não representam quaisquer elementos ou cenas propriamente sacras, ou diretamente relacionadas a dogmas católicos – os quais eram representados com frequência nas pinturas de têmpera laterais dos templos católicos. Entretanto, essa oposição aparente “sagrado-profano” – citada, por exemplo, por Afonso Ávilla, a fim de caracterizar formalmente os gêneros artísticos seiscentistas e setecentistas luso-brasileiros⁸ - encontra-se efetivamente em pleno acordo com o *decoro* da cultura religiosa de então⁹.

Os painéis focados pela pesquisa estão localizados: (1) no arco-cruzeiro da Capela de Nossa Senhora da Expectação do Parto, em Sabará, datado de aproximadamente 1720; (2) nas portas que dão acesso à Sacristia da Igreja Matriz de Nossa Senhora da Conceição, Sabará, datadas de aproximadamente 1740-50; e (3) no Cadeiral do Capela-mor da Igreja Sede de Nossa Senhora da Assunção, Mariana, datado de 1765.

Nota-se, entre o primeiro e o terceiro quartel do século XVIII, a utilização relativamente intensa das chinesices nos templos mineiros. Obras importantes são encontradas nos estofamentos: (1) do púlpito e do altar da Capela de Santo Antonio, Sabará, ~1730; (2) do altar da Irmandade do Santíssimo Sacramento, na Igreja Matriz de Nossa Senhora da Conceição, em Catas Altas, ~1760; (3) do altar-mor e do arco-cruzeiro na Igreja de Santana, no Distrito de Cocais, ~1769; (4) dos altares da Matriz de São Caetano, no Distrito de Monsenhor Horta, ~1742; e (5) dos altares laterais da Matriz de Santo Antônio, em Ouro Branco, ~1760. Há ainda outros exemplos em mobiliários ou peças de imaginária do mesmo período, na Igreja de Nossa Senhora Pilar (Ouro Preto, ~1733) e na Igreja de Santa Efigênia (Ouro Preto, ~1733-1760).

⁸ Cf. AVILLA, Afonso. *Resíduos Seiscentistas em Minas*. Belo Horizonte: Centro de Estudos Mineiros, 1967. p. 31 e sgts.

⁹ BASTOS, Rodrigo Almeida. “Decoro, engenho e maravilha nos largos e igrejas de Santa Bárbara e Catas Altas” IN *PER MUSI*. n.24. Belo Horizonte: 2011. pp.67-78.

O gênero, a partir de 1770, com a disseminação do chamado “estilo rococó” ou “pombalino” e a apropriação de modelos italianos na arte sacra portuguesa¹⁰, quase desaparece da ornamentação sacra.

Ao aproximar do século XIX, aumenta a circulação das louças e da mobília ornamentadas ao gosto oriental no Império português¹¹; todavia, esses objetos estarão disseminados em ambientes privados de casarões e palacetes, em sacristias reclusas e nos edifícios governamentais e não mais figurarão nas casas de Deus. A utilização teatral das chinesices no interior de igrejas e capelas da Capitania fora intensa e fugaz.

Assim, tratar das *chinoiseries* do ponto de vista histórico passa por rever a “situação cultural”¹² dessas obras. É ampla a historiografia da arte que trata dos dispositivos retóricos e persuasivos de que foram imbuídas a pintura, a escultura, a oratória, a música e a arquitetura entre os séculos XVI e XVIII. Entretanto, nesse contexto, o papel das artes ornamentais e dos gêneros decorativos é escassamente estudado no Brasil.

As chinesices da Capitania das Minas Gerais, até agora, foram pouco estudadas; um dos principais motivos para esse fenômeno é a escassez de documentação histórica a respeito do gênero na América lusitana (tal ausência não deve ser encarada como um dado imanente, empírico, óbvio, ou, menos ainda, desprovido de significados¹³). Assim, os estudos sobre as chinesices foram quase que limitados às pesquisas de autoria, algumas vezes tão somente atribuições. Por exemplo, no texto “Pintura colonial paulista”, o pesquisador Percival Tirapeli sugere a atribuição da pintura de *chinoiseries* na moldura dos caixotões da Igreja Nossa Senhora do Rosário (1720) (em Embu) a Charles Belville (Wei-Kia-Lou), mestre dourador

¹⁰ Cf. SERRÃO, Vitor. *História da Arte em Portugal - O Barroco*. Volume IV. Lisboa: Editorial Presença, 2003; ANDRADE, Myriam Ribeiro de. *O Rococó religioso no Brasil e seus antecedentes europeus*. São Paulo: Cosac Naify, 2003.

¹¹ Cf. RUSSEL-WOOD, Anthony John. *A dinâmica da presença brasileira no Índico e no Oriente*. Séculos XVI – XIX. In: Revista Topoi, Rio de Janeiro, set. 2001, pp. 9-40; LEITE, José Roberto Teixeira. *A China no Brasil (ob. cit.)*. Esse aumento da circulação de porcelanas e sedas orientais, bem como de móveis acaroados, foi também verificado na pesquisa documental que apóia este trabalho, em inventários arquivados no Museu do Ouro, em Sabará. Sobre o aumento da circulação de mobiliário e adornos residenciais, ver MACHADO, Alcântara. *Vida e Morte do Bandeirante*. São Paulo: Imprensa Oficial, 2006; ALGRANTI, Leila Mezan. “Famílias e vida doméstica”. In MELLO E SOUZA, Laura de (org.). *História da Vida Privada no Brasil* (ob. cit.). pp. 83-154; MATA, Karina Paranhos da. *Riqueza e representação social nas Minas Gerais: um perfil dos homens mais ricos (1713-1750)* (dissertação). Belo Horizonte: Fafich - UFMG, 2007. Orientação de ROMEIRO, Adriana.

¹² ARGAN, G. C. *História da Arte como História da Cidade*. São Paulo: Martins Fontes, 1988. p. 15.

¹³ As *chinoiserie* em território luso-brasileiro são pouco ou nada citadas em documentação dos séculos XVII e XVIII, contrastando com sua intensa utilização nos motivos ornamentais. Essa mesma ausência, que poderia ser atribuída a uma pouca importância dada à pintura de têmpera, não se dá em outras regiões da América no mesmo período. Na América do Norte, por exemplo, a ornamentação com as *chinoiseries* foi motivo de textos, cartas e manuais que circulavam impressos na América inglesa. Os textos tratavam, entre outras coisas, de tentar explicar o próprio significado do interesse por tais referências, procurando relacionar as *chinoiserie* com possíveis lições de civilidade à cultura americana. Cf AVIS, Kiersten Larsen. *Second hand chinoiserie and the confucian revolutionary: colonial America's decorative arts “after the chinese taste”* (dissertação). Visual Art's Department of Brigham Young University, 2008.

franco-chinês que arrematou a pintura da Capela-Mor da Igreja Sede de Salvador. A sugestão, entretanto, carece de evidências históricas de todo tipo. Outro exemplo é o livro *A China no Brasil*, de Roberto Teixeira Leite, que atribui a pintura dos painéis acoroados da Capela de Nossa Senhora da Expectação do Parto ao padre jesuíta pintor Jacinto Ribeiro, baseando-se no fato de que esse jesuíta, possivelmente pintor, estaria em território luso-brasileiro à época da construção da capela.¹⁴

Nos estudos historiográficos, um outro foco dado às pesquisas que envolvem as *chinoiseries* é a constatação da circulação de objetos extremo-orientais em todo o Império lusitano. Como no seguinte excerto:

*Conhecidas como ‘chinezives’ [sic], estas pinturas talvez tenham sido recolhidas da louça de Macau, bastante usual no Brasil de então, sendo de observar-se sua ocorrência freqüente em Minas Gerais (Sé de Mariana, Matriz de Sabará, Capela do Senhor do Bonfim em Catas Altas, oratório de Nova Era, etc) ao passo que no resto do país não são encontradiças.*¹⁵

Dessa forma, não obstante vários autores brasileiros terem se referido às chinesices, fizeram-no, em maioria, de maneira breve e superficial, apontando esse gênero como um elemento “curioso” que serviria de ilustração para uma suposta multiplicidade congênita de culturas nas artes decorativas do período¹⁶.

Roberto Teixeira Leite, por exemplo, pressupõe uma verdadeira influência e miscigenação de arte e cultura; o pesquisador, embora tenha levantado diversos documentos históricos empíricos relevantes a fim de revelar lances do comércio sino-lusitano, não reúne evidências de uma “influência” oriental, apenas constata a presença de elementos orientais empregados na arte luso-brasileira.¹⁷

A circulação dessa hipótese vai de acordo com o “mito da arte mestiça”¹⁸, sedimentado em pesquisas brasileiras na segunda metade do século XX¹⁹. A partir desse ponto de vista, as

¹⁴ TIRAPELI, Percival. *Arte Sacra Colonial*. São Paulo: Editora da UNESP, 2005, pp. 90-117; LEITE, José Roberto Teixeira. *A China no Brasil* (ob. cit).

¹⁵ VASCONCELLOS, Sylvio de. “Igrejas e Capelas de Sabará” In *Revista Barroco*, Belo Horizonte, 8:12-27 Jul/1976.

¹⁶ Pode-se citar: Afonso Ávilla, Sylvio de Vasconcelos, Lúcia Machado de Almeida. Ver, a esse respeito, TRINDADE, Jaelson Bitran. *A produção de Arquitetura nas Minas Gerais na Província do Brasil* (Tese). São Paulo: Faculdade de História da Universidade de São Paulo, 2002. pp. 26-29.

¹⁷ LEITE, José Roberto Teixeira. *A China no Brasil*. Campinas: Editora da Unicamp, 1999, e *A Companhia das Índias e a porcelana chinesa de encomenda*. Salvador: Fundação Cultural da Bahia, 1986.

¹⁸ TRINDADE, Jaelson Bitran. *A produção de Arquitetura nas Minas Gerais na Província do Brasil* (Tese) ob.cit, p. 26.

chinesices atestariam uma fabulosa “influência” oriental²⁰, terminando assim por inserirem-se na mesma lógica de uma formação supostamente “multicultural” e pacífica do Brasil. Segundo a noção de “influência”, a circulação da visualidade mista luso-oriental representaria “uma real incorporação de motivos e soluções do Oriente à arquitetura, ornatos e imaginária do Brasil colonial”²¹ e atestariam “variadamente a expansão do Oriente no Ocidente”.²²

Todavia, a própria noção de “influência” não é capaz de abarcar os processos históricos de relação entre europeus e outros povos ultramarinos em sua materialidade empírica, relegando a segundo plano os sentidos dessas relações. Esse sentido somente pode ser averiguado se dada devida primazia às *formas de apropriação* de referências culturais originárias de acervos orientais, ou de quaisquer outras sociedades ultramarinas. Signos, referências, fragmentos de imagens e programas estéticos, foram apropriados e amalgamados às técnicas consensuais ibéricas, entretanto, foram atribuídas de novos significados, de acordo com os contextos em que eram empregadas – como é o caso dos fragmentos visuais orientalizados na Capitania das Minas Gerais.

Claro que, conforme já alertaram alguns pesquisadores do gênero, não se trata de compreender as chinesices como manifestações que “apenas se mantiveram justapostas à arte lusíada aqui realizada”²³. Trata-se, por outro lado, de compreender os significados históricos atrelados às *chinoiserie* acaroadas; o que é específico das sociedades que forjaram esse gênero tal como ele é: uma apropriação de determinados elementos das artes orientais de modo a constituir um gênero de pintura ornamental eminentemente ocidental.

Em Portugal, Antonio Filipe Pimentel publicou dois artigos (1988-9) que tratam as *chinoiseries* portuguesas do ponto de vista da História da Arte.²⁴ Conforme Pimentel, a

“Esta equação escravidão/negro/mestiço + aversão do branco ao trabalho manual + relaxamento do estatuto corporativo + ascensão e domínio da prática artística pelo mestiço = arte nacional, tem funcionado como arcabouço interpretativo da historiografia da arte luso-brasileira.”(...) “As obras novas, ‘audazes’, tem sido explicadas pela ação de artífices mestiços de negros e brancos, designados como mulatos, gente que teria substituído os mestres portugueses que chegaram à região na época em que se consolidou a ocupação do território da mineração, mestres com quem aprenderam os ofícios artesanais ligados à construção – carpinteiros, pedreiros e canteiros – e os princípios da arquitetura e do desenho. Esses mestiços teriam formado os ‘grupos de executores locais’”. TRINDADE, Jalson Bitran. Idem, p. 16 e 26.

¹⁹ Idem, p. 16.

²⁰ Hipótese defendida por José Roberto Teixeira Leite, em *A China no Brasil* (ob. cit.) e por Adma Fadul Muhana, em “Índias do Oriente e do Ocidente” (ob. cit.).

²¹ MUHANA, Adma Fadul. “Índias do Oriente e do Ocidente”, In FILIZOLA, Anamaria e outros (org.). *Verdade, Amor, Razão, Merecimento*. Curitiba: Editora da UFPR, 2005. pp. 263-285. p. 282.

²² Idem, p. 282-3.

²³ MUHANA, Adma Fadul, “Índias do Oriente e do Ocidente” (ob. cit.) p. 284.

²⁴ PIMENTEL, Antonio Filipe. “O gosto oriental na obra das estantes da casa da livraria da Universidade de Coimbra” in: Pedro Dias (coord.) *Portugal e a Espanha entre a Europa e Além-Mar*. Actas do IV Simpósio Luso-Espanhol de História da Arte, Coimbra, Instituto de História da Arte Universidade de Coimbra, 1988, pp. 347-368; e Verbete “Chinoiseries” in José

apropriação de elementos da retórica visual oriental pela cultura artística lusitana deve-se à formação do gosto, de certa forma, “cosmopolita” advindo da experiência na empresa ultramarina²⁵. O interesse por referências orientais, segundo Pimentel, advém da experiência de portugueses e espanhóis no contato direto com os povos ultramarinos, e da circulação das cartas e narrativas escritas por esses viajantes.

Outro estudo sobre as *chinoiseries*, no âmbito da cultura lusitana, foi realizado pelo pesquisador Álvaro Samuel Guimarães da Mota, em dissertação defendida em 1997 na Universidade do Porto.²⁶ Este trabalho contribuiu muito ao lançar as bases de uma pesquisa aprofundada sobre as fontes, formas de produção, e significados associados à ornamentação com as *chinoiseries* em meio a cultura lusitana. Álvaro Samuel elenca detalhadamente vários tratados, livros ilustrados e gravadores que contribuíram para a formação de determinadas imagens do “Oriente”, que privilegiam o exotismo e a estereotipação de gestos, indumentária, natureza, ou seja, quaisquer detalhes “orientais”. Em seu trabalho, fica explícito a formação, ao longo dos séculos, de um conjunto consensual de signos e estereótipos utilizados nas pinturas com *chinoiseries*. Conforme delinea o autor, as *chinoiseries* são “práticas de exotismo orientalizante”, ou seja, partem de um ponto de vista lusitano e europeu a fim de classificar e tipificar fragmentos exóticos das culturas orientais, de modo a compor um elenco imagético encantador aos olhos europeus.²⁷

Segundo esse historiador, vários autores procuraram classificar tal manifestação das artes ornamentais, sendo que, para fins deste estudo, focaremos a classificação temporal-estilística realizada por A. Bergmans²⁸, que propôs uma classificação em três períodos. Num primeiro período, entre o XVII e inícios do XVIII percebe-se

*uma cópia e imitação da cerâmica chinesa e de técnicas chinesas aplicadas ao mobiliário de estilo, (...) uma iconografia sumária restringia-se à cópia de animais, de plantas e de figuras humanas exóticas*²⁹

Fernandes Pereira (dir.) *Dicionário de Arte Barroca em Portugal*, Lisboa, Editorial Presença, 1989.

²⁵ Cf. PIMENTEL, Antonio Filipe. “O gosto oriental na obra das estantes da casa da livraria da Universidade de Coimbra” (ob. cit).

²⁶ MOTA, Álvaro Samuel Guimarães da. *Gravuras de Chinoiserie de Jean-Baptiste Pillement*. 2 vols. Dissertação de mestrado em História da Arte apresentada à Faculdade de Letras da Universidade do Porto, Porto, 1997.

²⁷ MOTA, Álvaro Samuel Guimarães da, Idem, pp.115-129.

²⁸ BERGMANS, A. “Exotisme chinois dans la demeure des pays-bas autrichiens” In *Nouvelles Approches concernant la Culture de l’Habitat* Bruxelles, 1991, pp. 225-227. Apud MOTA, Alvaro Samuel Guimarães da. Idem. pp.20-22.

²⁹ Idem, p. 21.

Num segundo período, “verificava-se uma associação de rocaïlles com pássaros, árvores, frutos exóticos a par de figurações de arquiteturas de traços asiáticos”, além de cenas de gênero, “povoadas por personagens chineses e europeias em atividades cotidianas como a caça a pássaros, a pesca ou a cerimônia do chá”³⁰. Esta segunda fase é associada ao período entre início e meados do século XVIII.

As chinesices da Capitania das Minas Gerais podem ser localizadas entre esses dois primeiros períodos. Sendo que algumas das obras encontradas na Capitania seguem a temática indicada como imitação de flora e fauna, personagens estilizados (tais como a da Igreja do Ó e da Conceição de Sabará), e em algumas obras também se pode encontrar a temática das cenas de gênero, com a representação de cenas cotidianas, de forma exótica (tais como a do Cadeiral de Mariana).

No Brasil, o único estudo focado nas chinesices presentes na arte sacra das Minas Gerais foi realizado por Dalva de Oliveira Abrantes em dissertação de mestrado defendida em 1982 na Escola de Comunicações e Artes da USP³¹. A dissertação introduz o tema na abordagem historiográfica, relacionando-o ao empreendimento ultramarino português. Abrantes também nota, na análise dos painéis acoroados em templos mineiros, a utilização de uma referência genérica a signos orientais, pautada em moldes ornamentais europeus. Como uma pesquisa pioneira sobre o tema, no Brasil, essa dissertação apresenta o tema ressaltando seu valor como documento histórico que traz, ao olhar historiográfico, um ponto de vista privilegiado sobre a cultura lusitana à época da administração ultramarina. A dissertação, entretanto, não adentra em detalhes sobre as especificidades das chinesices em território luso-brasileiro.

Em Portugal, há ainda outros artigos que tratam do tema das *chinoiserie*. Esses artigos tratam principalmente da circulação de motivos visuais orientais na Europa, e do contexto cultural que propiciou a disseminação de tais referências.³² Não há, entretanto, pesquisas que aprofundem a circulação dessas referências na América portuguesa. Há também, uma grande

³⁰ Idem.

³¹ ABRANTES, Dalva de Oliveira. *Chinoiserie no barroco mineiro*. São Paulo: Escola de Comunicação e Artes da USP, 1982. Dissertação. Orientação de PFEIFFER, Wolfgang.

³² SOUZA, Teotônio R. de. “As impressões portuguesas da Índia: realidade, fantasia e auto-retratação”. In *Actas do V Encontro Luso-Alemão*. Colonia, 1998; ALBUQUERQUE, Maria João. “O gosto à oriental nas artes decorativas na época de D. João VI” In *19 & 20*. V. III, n. 4. Rio de Janeiro: 2008; EUSÉBIO, Fátima. “Subsídios para o estudo do intercâmbio de formas na arte indo-portuguesa - o caso da arte da talha”. In *Mathesis – Revista do Departamento de Letras da Universidade Católica Portuguesa*. Volume 12. Lisboa: Universidade Católica Portuguesa, 2003. pp 57-71.

quantidade de artigos que tratam das *chinoiseries* européias publicados na Europa central – França, Países Baixos, Alemanha.³³

A historiografia social pode ser um viés privilegiado para focar as chinesices que, embora se encontrem dentro do campo da produção artística, geralmente não são analisadas nas pesquisas sobre pintura e arquitetura da sociedade luso-brasileira. Do ponto de vista historiográfico social, é possível retomar os usos das *chinoiserie* nas sociedades ibéricas modernas e nos núcleos da Capitania das Minas Gerais, e assim, compreender tanto o gênero pictórico quanto as especificidades da produção artística na América portuguesa.

Seguindo o lastro de recentes pesquisas³⁴ sobre a produção artística luso-brasileira, tanto fontes documentais empíricas quanto o exame das próprias obras permitem inferir como mais provável a hipótese da disseminação das chinesices por meio de gravuras e do acervo de práticas consensuais de artistas ibéricos. Segundo esse viés, a circulação dos objetos orientais não deve ser vista como única causa da disseminação das chinesices no Império. Objetos e estampas com referências orientais, ambos são parte de um mesmo processo de formação do “gosto oriental”, mas não detém, entre si, relações de causalidade direta.

Em toda a Europa ocidental as *chinoiseries* tiveram grande disseminação, o que engendrou a publicação de técnicas e modelos em tratados de pintura difundidos entre artistas e artífices, inclusive em Portugal, desde o século XV³⁵. Dessa forma, as *chinoiseries* englobam um conjunto de técnicas e signos empregados bem antes do XVIII.³⁶

Neste trabalho, propõe-se compreender as chinesices nos templos católicos mineiros setecentistas no âmbito de sua produção, e no que tange aos sentidos atrelados às referências orientalizantes no contexto das Capitania de Minas Gerais. Para tal, é necessário retomar o processo de formação do “gosto oriental” na cultura ibérica moderna e inferir sobre o

³³ Alguns desses artigos foram citados ao longo deste trabalho, todavia, boa parte desse acervo não está disponível em bibliotecas ou universidades brasileiras.

³⁴ LEVY, Hannah. “Modelos Europeus na Pintura Colonial” In *Revista IPHAN* 7. São Paulo: FAUSP/MEC/IPHAN, 1978; SANTIAGO, Camila. *Usos e impactos de impressos europeus na configuração do universo pictórico mineiro (1777-1830)*. (Tese de doutorado) Belo Horizonte: Universidade Federal de Minas Gerais, 2009. Orientação: Adriana Romeiro; DANGELO, André Guilherme Dorneles. *A Cultura Arquitetônica em Minas Gerais e seus antecedentes em Portugal e na Europa: Arquitetos, Mestres-de-obras e Construtores e o Trânsito de Cultura na Produção da Arquitetura Religiosa nas Minas Gerais Setecentista*. (Tese de doutorado) Belo Horizonte: Universidade Federal de Minas Gerais, 2006. Orientação: Adriana Romeiro, entre vários outros.

³⁵ MOTA, Álvaro Samuel Guimarães da. *Gravuras de Chinoiserie de Jean-Baptiste Pillement*. 1 vol. Dissertação de mestrado em História da Arte apresentada à Faculdade de Letras da Universidade do Porto, Porto, 1997, pp. 16-66.

³⁶ Ver ainda, para exemplos anteriores à Era Moderna de apropriação de motivos orientais, BALTRUSAITIS, Jurgis. *Le Moyen Age Fantastique* (ob.cit), 1955.

processo histórico de seus desdobramentos na América portuguesa. Assim, embora as obras selecionadas sejam todas produzidas entre 1720 e 1765, esta pesquisa em diversos momentos extrapola esse recorte temporal.

Ao confrontar-se os gêneros artísticos extremo-orientais exaltados pelos europeus nos relatos de viagem dos séculos XVI ao XVIII e as *chinoiseries*, são evidenciadas especificidades do gênero pictórico europeu em relação às suas referências orientais. Assim, ficam claras algumas das transformações de signos e técnicas orientais, quando referidas na produção artística européia.

Para o contexto da Capitania das Minas Gerais, o intuito de delinear os significados atrelados às chinesices apóia-se em diferentes tipos de fontes. É preciso notar que a documentação que faz referência direta à produção dos painéis em foco nesta pesquisa (Cadeiral da Igreja Sede de Mariana, Portas da Sacristia da Igreja Matriz de Sabará, e Arco-Cruzeiro e Altar-Mor da Capela de Nossa Senhora da Expectação do Parto de Sabará) é muito escassa. Na documentação encontrada, há apenas o recibo de pagamento ao dourador do Cadeiral de Mariana, contendo informações sobre sua procedência e outros trabalhos realizados na Capitania. Com relação às portas da Igreja Matriz de Sabará e especialmente com relação à Capela do Ó de Sabará, não foram encontrados documentos relativos à encomenda ou planejamento das obras de douramento. Essa ausência deve-se provavelmente a dois motivos. Sylvio de Vasconcellos (1976), refere a uma hipótese, difundida oralmente, segundo a qual “corre a lenda de terem sido destruídos os respectivos papéis de arquivo, em época imprecisa, por um vigário cujo antecessor morrera sob a suspeita de lepra”³⁷. Após esse episódio, conta-se que voltou a agir “o fantasma aziago da destruição, porquanto parte substancial dos papéis que o estudioso Zoroastro Vianna Passos (1887-1945) pesquisou e divulgou veio a desaparecer em incêndio ocorrido no depósito em que os guardava”³⁸.

Uma outra possível razão da ausência de documentos pertinentes, é o processo generalizado de descaso em relação a documentos históricos relacionados à história da instituição católica na Capitania. O Arquivo Eclesiástico de Mariana, por exemplo, tem perdido documentos importantes devido ao mau-acondicionamento dos mesmos e à umidade dos arquivos; além disso, a maior parte do acervo está fechada à consulta pública.

³⁷ VASCONCELLOS, Sylvio de. “Igrejas e Capelas de Sabará” (ob. cit). p.22.

³⁸ Idem, p. 23.

O fato é que, especialmente com relação à Vila de Sabará, da documentação referente às igrejas e capelas mais antigas – entre as quais contam a Matriz e a Capela do Ó, objetos desta pesquisa – até o momento foram encontrados somente fragmentos. Sobre Capela de Nossa Senhora da Expectação do Parto, por exemplo, tem-se conhecimento apenas da *carta de sesmária* de doação do terreno para construção da capela, do *contrato* de construção da capela com o empreiteiro, e do *ex-voto* produzido a mando do mesmo Capitão-Mor que financiou a construção da Capela, afixado na mesma.³⁹

Por esses motivos, a fim de analisar os significados e valores possivelmente atrelados ao gênero das *chinoiseries* na Capitania de Minas Gerais, utiliza-se de documentos, a princípio, não diretamente relacionados à produção artística. O elogio fúnebre do Vigário Lourenço de Queiroz Coimbra (1784), por exemplo, foi proferido em data posterior à produção das principais obras e não se referiu diretamente ao Oriente, às *chinoiseries*, ao douramento, entretanto exaltou a contribuição do Vigário para a ornamentação da Igreja, chamando a atenção para as características desse programa decorativo que mobilizou os tesouros de “todo o Império”. O *Triunfo Eucarístico*, descrição encomiástica do traslado do Santíssimo Sacramento para a nova Matriz de Ouro Preto, em 1733, constitui várias alegorias em que a expansão portuguesa ao Oriente é retomada como “troféu à opulência do Ocidente”, numa ocasião em que era festejada a estruturação dos primeiros dispositivos fiscais, religiosos e normativos na Capitania de Minas Gerais (coetânea ao processo de fatura das chinesices aqui analisadas). O *Triunfo Eucarístico*, e também o *Áureo Trono Episcopal* – peça retórica encomiástica que relata as celebrações por ocasião da erigção do Bispado marianense (1748) – são de grande contribuição na medida em que, através da descrição das celebrações, analisam e dispõem as funções e significados atribuídos ao ornamento sacro.

Algumas outras evidências documentais são utilizadas, tais sejam: um processo de reforma da Igreja Sede de Mariana, levado a cabo pelo Bispo Dom Frei Manoel da Cruz e o Conselho Ultramarino; evidências com relação às irmandades que mais provavelmente foram responsáveis pela encomenda das chinesices, tais como a Irmandade do Santíssimo Sacramento e a Irmandade de Nossa Senhora da Conceição, caracterizando-as, num sentido geral, com relação ao patronato das artes. Contribuem para esta pesquisa, também, alguns documentos referente ao Capitão-Mor que provavelmente esteve associado à encomenda da

³⁹ VASCONCELLOS, Sylvio de . *Nossa Senhora do Ó*. Belo Horizonte: Imprensa Nacional, 1964, pp. 23-25.

Capela do Ó de Sabará, a fim de traçar linhas gerais de sua atuação na Capitania, à época da construção da Capela.⁴⁰

Nesta pesquisa, a abordagem iconográfica, conforme os termos definidos por Erwin Panofsky⁴¹, contribui para orientar uma arqueologia dos signos, significados e valores associados às obras selecionadas. Dessa forma, embora não tenham sido encontrados, nos arquivos da antiga Capitania das Minas Gerais, tratados ou compilações de imagens que possam ser diretamente relacionadas às *chinoiseries* mineiras, esta pesquisa elenca fontes européias que possam ter relação com a iconografia e com a técnica de produção desse tipo de ornamentação.

A abordagem sociológica da História da Arte, na acepção de Giulio Carlo Argan⁴², por sua vez também contribui para a pesquisa, pois:

*estuda especialmente os mecanismos de encomenda, de avaliação, e da remuneração: quer dizer, por que interesses, de que maneiras, com que fins, os expoentes do poder religioso, político e econômico encomendam ou adquirem obras de arte.*⁴³

A escolha desse viés deve-se a duas razões. A primeira, pragmática, é a parca existência de documentação que delimite a autoria desse tipo de pintura decorativa. O douramento era realizado por pintores de têmpera, que se subordinavam compulsoriamente ao estatuto de oficiais mecânicos, chamados douradores. Sendo assim, as encomendas desse gênero eram feitas a Mestres douradores, sem que se tenha registro de todos os indivíduos que participavam nas empreitadas⁴⁴. Esses artesãos circulavam pelo império lusitano, e, numa pesquisa circunscrita ao território luso-brasileiro, o aprofundamento acerca das fontes utilizadas por cada um deles é extremamente dificultado.

A segunda razão que motiva o encaminhamento metodológico do presente trabalho é de cunho teórico e visa o aprofundamento dos estudos historiográficos acerca das artes sacras luso-brasileiras. Realizando uma intersecção entre a análise do documento visual e a

⁴⁰ Evidências coletadas por Zoroastro Viana Passos, no livro *Em torno da história de Sabará*, Volume II (1942); e na tese de Maria Verônica Campos *Governo de Mineiros* (2002). Obras citadas.

⁴¹ PANOFSKY, Erwin. *Estudos sobre Iconologia*. Lisboa: Estampa, 1987.

⁴² ARGAN, Giulio Carlo e FAGIOLLO, Maurizio. *Guia de História da Arte*. Lisboa: Estampa, 1992. pp.36-38.

⁴³ Idem, p. 36.

⁴⁴ Cf. TRINDADE, Jaelson Bitran. *A produção de arquitetura nas Minas Gerais na Província do Brasil*. Ob.cit.; GRAMMONT, Guiomar de. *O Aleijadinho e o aeroplano*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2008. pp 187-148.

dinâmica social do período, a pesquisa associa-se a uma historiografia, que, como afirma Giulio Carlo Argan, “se propõe à interpretação dos significados e dos valores”⁴⁵, extrapolando o primeiro empreendimento de “andar à caça de inéditos e colar nas obras etiquetas com nomes e datas”⁴⁶. Propõe-se a explicação da obra no âmbito da História – uma pesquisa que caminha de par com a pesquisa factual e classificatória, já iniciada por pesquisadores citados neste trabalho.

No primeiro capítulo, faz-se um breve histórico das técnicas de imitação da laca, no Ocidente e no Oriente. Para esse propósito, verifica-se também alguns usos culturais desses pigmentos. No âmbito do gênero das *chinoiseries*, esclarece-se sobre algumas técnicas de composição e desenho bastante comuns nesse tipo de ornamentação. Ao fim do capítulo, há uma análise, de caráter introdutório, sobre alguns preceitos da produção artística imagética daquele contexto.

No segundo capítulo – um complemento do primeiro – realiza-se uma classificação de ícones e motivos empregados nas chinesices da Capitania das Minas Gerais. Ao elencar tal iconografia, faz-se uma comparação com algumas coletâneas difundidas na Europa que portaram ícones “orientalizados”.

No terceiro capítulo, trata-se de alguns pressupostos culturais atrelados às referências “orientalizadas” que circulavam na Europa nos séculos XVI aos XVIII. Diversas faces do “exótico” e do “exotismo”, são discutidas conforme a bibliografia que trata das relações Europa-Oriente Extremo e das manifestações artísticas européias que empregaram referências ao Oriente e a mundos exóticos genéricos.

Por fim, no quarto capítulo, é observado um caso de *chinoiserie* não tão comum na Capitania das Minas Gerais. Na talha da Igreja de Nossa Senhora da Expectação do Parto, observa-se um emprego de motivos especificamente sínicos atrelados a referências Ocidentais bastante comuns. Assim,

Explicar um fenômeno significa identificar, [1] em seu interior, as relações de que ele é produto, [2] e fora dele, as relações pelas quais é produtivo, isto é, as que o

⁴⁵ Cf. ARGAN, Giulio Carlo. *Historia da arte como historia da cidade*. São Paulo: Martins Fontes, 1998; MARTINS, Luiz Renato. *A arte entre o trabalho e o valor*. In: Revista Crítica Marxista, n. 20. Campinas: Editora da UNICAMP, Editora Revan, 2005. Abril, 1 col., pp. 123-138.

⁴⁶ ARGAN, Giulio Carlo e FAGIOLO, Maurizio. *Guia de História da Arte* (ob.cit), p. 28.

*relacionam a outros fenômenos, a ponto de formar um campo, um sistema où tout se tient [onde tudo se toca]*⁴⁷.

Deste modo, as chinesices setecentistas mineiras apresentam duas faces para análise: “em seu interior”, as obras suscitam os trajetos da constituição formal de sua visualidade forjados nas relações entre Europa, Índias Ocidentais e Orientais, no âmbito dos seus modelos e suas técnicas; “fora dele”, as chinesices se relacionam com as dinâmicas sociais específicas da sociedade luso-brasileira, no âmbito dos processos materiais de sua recepção e produção.

⁴⁷ ARGAN, Giulio Carlo. *Historia da arte como historia da cidade* (ob.cit), p. 20.



Capítulo 1 – A pintura de charão

Avanço para outra maior ponderação e elogio: O altíssimo Deus é soberano artífice em fazer santos e quer e ordena que se lhes dê particular reverência e adoração. Os pintores católicos o imitam. E, ainda que seja infinita a diferença que há entre o Criador e a criatura, quase igualou-se (ó soberana alteza e honra da pintura!) na veneração e respeito e adoração ao santo a quem fez sua majestade à imagem que, a sua imitação, fez o pintor.⁴⁸

Capítulo 1

⁴⁸ PACHECO, Francisco (tratadista e pintor espanhol). *A arte da pintura* (1644). In LICHTENSTEIN, Lacqueline. *A pintura – A teologia da imagem e o estatuto da pintura*. (ob. cit)., p. 86.

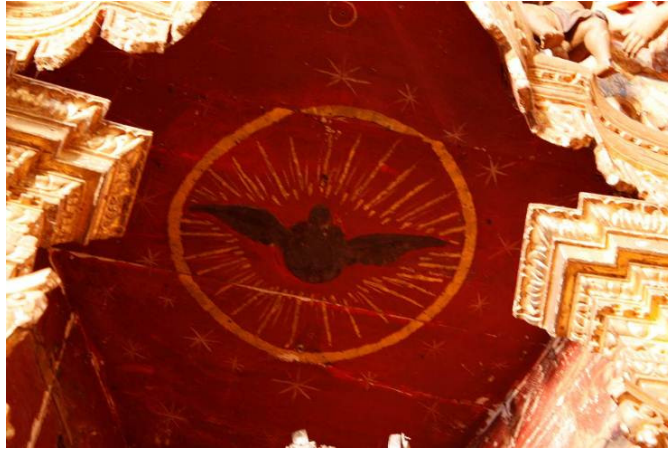
1.1. De como dourar ao modo China

A expressão “dourar ao modo China” foi empregada pelo tratadista português Felipe Nunes, nas segunda edição do Tratado *Arte da Pintura, Simetria e Perspectiva* (1746). Felipe Nunes (? Séc XVI – 1615) conjugou nas duas edições do tratado (1615 e 1746) informações, técnicas e práticas consensuais do sistema de produção artística seiscentista e setecentista ibéricos. Segundo Lontina Ventura – apresentadora da obra - na Introdução do tratado [*Os louvores da pintura*] “não há um passo onde Nunes não cite um autor clássico, não invoque a autoridade dos Santos Padres ou, finalmente, não busque o apoio duma obra contemporânea”.⁴⁹ Assim, Nunes trata de saberes e técnicas que já se encontravam disseminados como conhecimentos consensuais em oficinas de arte ibéricas, “sendo a Arte da Pintura uma glosa – ou um conjunto de glosas – de autores antigos e contemporâneos, construída sobre ‘questões da arte’ estereótipos, na estratificação de formas, fórmulas e locuções (...)”⁵⁰. As técnicas e modelos descritos por Nunes, portanto, podem ser compreendidos como um conjunto de conhecimentos já disseminados há longo tempo na sociedade lusitana.

“Ao modo China” é o termo equivalente à combinação de dois procedimentos: a pintura de uma base com o pigmento chamado *vermelhão* ou com pigmento azul, e a disposição, sobre essa base escura, de imagens douradas ou prateadas feitas com folhas de ouro ou prata. Muitas vezes essas imagens podem ter um cunho exótico ou referente a um Oriente genérico, mas essa não é uma característica constante, já que se buscava antes imitar a visualidade da laca – e não necessariamente um conteúdo iconográfico orientalizado (como no exemplo abaixo, do nicho do altar de São Miguel, na Igreja Matriz de Santo Antonio, Ouro Branco, ~1765, em que a emulação da laca representa uma das figurações do Espírito Santo):

⁴⁹ VENTURA, Leontina. “Estudo Introdutório” In NUNES, Filipe. *Arte da Pintura, Simetria e Perspectiva* (1615). Introdução. Porto: Editorial Paisagem, 1982. pp. 7-, p.38

⁵⁰ Idem, p. 53.



~1765, Ouro Branco, Igreja Matriz de Santo Antonio, Nicho do Retábulo Parietal de São Miguel (detalhe)

Foto: Gustavo Motta®

Na primeira edição de *Arte da Pintura, Simetria e Perspectiva* de Filipe Nunes (1615), não há referência à qualquer técnica de imitação da laca, nem a qualquer gênero ou técnica artística oriental; há somente a indicação do modo de produzir o pigmento chamado vermelhão (utilizado nos painéis acoroados de base vermelha). Já na segunda edição do Tratado (1746), Filipe Nunes adiciona o parágrafo “De como dourar uma rodela ou bandeja ao modo China”:

Para dourar uma rodela, ou bandeja ao modo China, notai, que se há de aparelhar, como dissemos da outra madeira; e depois de imprimadura lhe dareis a cor que quizeres a óleo também ou preta, ou vermelha, etc. Depois de muito bem enxuta, que não pegue nela ouro, debuxai com o mordente, de que tratamos no dourar do vidro, e depois que estiver em sação assentai o ouro, e depois de dourado, e muito bem enxuto envernizai toda a rodela, ou taboleiro com verniz de espique, que é muito secante, e depois pode-se lavar com água quando estiver suja, porque se não desflora cousa alguma.

Depreende-se desta referência ao “modo China” – a única no tratado – que a imitação da laca fora emulação da aparência da laca: o contraste entre o fundo vermelho ou azul profundos, e imagens mais claras destacadas sobre esse fundo, especialmente douradas. Por isso, a imitação da laca nem sempre veio associada à imitação de signos ou referências da pintura oriental, embora isso fosse também bastante comum. Ou seja, a imitação da laca é uma técnica, e não uma temática.⁵¹

⁵¹ Agradeço aqui a professora Adriana Romeiro, pela observação.

Na Europa, um dos primeiros compêndios a registrar modos de produção dos pigmentos que imitam a laca oriental (bem como técnicas de composição iconográfica orientalizadas) foi o *China monumentis qua Sacris qua Profanis Illustrata*, de Athanasius Kirscher, jesuíta alemão, de 1667. Conforme esclarece o próprio Pe. Raphael Bluteau no verbete “charão” do *Vocabulário Portuguez e Latino...* (1712-1728), o livro de Kirscher “traz toda a receita desse segredo” [a pintura de charão]. Neste mesmo verbete, Bluteau define o “charão” como “verniz da China ou do Japão”. Ou seja, embora a utilização do pigmento vermelhão não seja de *origem* extremo-oriental, ao longo dos séculos foi assimilada como prática da imitação da laca oriental; sendo assim, a disseminação dessa técnica foi, aos poucos, aproximada da referência ao Oriente.

O pigmento vermelhão – conforme Filipe Nunes e também conforme o dicionário do Padre Raphael Bluteau (editado entre 1712-1728) – já era utilizado por pintores desde a antiguidade, e não foi criado em função da emulação da laca. A origem do nome, segundo Bluteau, é uma derivação do latim *vermis*:

Vermis, Bicho, porque o que hoje os Latinos chamam Minium espécie de mineral, antigamente se chamava bichos, que segêrão na grãa, que é o Coccum, planta, com que se faz um vermelhão tão súbito, como Escarlata em Lucilio se acha Vermiculatus (...) De sorte que pela semelhança da cor do que chamavam de vermelhão a um mineral, que tem a cor muito viva, e resplandecente. O vermelhão, ou Cinabrio mineral, de que antigamente usavam os Pintores, era uma cor a modo de pedra vermelha, que se tirava das minas de azougue.

O verbete “vermelhão” no dicionário de Bluteau elenca várias formas de produção do pigmento vermelho de mercúrio, que foram depois incorporadas numa mesma nomenclatura. O dicionário elenca a produção de vermelhão a partir de: (1) terras em que se acumulam mercúrio (chamado também de azougue ou cinábrio - “mineral de vermelho tão encarnado que alguns chamam de ‘sangue de dragão’”⁵²); (2) extrato de algumas raízes que se firmavam nessas terras ricas em mercúrio; (3) um extrato feito a partir de vermes que se alimentavam das raízes tingidas pelo mercúrio.

Bluteau narra que o Rei D. Manoel (1469-1521) foi o primeiro Rei português a mandar buscar o pigmento vermelhão, típico de terras ricas em mercúrio (minas de azougue) da região sudeste do continente africano.

⁵² BLUTEAU, Raphael Pe. *Vocabulário latino...* (ob. cit.). Verbetes “vermelhão”.

Como a produção do pigmento a partir do minério de azougue era muito cara e dificultosa, o comum era produzir o pigmento por meio do artifício, conforme descreve Filipe Nunes:

*(...) com enxofre, e azouge, e fogo. Toma-se um pucaro novo, e nele se bota o enxofre, e o azouge partes iguais, e depois se barra muito bem que não saia o bafo fora, e posto ao fogo até que se incorpore uma coisa com outra por espaço de cinco ou seis horas. Conserta-se aí. Tomem o Vermelhão e muito moído com água o deixem secar, e lancem-lhe uma feura de açafraão e quando o quizerem usar tomem o que quizerem e desfaçam-no com água de goma e com leite da figueira. E se for para rabiscar laueno como o azul, e temperem-no com goma e leite de figueira e quando não quiser correr deitem-lhe vinho branco, ou vinagre, ou um pouco de mel, e quando fizer espuma botem-lhe uma pequena de cera da orelha. De outro modo se faz. Tomam a clara do ovo em uma tigela vidrada, e esteja até que se seque, e depois de secar se desfaça com agua limpa e botam-na no Vermelhão moído e azeite.*⁵³

No caso das chinesices da Capitania das Minas Gerais, pode-se levantar a hipótese do uso do último procedimento enunciado por Filipe Nunes, com a mistura de um extrato do vermelhão diluído em clara de ovo ou azeite. Isso porque é provável que na Capitania o acesso ao leite de figueira fosse mais difícil. Não há, infelizmente, estudos químicos sobre os painéis acoroados da Capitania⁵⁴. Alguns desses painéis foram restaurados nos últimos cinco anos, mas não foram encontrados relatórios acerca dos materiais utilizados nas pinturas originais.

O vermelhão, confeccionado a partir do minério de azougue, era um pigmento conhecido e utilizado por muitos povos, inclusive pelos povos do Extremo-Oriente. Nos impérios sînicos, desde o século XV, o vermelhão (de origem mineral) era utilizado para a pintura do vermelho profundo, às vezes misturado com o verniz da laca (de origem vegetal), numa composição chamada de “multi-vermelhos”.⁵⁵

De qualquer forma, o vermelhão de mercúrio era um pigmento muito raro e difícil de ser extraído, já que as minas de mercúrio, pelas grandes quantidades de gás de enxofre, eram altamente tóxicas. De acordo com a descrição do Padre Raphael Bluteau,

⁵³ NUNES, Felipe. No dicionário do Pe. Raphael Bluteau também se descreve sumariamente esse processo de fabricação do vermelhão por meio do artifício.

⁵⁴ Agradeço aqui à restauradora Marina de Melo Franco Costa Reis, que participou da restauração da Igreja Matriz de Nossa Senhora da Conceição, pelas informações.

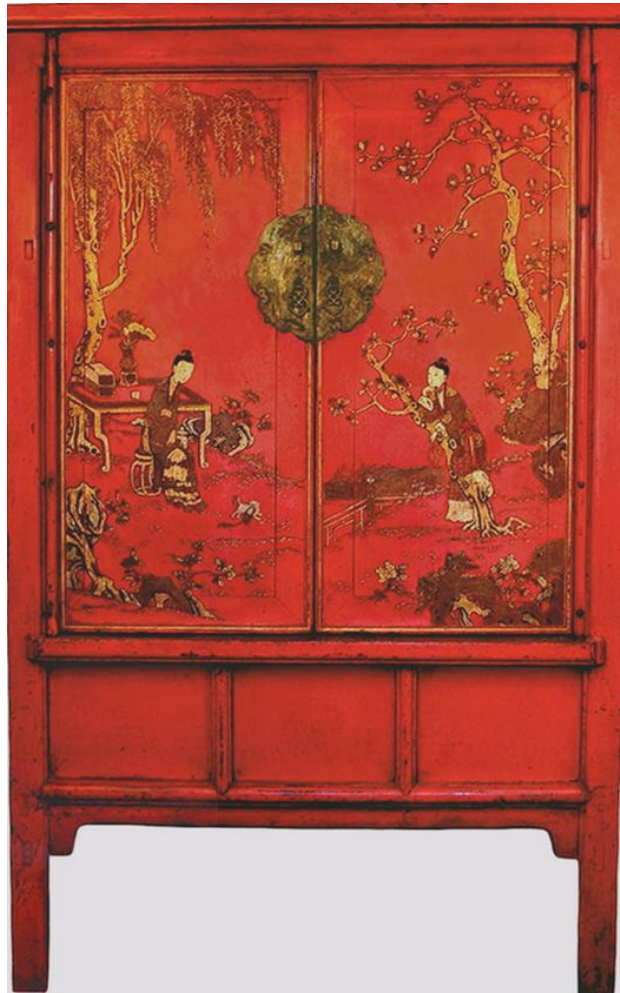
⁵⁵ WangHuaTang, “O gabinete de JieDe”, texto publicado no site do Mudeu Nacional de Arte de GuangDong (www.ggjy.gdmoa.org). “为节省昂贵的银陈面漆而改型设计的圆角柜，故该样式基本上髹饰朱漆，特征是侧面不再刨圆起线，与正面界开，可以只髹棕红色的罩漆。清代中期以后，此器型很少制作，代之流行的是平面带檐的柜子，也是朱漆为多，两侧常髹黑色粗漆，更省工料，但质量则明显下降了”。Tradução minha.

*Em se cavando esta mina, a cada enxadada rebentam muitas gotas de azougue, que os cabouqueiros recolhem logo (...) e saindo da mina, lança um vapor que sufocaria aos que a estão tirando, se não metessem o rosto em bexigas, para ver por elas, e respirar livremente.*⁵⁶

Assim, depreende-se que o uso do pigmento de mercúrio não era corriqueiro, nem para reinos europeus, nem para reinos extremo-orientais. No caso dos impérios sînicos, o vermelhão era utilizado junto com a laca para tornar mais “vivo” e brilhante o pigmento vermelho. A técnica do “multi-vermelho”, era composta da seguinte forma: uma demão de goma preta grossa, seguida de uma demão de laca vermelha misturada ao pó de azougue. Por cima dessa base de verniz se compunham as imagens com pinturas ou colagem de folhas finíssimas de madeira envernizada ou folhas de ouro, para finalizar a pintura com outra demão de goma preta e um verniz de acabamento. O resultado, era um acabamento resistente, mas de qualidade estética inferior a do uso dos pigmentos vermelhão ou laca, isoladamente.⁵⁷

⁵⁶ BLUTEAU, Raphael Pe. *Vocabulário portuguez e latino*. Verbetes “Vermelhaõ”. Obra digitalizada, disponível no site www.ieb.usp.br.

⁵⁷ WangHuaTang, Idem.



~1730, JieDe, Gabinete em multi-vermelhos e pintura em verniz e ouro em pó. 190 x 120 x 64 cm.

O gabinete pertenceu ao Imperador da Dinastia Qing YongZheng (1723-1735). Hoje, faz parte do acervo do Museu Nacional de Arte de GuangDong. Nas duas portas, são representadas mulheres da etnia Han (o cabelo em coque define sua etnia, em oposição a etnia Manchu que utilizava raspar as partes laterais dos cabelos das mulheres) de classe aristocrática (envolvidas em momentos de descanso e contemplação).

Na porta direita, está representado o gênero chamado “Fim de Verão à sombra do salgueiro” (柳蔭夏遣), e na porta esquerda, o gênero “O Verão e a displicência sobre o pessegueiro” (海棠春慵). Ambas as composições podem ser consideradas modelares da pintura aristocrática Han, pois seguem dogmas da pintura em que são representadas as estações do ano e hábitos aristocráticos relacionados a cada estação.

Imagem extraída do site: [www. ggjy. gdmoa. org](http://www.ggjy.gdmoa.org)

1.2. As cores e as nobrezas das terras.

Nos territórios dos impérios sînicos, há resquícios de objetos envernizados com laca desde 10.000 a.C., quando alguns instrumentos rudimentares de madeira ou pedra eram revestidos

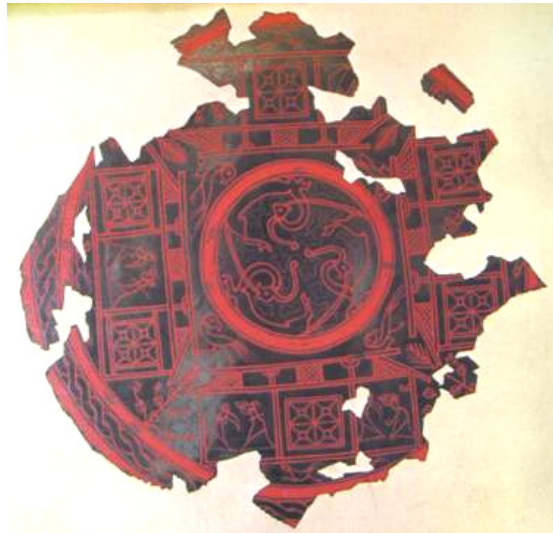
com o extrato da árvore *Rhus verniciflua*, conhecida nos impérios indo-sínicos como “árvore do verniz” (漆树).



Neolítico, tigela resinada em laca, encontrada na província Zhejiang.

Imagem extraída do site: [www. ggjy. gdmoa. org](http://www.ggjy.gdmoa.org)

A partir da Dinastia Shang (1750-1040 a.C.) é que os impérios sínicos começaram a utilizar a laca como material valioso, relacionado às altas hierarquias – a laca começou a ser utilizada em materiais como o bronze ou incrustadas com filetes de jade.



Período dos Reinos Combatentes (V a II a.C.), fragmento de tigela resinada em laca.

Imagem extraída do site: [www. ggjy. gdmoa. org](http://www.ggjy.gdmoa.org)

A cor vermelha, até então relacionada a ritos sacrificiais, na dinastia Shang passou a ser empregada como signo de poder hierárquico. A classificação hierárquica das cores, tanto na indumentária quanto na ornamentação de objetos ou edificações, ao longo do tempo foi sistematicamente regulamentada, de acordo com a posição que cada indivíduo ocupava nas sociedades imperiais sónicas; essa prática permaneceu até a República (1911) (e mais tarde, de outra forma, até a Revolução Cultural, em 1966). Cartas jesuíticas portuguesas do século XVI relatavam fragmentos desse sistema de representação no Império Ming (1368-1644), na ornamentação de edifícios...

A coisa que geralmente todos os fidalgos e homens principais tem por mais nobreza é fazerem uns edifícios diante de suas portas a maneira de arco que toma ambas as partes da rua que fique um portal de baixo por onde a gente passe; uns de pedra e outros de madeira muito galantes, com todas as pinturas e cores de ouro e azul e toda a maneira de passaros e coisas que possam agradar a vista dos que passam e nisto são tão curiosos e cheios de vangloria que o que mais dinheiro gasta em fazer esse edifício mais custoso e de mais primor é tido entre eles como mais honrado.⁵⁸

...no uso de porcelanas:

(...) todavia há muita porcelana grossa e outra muito fina, e há alguma que nem é lícito vender-se comumente, porque só usam dela os regedores por ser vermelha e verde, e dourada e amarela: vende-se alguma desta e muito pouca e muito escondida.⁵⁹

... e em vários outros adereços. As cores vermelho, verde, azul e dourado eram associadas com os privilégios que detinham os nobres da terra e governantes.

1.3. Artífício e representação.

Os relatos de europeus em viagens aos impérios sónicos estão repletos de descrições em que aparecem elogios acerca dos gêneros das artes sónicas. No que concerne à arte “chinesa” apreciada pelos europeus, uma verdadeira tópica disseminada na correspondência lusitana é

⁵⁸ Anônimo, “Enformação de algumas coisas acerca dos costumes e leis do reino da China, que um homem honrado, que la esteve cativo seis anos contou no colégio de Malaca ao Pe. Mestre Belchior (1554) In: D’INTINO, Rafaella. *Enformação das cousas da China*. (ob. cit), p.. 67.

⁵⁹ CRUZ, Gaspar da (? – 1570) “Tractado em que se contam muito por extenso as coisas da China com suas particularidades, assim do reino d’Ormuz, composto por el R. padre frei Gaspar da Cruz da ordem de São Domingos. Dirigido ao muito poderoso Rei Dom Sebastião nosso Senhor, 1569. In: Idem, p. 195.

exaltação da classe dos chamados *loujias*⁶⁰(老家): burocratas intelectuais responsáveis pela administração local, rigidamente formados sob padrões de aristocrática cultura letrada, filosófica e político-administrativa. Em descrição coeva: “é como nós dizemos fez el Rei um homem fidalgo, assim dizem eles fez el Rei um loujia”⁶¹. Os *loujias* foram, entre séculos XVI a XVIII, administradores locais – num regime de serviço diretamente atrelado ao poder imperial –, burocratas e patronos das artes aristocráticas. A ornamentação de móveis, edifícios e objetos com a combinação de laca e ouro é uma das especialidades na produção e fruição cultural dos *loujias*, ou, dos mandarins.

*(...) e assim no comerem como em tratarem uns com os outros, são homens de muito primor nas cortesias, e parece que nisto ganham a todo gênero de nações, e da mesma maneira em seu trato segundo seu costume são tão dilatados, que ganharam a todo o gentio ou mouro, e tem pouca razão de nos haver inveja. E são tão vãos os grandes, que trazem a melhor seda por forro dos vestidos que trazem.*⁶²

Aos olhos portugueses, a sistemática ordenação hierárquica de hábitos e representações sínicas, entre as quais a arte, era vista com admiração e louvor. Os elogios se desdobram: “na maneira de sua pintura são grandes artífices”⁶³; “julgamos não haver no mundo edificadores como os Chins”⁶⁴. Os elogios eram empregados especialmente no que tange a rígida regulamentação e controle das formas de representação:

*(...) Algumas vezes vão ao campo mandar tirar a barreira com arcos, mas vai primeiro o comer diante e beber, e eles comem enquanto os soldados tiram. E é a barreira uma grande colcha, armadas com umas e muito grandes varas; e com algum acerto, vem ali receber da mão do maior, que ali está, um pedaço de tafetá vermelho que lhe atam na cabeça, e assim vem, todos os que acertam, com essa honra, e os loujias fartos para casa.*⁶⁵

Nesses relatos, ressaltavam também as formas de produção das artes sínicas, que desde o século XVI já eram organizadas de formas altamente burocratizadas⁶⁶. No Império Ming, a

⁶⁰ *LaoJia*, contração de *laorenjia*, 老人家 “senhor, fidalgo”.

⁶¹ D’INTINO, Rafaella. *Enformação das cousas...* (ob.cit), p. 106.

⁶² Idem, p. 109.

⁶³ D’INTINO, 1989, p.73.

⁶⁴ Idem, p. 104.

⁶⁵ PEREIRA, Galiote. Algumas coisas sabidas da China por Portugueses que estiveram lá cativos e tudo na verdade que se tirou de um tratado que fez Galiote Pereira, homem fidalgo que lá esteve cativo alguns anos e viu tudo isto passar na verdade o qual é de muito crédito (1553-1563). IN Idem, p. 109

⁶⁶ RICCI, Matteus. *China in the sixteenth century: The journals of Matthew Ricci – 1583-1610*. Tradução de GALLAGHER, Louis J. SJ. Nova York: Random House, 1953. Capítulo *Concerning the Mechanical Arts Among the Chinese Empire*. pp.19-25.

produção de artefatos para os palácios e templos imperiais já era quase totalmente centralizada em pequenos centros manufatureiros localizados em várias partes do Império. Tanto nessas oficinas, quanto em centros de produção de manufaturas para exportação, a forma de produção e ornamentação adotada era um tipo de fabricação em série: cada equipe de artesãos era responsável por uma parte da produção, e cada grupo era especializado em um detalhe da ornamentação, como a pintura de galhos, ou a pintura de folhas, flores, etc.⁶⁷

Objetos ornamentados com a laca eram comuns entre grupos de letrados e aristocratas . Mas haviam inúmeras formas de combinação do verniz com diversos pigmentos, ou com a técnica da marchetagem e da incrustação. Além disso, a laca podia ser utilizada sobre bases dos mais diversos materiais (madeira, pedra, jade, ouro, prata...).



Detalhe de caixão em laca outros vernizes, Dinastia Han (206 a.C - 220 d.C).



Detalhe de uma das cavernas de Datong ornamentada com laca e outros vernizes, Dinastia Wei do Norte (386-534).

Imagens extraídas do site: www.ggjy.gdmoa.org

O centralismo do poder imperial sínico, que se estende às mínimas representações culturais, já era exercitado desde a primeira unificação, sob a dinastia Qin (221-206 a.C), quando o conceito confuciano de ordenação hierárquica por meio da disciplina de hábitos e representações fora incorporado como prática política numa proto-burocratização do Império.⁶⁸ Ao longo dos séculos, alternaram as etnias no poder, e, a cada tentativa de centralização dinástica, era estruturado um sistema cultural de práticas artísticas e

⁶⁷ WILL, Pierre-Etienne. *Bureaucratie et famine en chine au 18 siecle*. Paris: Mouton, 1980, p. 103.

⁶⁸ FAIRBANK, John King e GOLDMAN, Merle. *China – uma nova história*. Tradução de Mariza Motta. Porto Alegre: LP&M, 2008.

governamentais que legitimasse a centralidade de um imperador de determinada etnia. Entretanto, ao longo dos séculos, foi constituído um tipo de permanência de algumas das formas de representação, mesmo com a alternância étnica do Império central – como, por exemplo, o uso da laca na ornamentação de móveis e utensílios aristocráticos. O pensamento confuciano, de origem Han, adotado por todos os imperadores, defendia a apropriação do acervo de práticas em voga e o aperfeiçoamento de suas técnicas, mas sem destruir as práticas criadas por dinastias antecedentes, caso se mostrassem eficazes. Nesse sistema, um conjunto de costumes relacionados à produção artística manteve-se associado à cultura imperial e aristocrática por muitos séculos, mesmo na alternância de etnias no poder.

Foi sob a Dinastia Tang (618-907) que a ornamentação com laca primeiro foi disseminada, sendo inclusive emulada, com vários outros materiais mais valiosos:



Período Tang, espelho ornamentado em bronze, verniz negro e ouro.



Período Tang, espelho ornamentado jade e verniz.

Imagens extraídas do site: www.ggyj.gdmoa.org

Os painéis acoroados europeus assemelham-se a um modo de ornamentação síncico que utiliza a combinação de laca e folhas de ouro, utilizado desde a Dinastia Tang (618-907).



Período Song (960-1279), fundo de bandeja em laca e ouro.

Imagem extraída do site: www.ggyj.gdmoa.org



Período Song (960-1279), pote em laca e ouro.



Período KangXi (1661-1722), pote em laca e ouro.



Período QiangLong (1740-1750), Pequeno painel em madeira, laca e verniz.

Imagens extraídas do site: www.ggjy.gdmoa.org



Período QiangLong (1740-1750), Gabinete em madeira, verniz e ouro.

Imagem extraída do site: www.ggjy.gdmoa.org

Sabe-se que o comércio direto entre os impérios sînicos e a Europa deu-se desde o século XIII, com a expansão Mongólica ao Oeste. Antes ainda, as Cruzadas abriram rotas comerciais que permitiram a circulação de objetos vindos do Extremo-Oriente⁶⁹; afinal, os mouros estiveram em contato assíduo com povos extremo-orientais desde muito antes que europeus, como se pode verificar ante a constante referência a intérpretes mouros que serviram nos primeiros contatos entre europeus e indianos ou chineses⁷⁰.

Os primeiros relatos portugueses sobre o Império Ming, nos séculos XV e XVI, escritos sob ordem da Coroa portuguesa, contém inúmeros elogios à arte sînica. Mas essa admiração não era tão ampla que abarcasse todo tipo de produção artística.

Quando se trata de obras valiosas, confeccionada pelas oficinas imperiais de produção de artes com materiais caros, como a laca e o ouro, e que portavam iconografia de gosto especialmente aristocrático, os relatos portugueses são eloquentes em seus elogios:

*São comumente muito engenhosos e sutis de mãos. Tem muitas invenções em toda obra: principalmente na obra da marcenaria e do dibuxo [desenho, traçado]; e nas pinturas são bons pintores, principalmente de folhagens e pássaros, como se podem ver nos panos que a nós vem da China.*⁷¹

*[Os loujias] na maneira de suas pinturas são grandes artífices. Todas as taboas [de suas casas] hão de ser pintadas de muitas lacarias e obra muito luzida, as paredes dos templos são de taboado muito lavrado e pintado fazem de maneira com umas portas corridiças a maneira de encerados para que quando vier uma festa do pagode se possam ver todas as partes do circuito as figuras que estão dentro.*⁷²

A eloqüência das letras tinha outro sentido, entretanto, quando se tratava de artes de povos pobres:

É este pagode chamado 'o Deus da fortaleza', deuvi cotta e por isso nestas serras de grande reputação, devoção e de muita romagem. A casa é humilde, triste e pequena, caiada com bosta que têm muita devoção por ser de vaca, dentro mal cheirosa, escura, medonha, enfim o diabo. A curiosidade me levou dentro; achei-o [o diabo] a um canto sujo, no chão, como

⁶⁹ D'INTINO, Rafaella. Introdução. In *Enformação das cousas da China* (ob. cit), pp. XIII-XXXIV.

⁷⁰ Consta nos relatos jesuíticos portugueses dos séculos XIV e XV (quando ainda se não haviam estruturados materiais e locais de aprendizagem de línguas chinesas à disposição da Ordem do Cristo) que a intermediação linguística era feita via de regra por intérpretes mouros. Cf. D'INTINO, Rafaella, Idem.

⁷¹ CRUZ, Gaspar da. "Tratado em que se conta muito por extenso..." IN: D'INTINO, Rafaella, *ob. cit.*, 180.

⁷² Anónimo, "Enformação de algumas coisas dos costumes e leis do reino da China que um homem honrado, que lá esteve cativo seis anos (...)", In Idem, p. 73-74.

*merece, de 4 palmos, negro nas cores, desbarbado mas bem afeiçoado, na mão esquerda um escudo. O terçado estava na cinta do bucho, do braço direito lhe saía uma espada numa com morrião na cabeça. Logo um pouco para dentro estava um tumulto quadrado coberto com dorsel de seda, à roda muitos buzios com que os bramanes tangem e alguns defumadores (...). Ó valha-me Deus, que alvoroço, que alaridos, que diabolica matinada!*⁷³

Havia, como se pode depreender, uma alternância nas cartas e relatos entre a admiração e o elogio das virtudes da ordem e da hierarquia, e a condenação e o vitupério daquilo que era considerado “barbárie” ou desordem.⁷⁴

1.4. Os signos e as nobrezas das terras.

Em se tratando dos painéis em estudo neste trabalho - painéis acaroados com *chinoiseries* -, a referência estética mais comumente utilizada (que figura de par com os arranjos florais e vegetais) é o modo de composição das imagens que emula a pintura chinesa *shanshui* – literalmente, “montanha-água”⁷⁵. O *shanshui* foi formalizado no Império Song (420–479) – dinastia de etnia Han da região Sudeste, que elegeu como gênero da pintura de aquarela e carvão, fundamentada em dogmas taoístas, a paisagem da região chamada *Guilin*. *Guilin* é uma região do Sudeste do território atual da China, que tem como característica geográfica natural um conjunto de “montanhas” de rochas metamórficas que se estendem altas a partir de lagos e rios. As condições térmicas e os estreitos espaços entre uma e outra montanhas fazem com que o vapor da água permaneça próximo da superfície da água, formando uma paisagem repleta de neblina.

⁷³ AZEVEDO, Francisco de. “Carta de Francisco de Azevedo”, In DIDIER,, Huques. *Os portugueses no Tibete: os primeiros relatos dos jesuítas (1624-1635)*. Tradução de Lourdes Júdice. Lisboa: Comissão Nacional para as Comemorações dos Descobrimentos Portugueses, 2000, p. 174-5.

⁷⁴ Os exemplos nesse sentido multiplicam-se. Para uma leitura dessa “alternância” entre elogio e vitupério de algumas manifestações das culturas heterogêneas a cultura hispânica, ver D’INTINO, Rafaella. *Enformação das cousas da China* (introdução). Lisboa: Imprensa Nacional da Casa da Moeda, 1989; DIDIER,, Huques. *Os portugueses no Tibete: os primeiros relatos dos jesuítas (1624-1635)*. Tradução de Lourdes Júdice. Lisboa: Comissão Nacional para as Comemorações dos Descobrimentos Portugueses, 2000; MELLO E SOUZA, Laura de. *Inferno Atlântico*. São Paulo: Cia das Letras, 1993.

⁷⁵ *Shanshui* 山水.



Dinastia Ming, MingJiuYin “Sob o destino imortal da gruta de jade”. Aquarela sobre papel, 167x65cm.
Exemplo de pintura sínica do gênero *ShanShui*.

Museu de arte antiga de Pequim



1760, Brasil, Catas Altas. Detalhe do douramento do Altar do Cristo Crucificado da Igreja Matriz de Nossa Senhora da Assunção.

Foto: Gustavo Motta®

O *shanshui* era regido por diversos preceitos e cânones filosóficos, e foi comumente associado à poesia. Essas pinturas, àquele período, foram produzidas por uma classe de intelectuais Han, primeira dinastia que debateu e estruturou o corpus artístico-político que se

elegeu como legitimamente sínico⁷⁶, em resistência às tentativas dos Manchus de expansão a partir do Império do Norte. *Shanshui* é um gênero que perdura na produção artística chinesa até a atualidade.

O contato ocidental com as modalidades do *shanshui* esteve diretamente relacionado com a circulação de porcelanas chinesas na Europa, através do comércio entre Portugal, França, Espanha e Inglaterra e os Impérios Ming (1368~1644) e Qing (1644~1912). A partir do século XVII, o comércio intercontinental foi uma atividade econômica importante na política expansionista personificada pelo imperador KangXi (1654-1722, o primeiro da Dinastia Qing. A política expansionista do início da Dinastia Qing tinha como meta a expansão do império ao Sudoeste do território sínico, e a exportação de manufaturas aos reinos europeus era um dos alicerces político-econômicos que propiciaram a ampliação do território imperial. Nesse período, as oficinas manufatureiras foram ampliadas em verdadeiras vilas “industriais”, em que os artesãos moravam e trabalhavam, em um regime bastante burocratizado de produção da arte.⁷⁷



Dinastia Ming, pratos de porcelana manufaturados para exportação para as Companhias das Índias Orientais.

Imagens extraídas do livro: LEITE, José Roberto Teixeira.
A Companhia das Índias e a porcelana chinesa de encomenda.
Salvador: Fundação Cultural da Bahia, 1986.

⁷⁶ O conjunto de práticas artísticas, culturais, políticas e familiares que se constituiu como “sínica” nesse período, perdurou por séculos como sob a identidade de “cultura chinesa” ou *sínica*. Essa referência identitária consta da própria documentação Ming e Qing, no período de expansão imperial a regiões sul e sudoeste, como modelo para um projeto de “achinesação” das culturas abrangidas pela expansão. Cf. Hostetler, Laura. *Qing colonial enterprise*. Chicago: University of Chicago Press, 2001; WILL, Pierre-Etienne. *Bureaucratie et famine en chine au 18 siecle*. Paris: Mouton, 1980.

⁷⁷ HOSTETLER, Laura. *Qing colonial enterprise*. Chicago: University of Chicago Press, 2001, p. 80-99.

A estruturação de um complexo sistema de produção manufatureira, que visava à exportação, alcançou seu auge em meados do XVIII, mas, já desde o século XVI, existiam na China fábricas de manufatura de porcelana e outras mercadorias, voltadas ao comércio intercontinental. Foi em meio a esse processo de estruturação comercial que o *shanshui*, em sua origem formulado para a pintura em seda ou papel, mas já presente nas porcelanas imperiais do século XVI, foi adaptado ao comércio e ao gosto europeu na produção massiva de porcelanas para exportação.



Nesse interim, houve uma multiplicação de signos e modelos do gênero *shanshui*, todavia permaneceu uma estrutura básica: a ordenação das imagens entre montanhas, nuvens e rios, de modo que os focos diversos da pintura apareçam numa composição de cenas, as quais estabelecem uma relação semântica na obra. Essas cenas distribuídas na pintura são intercaladas por espaços em branco ou levemente tingidos, indicando o elemento água (em brumas, nuvens, rios, chuva) - o qual, de acordo com os dogmas taoístas que fundamentaram a composição do gênero, representa o elemento dinâmico, que não oferece resistência à mudança, e que sugere a passagem do tempo e a condução do homem “sábio” em meio às transformações impelidas pelo ambiente.⁷⁸ A composição dessa pintura sugere diversas ações concomitantes, a um só tempo fluindo uma em direção à outra, e separadas por um véu intransponível ao olhar dos personagens. As ações humanas, especialmente nas pinturas em papel ou tecido, são representadas como limitadas pela ação do tempo e pela gigantesca presença dos elementos naturais.⁷⁹

⁷⁸ “O bem supremo é como a água./ Água... apura as dez mil coisas sem disputa./ habita onde os homens abominam” (上善者水 水善利萬物而不爭 處眾人之所惡). In SPROVIERO, M. (tradução) Lao Zi, *DaoDeJing*. São Paulo: Hedra, 2007.

⁷⁹ Cf. ZhuoFeng, no site WenHuaCN 拙风文化网 <http://www.wenhua.cn>.

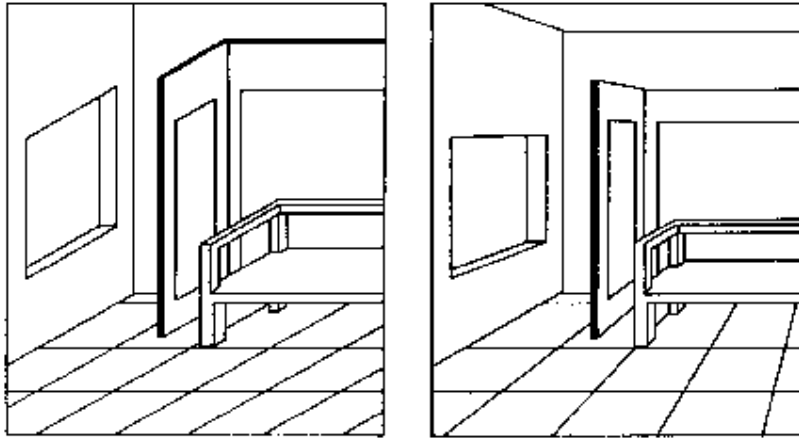


Dinastia Ming, WeiDuan “O canto ecoa no jardim dos pinheiros”.
Aquarela sobre papel. 230x124cm

Museu de arte de TianJiang

O *shanshui* observava a técnicas de desenho e composição que só depois do século XIX foram mais bem conhecidas entre os ocidentais, tais como: a perspectiva isométrica e a utilização da montagem em desenhos de observação. A perspectiva isométrica, ilustrada no esquema abaixo, foi formalizada na Europa no final do século XVIII, mas os chineses já se utilizavam desse tipo de projeção perspectiva nas pinturas há séculos.⁸⁰

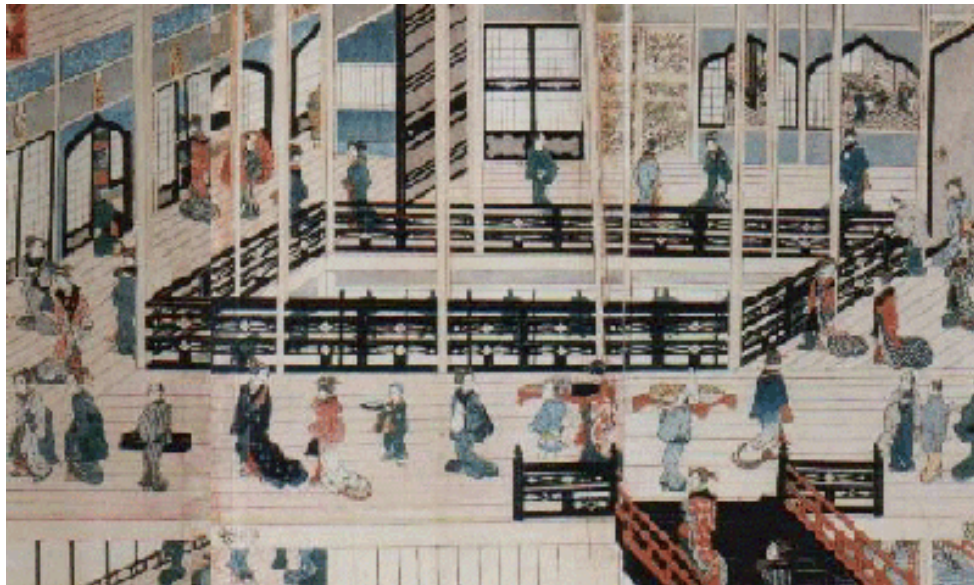
⁸⁰ KRIKKE, Jan. "A chinese perspective for cyberspace?". In: *International Institute for Asian Studies Newsletter*, Jun-Aug/2006. Texto disponível em <http://www.iias.nl/iiasn/iiasn9/eastasia/krikke.html>.



À esquerda, projeção utilizando a perspectiva isométrica característica da pintura chinesa.
 À direita, projeção utilizando a perspectiva linear, característica da pintura européia.

A perspectiva isométrica projeta a imagem em três diferentes pontos, sendo um deles vertical, enquanto a projeção linear projeta a imagem em dois pontos laterais, que se encontram por meio de linhas concorrentes.

Imagem extraída do texto: KRIKKE, Jan.
 "A chinese perspective for cyberspace?" (ob. cit). Fig.2.

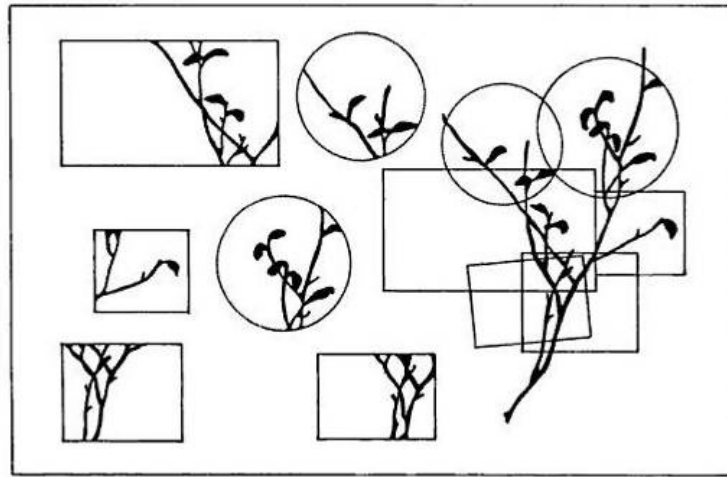


Pintura em madeira de origem japonesa.

Ilustração de pintura em que se emprega a perspectiva isométrica. Nota-se que o tamanho dos personagens, à frente ou ao fundo do cenário, permanece o mesmo. Essa é uma das características da perspectiva isométrica, utilizada, por exemplo, nas pinturas do gênero *ShanShui*.

Imagem extraída do texto: KRIKKE, Jan.
 "A chinese perspective for cyberspace?" (ob. cit). Fig.3.

No gênero *ShanShui*, também é utilizada uma combinação do desenho de observação e da montagem. Por um lado, a observação dos elementos naturais, um dos preceitos fundamentais da pintura taoísta e confuciana, faz com que o artista procure dar aparência sólida e textura aos elementos da pintura. Por outro lado, a luz – elemento principal do artifício da perspectiva na pintura européia⁸¹ –, na pintura sínica dá lugar à forma de montagem dos elementos na superfície. A técnica de montagem dos elementos pode ser ilustrada pelo modelo abaixo.



Instrução para composição de desenho de observação em manual estudantil de 1910, Tóquio.

Esta instrução segue o mesmo modelo de composição do gênero *ShanShui*, em que as imagens, embora sejam desenhadas a partir da observação, são compostas pelo artista em novas combinações, de acordo com os objetivos da representação.

Imagem extraída do livro CAMPOS, Haroldo de (org.).

Ideograma: lógica, poesia, linguagem. São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo, 1994.

A arte decorativa européia, entretanto, apropriou-se da *aparência* do arranjo das cenas diversas, que foi recriada, nas *chinoiseries*, como elencos de ações – ou simplesmente um elenco de cenas, gestos, motivos florais e ornamentais.

⁸¹ ARGAN, Giulio Carlo e ROBB, Nesca A. “The architecture of Brunelleschi and the Origins of Perspective Theory in the Fifteenth Century”. IN *The journal of the Warburg and Courtauld Institutes*, Vol. 9 (1946), pp. 96-121. Texto disponível em www.jstor.org/stable/750311.



França, Daniel Marot (1661–1752), “Modelo para uma lareira”.

Imagem: www.nypl.org



1765, Brasil, Mariana. Detalhe da pintura do Cadeiral do Bispado da Igreja Sede de Nossa Senhora da Assunção.

Foto: Gustavo Motta®

Ou seja, do procedimento compositivo da técnica *shanshui*, derivado de um complexo conjunto retórico e filosófico, a arte ocidental apropriou-se da sua visualidade exterior. Assim, de acordo com a produção alegórica das artes européias, característica dos séculos XVI a XVIII, a aparência do *shanshui* foi valorizada exclusivamente como referência para uma utilização pragmática das imagens – acervo de modelos esteticizantes, que serviriam como adornos visuais persuasivos, pois estavam repletos do apelo espetacular do exótico.

A emulação das formas de composição *shanshui* deu-se, portanto, em perfeito acordo com o procedimento de produção alegórico: a imagem foi apropriada esvaziada de seus fundamentos semânticos e estrutura formal; ou ainda, a aparência da imagem foi conformada à superposição de novos significados, de acordo com o contexto em que se aplicaria o produto de cada *chinoiserie*.

Não por acaso, além da estrutura compositiva, algumas *chinoiseries* emularam a temática aristocrática presente nas pinturas *ShanShui* das Dinastias Ming e Qing.



~1723, Portugal. Detalhe das estantes do Piso Nobre da Biblioteca Joanina de Coimbra. Pintor contratante: Manoel da Silva.

Imagem: [www. bibliotecajoanina. uc. pt.](http://www.bibliotecajoanina.uc.pt)



~1774, França. Design de Gilles Joubert (1689–1775)
Escrivaninha parte da coleção de Luís XVI.

Imagem: www.nypl.org.

No reino sínico, a estatização dos dogmas confucionistas – processo fortalecido entre os séculos XVI e XVIII, sob a dinastia Qing –, promoveu a disseminação da idéia de “homem sábio” em sua forma aristocrática (estruturada por Confúcio); a “sabedoria, dessa forma, era constituída pelo exercício de práticas culturais estritamente elitistas (...) Tanto para Confúcio quanto para Laozi o sábio indica sempre a perfeição moral e não a intelectual. Em Confúcio, esta se dá sempre em função daquela.”⁸². À época da intensificação das viagens ao Extremo-Oriente – por volta do século XVI – o gênero *shanshui* estava cada vez mais associado à representação desses hábitos da elite econômica e cultural sínica.

Assim, as pinturas elogiadas por portugueses em terras sínicas portavam signos que representavam estritamente hábitos relacionados a uma cultura de “corte” sínica. A relação com elementos da natureza, nessas pinturas, só dizia respeito a um determinado tipo de contemplação.

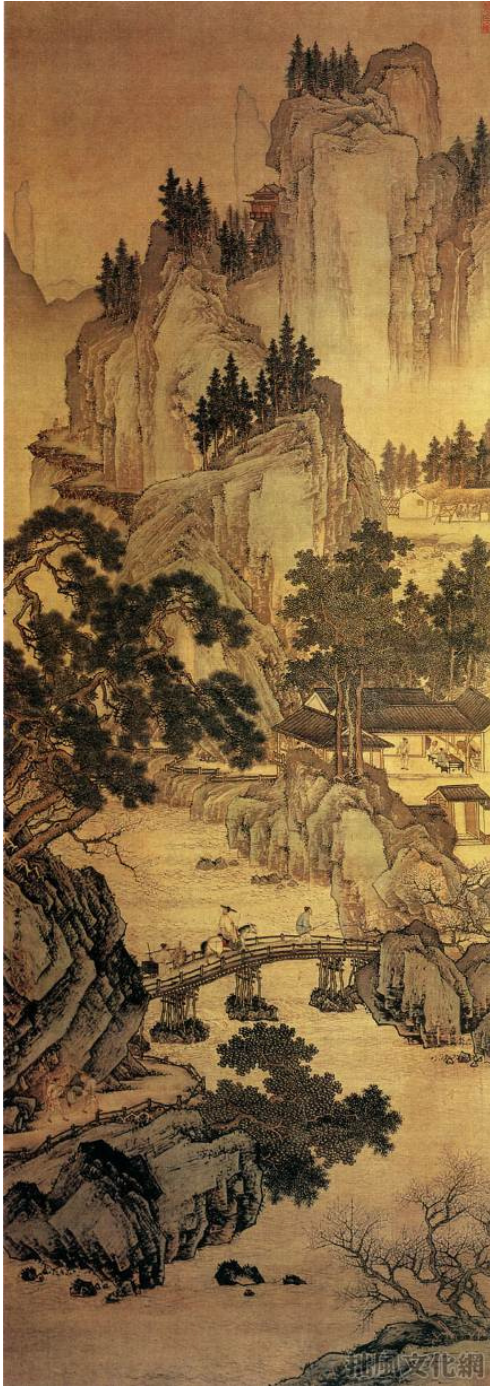
⁸² SPROVIERO, Mario. Introdução. In: Lao Zi, *DaoDeJing*. São Paulo: Hedra, 2007, p. 26.



Dinastia Qing, MiangLianZe “Leitura no gabinete das águas”, nanquim sobre papel, 174x76cm.
Museu de arte de JiangShu

Imagem: www.wenhua.cn

As pinturas *shanshui* dos mandarins mostram um tempo das ações fundamentalmente lento: a miudez dos personagens, frente à imensidão dos elementos terra e água, refere à lentidão dos efeitos das ações humanas frente à natureza – o cavalgar é lento e pausado, deixa o espectador entrever um longo caminho percorrido entre o templo no alto do penhasco e o palácio a que se aproxima, onde ninguém se perturba com a chegada lenta dos viajantes.



Dinastia Ming, ZhouWo “Montanha ne primavera, um longo cavalgar”. Aquarela sobre papel, 185x64cm. Coleção particular.

Imagem: www.wenhua.cn

Foi também muitíssimo comum nas pinturas *ShanShui*, inclusive em porcelanas, a representação de sábios, filósofos, conversando, refletindo, tocando música, exercitando a caligrafia ou a pintura...

Dinastia Ming, ZhouWo “Montanha ne primavera, um longo cavalgar”. Aquarela sobre papel, 185x64cm. Coleção particular.



Imagem: www.wenhua.cn

Dinastia Qing, “Dezoito sábios Han”. Museu de arte de ShangHai.

Imagem: www.wenhua.cn



Dinastia Qing, “Mulheres virtuosas tangendo o quanguing”. Museu de arte de ShangHai.

Imagem: www.wenhua.cn

Regulando esses signos presentes nas pinturas e porcelanas *shanshui*, estavam os dogmas confucionistas: “Diz o Mestre: desperta-te no interesse pela poesia das Canções; afirma-te pelos Ritos; realiza-te na Música”⁸³ ... Ou, nas palavras dos portugueses, em meados do século XVI: “(...) na China não há outros fidalgos senão os letrados, e o que mais letras sabe é mais honrado no reino e estimado del Rei (...)”⁸⁴.



Dinastia Qing, “Um sábio KangXi”.

Museu de arte de Pequim.

Imagem: www.wenhua.cn



Dinastia Qing. “Cinco sábios observam uma pintura”.

Museu de Arte de ShangHai.

Imagem: www.wenhua.cn

⁸³ Confúcio, *Anacleto*. ShangHai: Editora Internacional, 1997. Livro 8, Anacleto 8. Tradução minha. “子曰：興于詩，立于禮，成于樂”.

⁸⁴ D'INTINO, Rafaella. *Enformação das cousas da China*. (ob. ct), p.60.

Aos olhos dos portugueses era digna de elogio a formação desses letrados, os *loujias*, e as formas de burocratização e disciplinarização do governo por eles exercido. Segundo o aforismo de Confúcio citado acima:

I. Primeiro, as letras que proporcionam o “despertar” do homem sábio:

*Todo homem que houver de reger província governar cidade e ter algum mando ou dignidade não há de ser constituído por honra nem nobreza de parentes senão por muito letrado e homem de muita prudência natural (...).*⁸⁵

II. Depois, os ritos que estruturam sua firmeza em relação a centralidade do poder imperial:

*A maneira de se fazer loujias. (...) e são perguntados por muitas coisas muitas vezes. Se respondem a tudo bem e os acham aptos para receberem o grau, lhes é logo outorgado (...). E os outros que vem a este exame, que não acham aptos para receberem o grau, mandam que tornem a aprender, e, se acham que é por culpa e negligência, dão-lhe muitos açoites, e alguns mandam meter no tronco.*⁸⁶

III. E, por fim, como resultado, a conquista da relativa perfeição moral, pela fruição das artes e hábitos refinados e nobres:

*E são homens que pela maior parte tanger a viola à sua maneira, e para que só eles tenham este desenfadamento é defeso, nestas cidades em que eles estão, que ninguém a possa tanger senão eles.*⁸⁷

Ou,

*são estes de sangue real comumente músicos e prezam se de tanger bem uma viola, são comumente muito gordos, e são por conseguinte muito bem acondicionados, aprazíveis e conversáveis e de muito boa razão, muito corteses, muito bem ensinados.*⁸⁸

⁸⁵ D'INTINO, Rafaella. *Enformação das cousas...* (ob.cit)., p. 68.

⁸⁶ Idem, p. 108.

⁸⁷ Idem, p. 128.

⁸⁸ Idem, p. 185.

Dessa forma, as cenas de costume sínicas, que representavam ações de alto valor hierárquico, foram aproveitadas como uma temática a ser explorada, traduzida em representações cortesões características da cultura européia.



1765, Brasil, Mariana. Cadeira do Bispado da Igreja Sede de Nossa Senhora da Assunção, detalhe.

Foto: Gustavo Motta®



~1723, Portugal. Detalhe das estantes do Piso Nobre da Biblioteca Joanina de Coimbra. Pintor contratante: Manoel da Silva.

O historiador de arte Antonio Filipe Pimentel, ao tratar das chinoiseries da Biblioteca Joanina, descreve a temática presente nessas pinturas como associadas aos ideais árcades que estavam presentes entre os intelectuais lusitanos do período. A representação de cenas de ócio e contemplação, em cenários quase pastoris, seria, conforme o autor, índice da cultura dos grupos que encomendaram tais obras. Cf. PIMENTEL, Antonio Filipe. “O gosto oriental na obra das estantes da casa da livraria da Universidade de Coimbra” (ob. cit).

Imagem: www.bibliotecajoanina.uc.pt.

1.5. O modo China, de rascunho

Nos painéis acoroados com *chinoiseries*, observa-se a repetição de vários pequenos desenhos, que, em cada nicho, se articulam com outros de modo a compor cenas variadas. Há uma operação de “montagem” das diversas figuras (que funcionam como signos a serem combinados). A partir dessa constatação, é possível inferir a utilização de gravuras-modelo pelos pintores ornamentais, a fim de compor pequenas e variadas cenas com um repertório selecionado de imagens. No tratado de Filipe Nunes, por exemplo, é recomendada a utilização de pequenos desenhos ou gravuras em papéis, utilizadas como modelos para a ornamentação: “o debuxo, há-se primeiro fazer em um papel do tamanho do painel, e então se há de picar, para se estrezir, que se faça a pintura mais certa, e com mais brevidade”⁸⁹.



Mariana, ~1765. Igreja Catedral de Nossa Senhora da Conceição (Sede) – Cadeiral do Bispado, detalhes.

Os detalhes são de painéis diferentes; a carruagem é repetida (espelhada horizontalmente), sendo alterada a combinação com as outras imagens de decoração e a paisagem – formam-se duas cenas distintas.

Foto: Gustavo Motta®

⁸⁹ NUNES, Filipe, *Arte da pintura...* (ob.cit.), p. 72.



Mariana, ~1765. Igreja Catedral de Nossa Senhora da Conceição (Sede) – Cadeiral do Bispado, detalhes.

Aqui, a cena do homem com indumentária européia que parece estar adestrando, ou brincando, com um macaco é repetida, combinada com outros detalhes diversos. Imagem muito semelhante pode ser observada no douramento do púlpito da Capela de Santo Antônio, em Cocais, cidade próxima a Mariana (foto abaixo).

A mariposa também se repete inúmeras vezes por todos os painéis (signo bastante comum no período, figuração da tópica *vanitas*, que tem a função de frisar a mortalidade do homem).



Séc. XVIII, Barão de Cocais, Capela de Santo Antônio, Púlpito (detalhe)

Fotos: Gustavo Motta®

Esse tipo de combinação de pequenas imagens, geralmente já previamente elencadas em coleções de gravuras impressas na Europa, ou mesmo em desenhos feitos pelo artista,

caracteriza o modo de produção das *chinoiseries*, tanto em painéis acoroados como em bordados, louças, leques ou outros utensílios. O historiador de arte português Álvaro Samuel Guimarães da Mota, em pesquisa mais ou menos recente (1997), elencou não menos que 20 coleções de gravuras de *chinoiseries* européias, entre narrativas de viagens ilustradas e álbuns destinados à produção ornamental. Essas coletâneas de imagens circularam, sobretudo, do século XVI ao XVIII⁹⁰.

Álvaro Samuel aponta para essa característica da pintura das *chinoiseries*, segundo a qual o elenco de imagens que compõem as gravuras indicam ao pintor uma forma de composição dos desenhos impressos “ao gosto” do ornamentista ou do “cliente”:

*Na criação destas imagens de gosto orientalizante está também presente o caráter da sua reprodutibilidade extrínseca de aplicação; a condição do motivo ou tipo decorativo é o da sua padronização, o que implica uma maior ou menor transformação do mesmo*⁹¹.

Constatada a difusão dessa técnica de composição das *chinoiseries*, é possível inferir que os resultados das pinturas nem sempre serão idênticos aos seus modelos impressos, pois a combinação e a recomposição das imagens foram sempre finalizadas pelos pintores:

*Um mesmo motivo, tipo, ou ornato, tem resultados visuais absolutamente diversos, consoante [também] as características físicas do suporte, na faiança ou porcelana, nos tecidos, na madeira, no metal, na tela ou no papel*⁹².

As *chinoiseries*, assim como outras formas de ornamentação de “margens” de caixotões, painéis, mobiliário..., possuíram como característica a possibilidade do artista variar as combinações e disposições dos signos em relação ao impresso ou o modelo – a função própria desse tipo de ornamentação era mesmo a combinação constantemente renovada de elementos, a fim de tornar a visualidade da obra algo “engenhoso” e “variado” – embora sempre seguindo padrões gerais de composição, conforme a virtude do decoro, fundamental na cultura contrarreformista.⁹³

⁹⁰ MOTA, Álvaro Samuel Guimarães da. *Gravuras de Chinoiserie de Jean-Baptiste Pillement*. 2 vols. Dissertação de mestrado em História da Arte apresentada à Faculdade de Letras da Universidade do Porto, Porto, 1997.

⁹¹ Idem, p. 28.

⁹² Idem, p. 29.

⁹³ MOREL, Philippe. *Les grotesques*. Paris: Flammarion, 2001.

Nas próprias legendas das gravuras, a relativa liberdade de composição era enfatizada, como se pode depreender dos títulos das gravuras a seguir, extraídas de um tratado de ornamentação com *chinoiserie* muito circulado nos séculos XVII e XVIII.



1688, John Stalker e George Parker, *A Treatise of Japanning and Vernishing*.

“Diversas figuras para serem aplicadas conforme a ocasião na decoração com laca”

Imagem disponível no site da Biblioteca Pública de Nova York, n.1567504 (www.nypl.com)



1688, John Stalker e George Parker, *A Treatise of Japanning and Vernishing*.

“Figuras de pássaros e insetos”

Imagem disponível no site da Biblioteca Pública de Nova York, n.1567497 (www.nypl.com)



1688, John Stalker e George Parker, *A Treatise of Japanning and Vernishing*.

“Para ornamentar gabinetes, para serem aplicados de acordo com sua imaginação”

Imagem disponível no site da Biblioteca Pública de Nova York, n.1567497 (www.nypl.com)

Como se pode observar pelas imagens acima,

*A produção e gosto pelo ornato de chinoiserie, conteve, em potência, a noção de fragmentação apontada, já que o modelo, tipo ou motivo decorativo permitiu a sua aleatória fragmentação em diferentes escalas (...). Esta noção de fragmentarização, conciliada na miscigenação de objetos originais, cópias, ou em invenções apropriadas, colecionadas e expostas, pode ser conceitualmente conclusivo para uma definição do fenômeno da chinoiserie.*⁹⁴

Ainda no tratado de Filipe Nunes, há descrito um outro modo de produção de ornamentos – entre os quais se incluem as *chinoiseries* – que implica até mesmo a possibilidade da pintura “de rascunho” nesse tipo de ornamentação; ou seja, sem a utilização de gravuras-modelo:

*Também costumão fazer a fresco de rascunho em paredes, figuras, e laçarias*⁹⁵, *e tudo o que querem, como se vê em muitos quintais, e fazem deste modo: guarnecem a parede de cal com preto, e depois de seca, é feita toda preta, dã-lhe outra mão de cal a colher, ao modo de estuque, e quando se quer ir secando, ou logo em fresco, vão abrindo o debuxo com um prego, ou estilo duro, e vão, rascunhando o que querem, fazendo como rascunho amiudado os escuros, como quem rascunha, e fica então aparecendo o debuxo em preto do preto, que estava por baixo.*⁹⁶ (grifo nosso)

Dessa forma, é possível concluir que a ornamentação com as *chinoiseries* pressupõe inúmeros modos de combinação de imagens que podem ou não ser diretamente copiadas de coleções de gravuras – embora, claro, o uso dessas tenha sido muito comum, como já esclareceram vários trabalhos de pesquisa historiográfica sobre a arte ibérica contrarreformista e luso-brasileira⁹⁷. As gravuras, poderiam inclusive ser utilizadas parcialmente, conforme esclarece o historiador Álvaro Samuel, de forma que, ao serem copiadas, tenham detalhes ou combinações alteradas, conforme o gosto do artista ou do comprador.

⁹⁴ MOTA, Álvaro Samuel Guimarães da. *Gravuras de Chinoiserie de Jean-Baptiste Pillement*, p. 121.

⁹⁵ “Laçarias. Laçaria de talha, pedra, pintura, etc. (...) Laçaria de ramos, folhas, e frutos lavrados nos capitéis das colunas, ou em outras partes. Festão. (...) Laçarias, também se chamam uns fios de seda enlaçados. Destas laçarias se derivou o nome dasprimeiras.” BLUTEAU, Raphael Pe. *Vocabulário Latino...* (ob. cit.). Vebete “Laçarias”. Disponível no site www.ieb.usp.br;

⁹⁶ NUNES, Filipe. *Arte da pintura...* (ob. cit.), p. 74.

⁹⁷ LEVY, Hannah. Modelos europeus na pintura colonial. *Revista do SPHAN*, Rio de Janeiro, n°8, 1944; DANGELO, André Guilherme Dorneles. *A Cultura Arquitetônica em Minas Gerais e seus antecedentes em Portugal e na Europa: Arquitetos, Mestres-de-obras e Construtores e o Trânsito de Cultura na Produção da Arquitetura Religiosa nas Minas Gerais Setecentista*. (Tese de doutorado) Belo Horizonte: UFMG, 2006; SANTIAGO, Camila Fernander Guimarães. *Usos e impactos de impressos europeus na configuração do universo pictórico mineiro (1777-1830)*. (Tese de doutorado) Belo Horizonte: UFMG, 2009.

1.6. Da forma à imagem

A produção de ornatos como as *chinoiseries* tem como característica a possibilidade de infindas combinações e composições entre repertórios diversos de signos; as obras variam em relação às gravuras-modelo e em relação ao repertório de imagens especificamente oriental. Esse modo de “combinar e recombinar” imagens é característico de um período em que a produção artística prevê tais possibilidades de superposição de signos e significados.

O programa contrarreformista católico e a política absolutista atribuíram a persuasão como finalidade máxima das imagens. O objetivo da imagem, no espaço sacro ou político, era a comoção do fruidor em função de uma determinada mensagem. Dessa forma, o contrarreformismo rompeu com o movimento classicista de busca da *forma*: imagem **portadora** da Verdade Divina, expressa na harmonia entre seus elementos, espelho da harmonia do Criador.

O Concílio de Trento, ao declarar herética a tese *sola fide et sola escriptura* (“só com a fé e só com a escritura”)⁹⁸, instituiu a necessidade da mediação entre signo e interpretação, a fim de

*garantir o monopólio do sentido profético da concordância alegórica, analógica ou figural estabelecida segundo o modelo da allegoria in factis, a alegoria factual da Patrística e da Escolástica, que propõe a especularidade entre acontecimentos, ações e homens de ambos os Testamentos para demonstrar que a verdade latente (latet) no Antigo está patente (patet) no Novo.*⁹⁹

Isso significa que a leitura e a exegese, de textos e imagens, deveriam estar aliadas à interpretação de um indivíduo portador das “chaves” dos significados consensuais católicos. A idéia de *forma*, que surgiu no Renascimento, portanto, não poderia mais ser aplicada em tal contexto, pois nenhuma imagem ou palavra poderia **portar**, por si só, um significado Verdadeiro.

A partir do século XVI, assim, tratadistas e teóricos contrarreformistas caracterizaram a *imagem* numa relação direta com a Representação, que pode ser entendida como

⁹⁸ HANSEN, João Adolfo. “A civilização da palavra” (ob. cit.) p. 20.

⁹⁹ Idem, p. 22.

*o uso de signos no lugar de outra coisa; (...) a presença da coisa ausente; (...) a aparência ou forma simbólica dessa presença; (...) [ou, enfim] a posição que é teatralizada nessa forma, e, evidentemente, os vários conflitos das representações, extremamente rotineiros.*¹⁰⁰

Uma série de cuidados meticulosos são enunciados nos textos desses formuladores da teoria contrarreformista da imagem.¹⁰¹ A Representação foi entendida como um dispositivo mental, presente no homem, e pelo qual se poderia entrar em contato com a Verdade Divina – mas não de modo direto. O signo (palavra ou imagem) deveria conter mensagens que, ativadas pela palavra do discurso, propiciavam ao homem o contato com a Luz Natural da Graça (a qual era impossível de ser explicada, de forma direta). A Luz Natural, e só ela, é que poderia despertar nos homens o conhecimento da Verdade.¹⁰²

Em estudo de 1925, Walter Benjamin assinala essa ascensão da visualidade “em representações alegóricas, de caráter ético e político, uma vez que agora a própria alegoria tinha frequentemente que tornar visível a verdade recém-descoberta”¹⁰³. Benjamin retoma um marco para a constituição da cultura artística do século XVII: a descoberta das salas, por séculos ocultas, da Domus Áurea, no fim do século XV, e a crescente valorização dos *grutescos*¹⁰⁴ (em Portugal chamados *brutescos*) nas artes decorativas. Os grutescos, arabescos e outras imagens, originárias das artes decorativas clássicas, são recuperadas em inúmeros manuais de pintura e decoração, e compilados por artistas durante o século XVI.

Daí o nascimento das iconologias, impulsionado pelos esforços humanistas do século XVI em decifrar os hieróglifos gravados em recém-descobertos monumentos egípcios. O humanista italiano Leon Battista Alberti (1404 - 1472) comparou os hieróglifos egípcios com a escrita alfabética em detrimento desta última, pois a escrita por meio de imagens teria o poder de maior durabilidade da mensagem propagada; enquanto a fonética fatalmente cairia no esquecimento. O florentino Marsílio Ficino (1433 – 1499) afirmava que os egípcios, através da escrita imagética, buscavam “criar algo correspondente ao pensamento divino,

¹⁰⁰ HANSEN, João Adolfo. “Artes seiscentistas e teologia política”(ob. cit.), p. 182.

¹⁰¹ Entre os quais Francisco Pacheco (1564-1644), Gabriele Paleotti (1522-1597), Jan Meulen (1553-1585), e os próprios registros textuais do Concílio de Trento. LICHTENSTEIN, Jacqueline. *A pintura* (ob. cit.).

¹⁰² ILVA, Franklin Leopoldo e. “Sobre alguns aspectos da relação entre fé e saber no século XVII”. In: *Revista discurso*. São Paulo: USP, Departamento de Filosofia, 1983.

¹⁰³ BENJAMIN, Walter. “Alegoria e o drama barroco”. In: Idem. *Documentos de cultura, documentos de barbárie: escritos escolhidos*. São Paulo: Cultrix, 1986. Pg. 24.

¹⁰⁴ *Grutesco* é palavra derivada de gruta. A palavra é tomada de novo significado no século XVI, em função da descoberta da Domus Áurea.

uma vez que a divindade possuía o saber de todas as coisas, não como uma idéia cambiante, mas por assim dizer como a forma firme e simples da própria coisa”.¹⁰⁵

Dois séculos depois, Padre Antonio Vieira viria retomar essas duas funções da imagem já disseminadas: a perenidade e a efetividade da mensagem. A imagem constituiu-se como forma de representação que leva o homem a perceber o Pensamento Divino.¹⁰⁶

*Vai um pregador pregando a Paixão, chega ao pretório de Pilatos, conta como a Cristo o fizeram rei de zombaria, diz que tomaram uma púrpura e lhe puseram aos ombros, ouve aquilo o auditório muito atento. Diz que teceram uma coroa de espinhos e lhe pregaram na cabeça (...). Diz mais que lhe ataram as mãos e lhe meteram nelas uma cana por cetro (...). Corre-se neste passo uma cortina, aparece a imagem do Ecce Homo, eis todos prostrados por terra, eis todos a bater nos peitos, eis as lágrimas, eis os gritos, eis os alaridos, eis as bofetadas. Que é isso?*¹⁰⁷

Antonio Vieira pergunta: se tudo o que está ali, em imagem, já estava presente em palavras, o que mudou? Responde: “o que era ouvido, agora é visto”, e manifesta-se, portanto, como obra de fé, via insuperável de arrebatamento e conversão. Segundo Hansen,

*as imagens evidenciam a presença do que então é chamado ‘desenho interno’, ou seja, a presença da luz divina na consciência aconselhando a vontade, a inteligência e a memória dos artesãos, poetas e escritores no ato da invenção das formas artísticas*¹⁰⁸

A Luz Divina aconselharia, dessa forma, à prudência, ou seja, à aplicação da imagem conforme o contexto e a mensagem que deve ser comunicada. Conforme Benjamin, à inserção da alegoria.

*em todas as esferas do espírito, as mais amplas e as mais limitadas – da teologia, da contemplação da natureza e da ética até a heráldica, a poesia de circunstância e a linguagem amorosa – corresponde o repertório ilimitado de seus recursos imagéticos. Para cada achado, o momento da expressão coincide com uma verdadeira erupção imagética, uma chuva caótica de metáforas.*¹⁰⁹

¹⁰⁵ BENJAMIN, W. “Alegoria e o drama barroco” (ob.cit). p.24-25.

¹⁰⁶ HANSEN, João Adolfo. Artes seiscentistas e teologia política. In: TIRAPELI, Percival. *Arte Sacra Colonial*. São Paulo: Editora da UNESP, 2005. p.181.

¹⁰⁷ VIEIRA, Antonio. *Sermão da sexagésima*. In: Idem. Sermões. Lisboa: Editora do Porto, 1951. p.14-15.

¹⁰⁸ HANSEN, Idem, p.184.

¹⁰⁹ BENJAMIN, W. “Alegoria e o drama barroco” (ob.cit). Pg. 27.

A imagem, dessa forma, tornou-se instrumento insuperável no programa persuasivo tanto para a formação dos Estados Nacionais, quanto na política colonial – a fim de transmitir aos súditos os códigos culturais da sociedade metropolitana.¹¹⁰

A fim de cumprir o objetivo da comoção e da persuasão, é fundamental retomar as imagens já conhecidas e disseminadas na cultura do devoto. Daí a recuperação de signos clássicos, e às vezes até de signos característicos das novas culturas recém-descobertas (indígenas, africanos, orientais). A composição final é que poderá dar sentido e ordem à multiplicidade de signos.

*A imagem se transmite e com ela se transmite a memória dos antigos significados, nos quais se superpõem outros, novos. Mas não tendo uma consciência gnosiológica, muda através de um jogo ininterrupto de analogias, associações, combinações, contaminações, adaptando-se as que agora são somente necessidades acidentais de uso.*¹¹¹

Especialmente nos conjuntos artísticos sacros, constitui-se um tipo de imagem que Argan denominou “imagem devocional” – um tipo de imagem que só é completada com a interpretação, de acordo com os princípios de devoção. Dessa forma, a persuasão não se caracterizava por discurso que atuava em direção única, de cima para baixo. Não havia passividade na função do observador – esse se constituía como participante na encenação das imagens: como devoto no templo, como devoto que acompanhava procissões ou festas, como homem em sua ocupação cotidiana. A ordem propagada era forjada conforme princípios de hierarquia, e por isso mesmo, o discurso só poderia ser completado na devoção: as imagens contrarreformistas convocavam “até os mais humildes” a adentrar “as vias da glória celestial”¹¹², ou seja, convocavam todos a participarem da encenação sacralizada dos signos:

A imagem devocional não exalta a figura ‘histórica’ e tende ao realismo (...): sua intenção é mostrar que a virtude heróica não é só patrimônio dos antigos e dos grandes, que cada um pode chegar a ser um santo também vivendo no mundo e adequando-se com ânimo devoto a seus deveres sociais. (...) A devoção não é outra coisa que política: com efeito, se

¹¹⁰ Cf. PAES, M. P. D. C. *Teatro do controle* (ob. cit). pg. 74.

¹¹¹ ARGAN, Giulio Carlo. *Imagem e persuasão* (ob. cit), p. 14-15

¹¹² ARGAN, G. Carlo. *La Europa de las capitales. 1600-1700*, p. 81. Também cf. PAES, Maria Paula Dias Couto. *Teatro do controle*. Belo Horizonte: Universidade Federal de Minas Gerais, 2000 (dissertação).

*o fim é a salvação do gênero humano, a política do Estado, como comportamento coletivo, deve ser o meio e instrumento de salvação.*¹¹³

A produção artística, nesse contexto, pressupõe a combinação e a variação, dentro dos limites do decoro, de forma a comunicar conceitos dogmáticos a devotos em contextos tradicionais ou não. Isso implica transformações nas formas de uso dos signos, tais como as que ocorreram na formação do repertório do gênero *chinoiserie*. O vermelhão (utilizado havia muito) passou a emular a laca (um produto raro e que começava a circular nas redes transoceânicas de comércio); o gênero de composição *shanshui* passou a ser empregado como técnica de fragmentação e elenco de cenas passíveis do elogio cortês; vegetais e indumentárias orientais foram mescladas a referências visuais e gestuais absolutamente ocidentais... enfim, as *chinoiseries* são compostas de fragmentos das visualidades orientais, ordenados e reapropriados com inúmeros outros significados, de acordo com o contexto em que porventura foram produzidas.

¹¹³ Idem. p. 23.



Capítulo 2 – Os signos

(...) ficando sempre inteligível aos juízos para o verdadeiro conceito da magnificência, a grande diferença que vai do conhecimento da vista à compreensão das palavras (...) 1733¹¹⁴

¹¹⁴ MACHADO, Simão Ferreira. *Triumpho Eucarístico*. (ob.cit). p. 27.

Capítulo 2

2.1. A circulação de referências

A iconografia característica das *chinoiseries* engloba um inúmerável elenco de formas e apropriações – de arranjos vegetais a cenas de caçadas, passando por templos orientalizados, animais oníricos, indumentária européia ou orientalizada. Exemplos são inúmeros e variam muito, de acordo com o contexto em que foram produzidas.



Dinamarca, Valentin Sezenius. Chinoiseries, 1640.



França, Boucher, "Le jardin chinois", 1742
Museu de belas artes, Besançon



França, Mobiliário pertencente a Luis XVI, Comoda ornada com chinoiseries.



Hungria, Palácio de Eszterháza, 1732. Ornamentação com chinoiserie em uma das paredes dos aposentos principais.



Portugal, Detalhe da ornamentação com *chinoiserie* do flanco inferior do mezanino para o órgão da Igreja Sede do Faro, ~1730.

Os focos produtores de gravuras, estampas e técnicas de japonismo e lacarias não estavam na Península Ibérica. Segundo Álvaro Samuel,

*Os primeiros lugares ocidentais desta ação produtiva, consumo e fruição, tiveram como metrópoles de invejada e modelar divulgação, Paris e Londres, alastrando por toda a Europa, sobretudo à do Centro e Leste*¹¹⁵ [Assim,] *As publicações dedicadas ao Oriente são, na sua maioria, editadas a partir dos Países-Baixos.*¹¹⁶

Assim, a partir desses centros comerciais - os quais se caracterizavam por uma maior produção e ornamentação de objetos úteis, como mobiliários, talheres, taças, prataria... – é que foram difundidas coletâneas de gravuras e invenções de modos de composição de ícones orientais e exóticos, de modo a compor uma gramática visual que se disseminou a outros centros culturais, tais como Portugal e Espanha¹¹⁷.

Dos século XVI ao XVIII, tais objetos e técnicas ornamentais foram sendo disseminadas “das Casas Reais e aristocráticas às casas da nova burguesia. Eram destes grupos limitados e de elite as encomendas para preencher uma alteridade feita dentro de quatro paredes”¹¹⁸. Dessa forma, nos séculos XVI e XVII, a maior parte das obras que portavam tais gêneros de

¹¹⁵ MOTA, Alvaro Samuel Guimarães da. *Gravuras de Chinoiserie de Jean-Baptiste Pillement*. Vol. 1. (ob. cit), p. 17.

¹¹⁶ Idem, p. 26.

¹¹⁷ CID, Guadalupe Álvarez de Araya. “Algunas fuentes compositivas de la pintura de costumbres en America Latina” IN *AISTHESIS*, n 45. Santiago: Pontificia Universidad Católica de Chile, 2009. Pp. 137-153.

¹¹⁸ MOTA, Alvaro Samuel Guimarães da. Idem, p. 18.

ornamentação, estava centrada em casas aristocráticas de grandes posses e de vínculos comerciais ultramarinos importantes, de modo que lhes era possível adquirir produtos ainda raros. A partir de fins do século XVII e no decorrer do século XVIII, esse gosto foi disseminado também nas casas de comerciantes ascendentes, quando o acesso a tais mercadorias era maior, tanto via importação do Oriente (que havia aumentado e aperfeiçoado uma indústria de exportação desses bens), quanto via manufaturas européias de *chinoiseries*.

A circulação de louças, porcelanas e sedas orientais ocorria na Europa ibérica desde o século XIII, através da abertura de caminhos comerciais pela empresa das Cruzadas e com o início das relações diplomáticas estabelecidas com o Extremo Oriente após a *Pax Mongolica*¹¹⁹. Especiarias e objetos orientais já eram temas difundidos largamente nas artes¹²⁰. Quase sempre, as fazendas orientais estavam relacionadas à representação de hábitos luxuosos que se referiam à cultura de corte – representação essa que teve seu auge na monarquia francesa, nos reinados de Luis XIV (1643-1715) e Luis XV (1715-1774). A posse desses objetos não estava, evidentemente, à disposição da maioria. A instabilidade do comércio direto entre a Península Ibérica e o Extremo Oriente – só desanuviada em fins do século XVII¹²¹ - e a tipologia desses objetos (quase que exclusivamente originários da própria cultura de corte imperial chinesa, e, até o fim do século XVII, somente parte do acervo das nobrezas européias¹²²) resultaram numa alta valorização comercial das fazendas orientais, e, por conseguinte, do “gosto oriental”.

Em Portugal, segundo o historiador da arte Antonio Felipe Pimentel, “o gosto oriental” manifestou-se na circulação de objetos e fazendas orientais (devido ao comércio direto relativamente intenso) e na “adoção de um vocabulário decorativo com que desde os fins do século XVII enriquecia-se um mobiliário geralmente de estrutura simples”¹²³, especialmente

¹¹⁹ Após as guerras comerciais e políticas empreendidas pela expansão mongólica, nos séculos XII e XIII, a *Pax mongólica* foi a expressão latina utilizada para descrever a trégua estabelecida após a consolidação do império mongólico em 1206. As guerras empreendidas serviram às conexões comerciais e diplomáticas entre Europa e extrema-Ásia.

¹²⁰ Cf. BALTRUSAITIS, Jurgis. *Le Moyen Age Fantastique*. Paris : Armand Colin, 1955; CHASTEL, André. *El Grutesco* (ob.cit).

¹²¹ Cf. D'INTINO, Raffaella (Introdução e leitura). *Enformação das cousas da China*. Lisboa: Imprensa Nacional da Casa da Moeda, 1989; LEITE, José Roberto Teixeira. *A China no Brasil*. Campinas: Editora da Unicamp, 1999; WILL, Pierre-Etinné. *Bureaucratie et famine en chine au 18 siecle*. Paris: Mouton, 1980, e outros.

¹²² Até a consolidação do modo de produção industrial (e não se refere aqui à indústria propriamente dita, mas às *técnicas industriais de organização da produção* manufatureira), mesmo que limitada a determinados focos da Europa ocidental, não se poderia supor a disseminação do comércio de objetos decorativos ou de mobiliário – os quais incorporam a grande parte das técnicas de ornamentação oriental. Cf. HOBBSAWM, Eric. *Era das Revoluções: Europa 1789 – 1848*. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 2001; ROCHE, Daniel; SCHERER, Ana Maria. *Historia das coisas banais: nascimento do consumo nas sociedades do século XVII e XIX*. Rio de Janeiro: Rocco, 2000.

¹²³ PIMENTEL, Antonio Filipe. “O gosto oriental na obra das estantes da casa da livraria da Universidade de Coimbra” (ob. cit), p. 351.

com a pintura de acaroamento, que imitava a visualidade da laca oriental. Segundo a pesquisadora portuguesa Maria Alexandra Trindade,

*Em Portugal, a experiência Oriental foi mais fortemente sentida nas artes ornamentais empregadas na decoração cotidiana. Durante a segunda metade do século 18, o exótico tornou-se um código visual para a decoração interior. Aplicado na decoração tanto de paredes (em frescos, stucco, tecidos e papéis, e impressos em tecidos de algodão) quanto de móveis para usos em espaços religiosos e em residências [além de azulejaria e ornamentações efêmeras]*¹²⁴

A circulação de tais referências está relacionada a circulação de objetos orientais de várias procedências, na Europa, principalmente desde o século XIII, após a expansão mongólica a regiões do Leste Europeu – embora a circulação limitada desses objetos já fosse realizada há muito, através das redes de comércio que se ligavam à Rota da Seda.

Entretanto, foi a partir da metade do século XVIII, com o desenvolvimento da produção chinesa manufaturada de porcelanas para exportação – empresa do Império Qing (1640-1915) – que a circulação de peças com modelos orientais “genéricos”¹²⁵ ou francamente europeus, feitas sob encomenda, intensificou-se – produzindo, por exemplo, as curiosas porcelanas com brasões europeus de letras invertidas, fruto da transposição direta das estampas para as peças (realizada num reino de escrita ideogramática)¹²⁶.

Em território luso-brasileiro, o ápice da disseminação de tais objetos deu-se a partir de 1808, com a permissão real do comércio direto entre brasileiros e os portos de Goa, Macau e Cantão¹²⁷. Até então, o comércio de produtos extremo-orientais em território luso-brasileiro era feito, na maioria das vezes, por meio do contrabando, pois as naus que vinham ou iam ao Índico, deveriam aportar em Salvador a fim de recuperar condições materiais para a continuidade da viagem. Fora do contrabando, a norma Real impunha que tais peças deveriam antes passar pelo Reino, a fim de serem devidamente tributadas, para depois serem comercializadas no restante do Império. Claro que tal imposição nem sempre foi cumprida,

¹²⁴ CAMARA, Maria Alexandra Trindade de Gago da. “Exotism and imagination in 18th-Century Portuguese Tiles: some examples in the Lisbon area” IN HARRIS, Mary N. *Sights and insights: interactive images of Europe and the wider world*. Piza: PLUS Piza University Press, 2007.p.35.

¹²⁵ As porcelanas produzidas no Império Qing, e, mais tarde, na própria Europa, devido a sua intensa comercialização e à criação de um verdadeiro *gosto oriental*, foram paulatinamente adaptando-se às preferências dos grupos consumidores. Tratar-se-á dessa formação de um padrão “genérico” oriental no Capítulo 3.

¹²⁶ LEITE, José Roberto. *A companhia das índias e a porcelana chinesa de encomenda*. (ob. cit). p. 62-3.

¹²⁷ Cf. RUSSEL-WOOD, Anthony John. *A dinâmica da presença brasileira no Índico e no Oriente*. Séculos XVI – XIX. In: Revista Topoi, Rio de Janeiro, set. 2001, pp. 9-40 e LEITE, José Roberto Teixeira. *A Companhia das Índias e a porcelana chinesa de encomenda e A China no Brasil* (ob. cit.).

afinal, já os caminhos oceânicos traçados pelos ventos exigiam a parada das naus em Salvador, e o comércio de mercadorias vindas diretamente do Índico era mais lucrativo e mais barato pela via da sonegação. Todavia, deve-se considerar que uma pequena circulação desses objetos na Conquista já se dava desde o século XVI, como parte do acervo das primeiras famílias descendentes da nobreza lusitana, aportadas no território¹²⁸.

No início do século XVIII, portanto, quando foram pintadas as chinesices da Capitania de Minas Gerais, os gêneros ornamentais com *chinoiseries* já possuíam uma história no Ocidente, sendo difundidas como técnicas de pintura, arquitetura e indumentária tipicamente européias¹²⁹. Os modelos imagéticos que foram, nos séculos XVII e XVIII, empregados nas *chinoiseries*, portanto, não necessariamente são fruto de cópias diretas de objetos, já que desde o século XVI, havia uma circulação de estampas que elencavam os motivos “orientais” mais populares na Europa.

Houve uma grande produção de diversos livros ilustrados que possuíam referências a um Oriente exótico e estilizado, principalmente ao longo do século XVII - Álvaro Samuel elencou cerca de 8 livros ilustrados gravados no seiscentos nos Países Baixos, França e Alemanha. Entretanto, não obstante a produção relativamente disseminada dessas gravuras, Álvaro Samuel afirma que “até o século XVIII, não se pode considerar a existência de livros ou cadernos de ornamentos de chinoiserie”¹³⁰. Ou seja, até o início do XVIII, não se pode afirmar uma categórica utilização desses livros ilustrados como modelos diretamente utilizados pelos pintores ornamentistas. Isso porque, devido à forma de produção da ornamentação com as *chinoiseries* – o que Álvaro Samuel chama de “reprodutibilidade extrínseca de aplicação”¹³¹ – o ornamentista tinha uma certa liberdade de composição de detalhes orientalizados e exóticos segundo um vocabulário iconográfico já consensuais.

Mesmo o maior sumário desse tipo de ornamentação, publicado também no século XVII, o “*A treatise of jappaning and varnishing being a complete discovery of those arts with the best way of making all sorts of varnish for japan, wood... (...)*” de John Stalker e Georg Parker, publicado na Inglaterra em 1688 e circulado por toda a Europa, não se caracteriza por uma obra em que foram produzidas imagens, e sim por uma obra de divulgação de técnicas já consensuais.

¹²⁸ BRACANTE, Eldino da Fonseca. *O Brasil e a louça da Índia*. São Paulo: Livraria Kosmos, 1950.

¹²⁹ Cf. PIMENTEL, Idem e BALTRUSAITIS, Idem.

¹³⁰ MOTA, Álvaro Samuel Guimarães da. Idem, p. 29.

¹³¹ Idem, p. 28.

De toda forma, observa-se que, em Portugal, não foram produzidas coletâneas ilustradas de vulto sobre o Oriente. As primeiras edições de tais livros tem origem na Europa Central, e daí foram copiadas e recriadas, a partir da disseminação de uma gramática visual em objetos, e com a própria circulação de artistas.

2.2. Os signos nos templos da Capitania das Minas Gerais

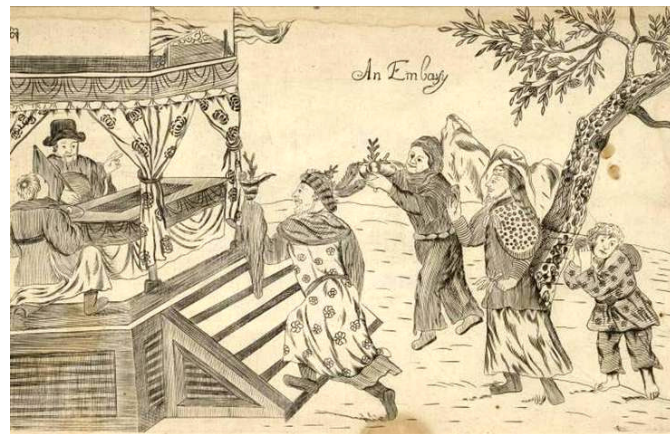
Ao analisar o conjunto de *chinoiseries* produzidas nos templos católicos da Capitania das Minas Gerais, pode ser observado um conjunto iconográfico semelhante entre as obras, que engloba (1) motivos de flora e faunas orientais e ocidentais, (2) alguns seres oníricos, (3) personagens portando indumentárias orientais em cenas de descanso ou serviço; (4) e, sobretudo, cenas galantes de conversas, passeios e caçadas entre personagens portando indumentária européia coeva. A maioria dos painéis contém referências genéricas, como já apontou Antônio Felipe Pimentel, que mal chegam a assemelhar-se com gêneros artísticos orientais.¹³² São girassóis, arranjos florais, cenas cortesões..., enfim, detalhes ornamentais presentes nas mais diversas pinturas de ornamentação setecentista luso-brasileira.

Ao determinar os conjuntos de imagens empregadas nas *chinoiseries*, é possível, também, determinar os signos e imagens que *não* fizeram parte desse conjunto. Todos os tratados ou livros ilustrados que possuem fontes iconográficas para a produção de *chinoiseries*, combinam paisagens e cenários mesclados – entre arranjos florais ocidentais e árvores e paisagens orientalizadas – e personagens tipificados como orientais, em gestos estilizados que fazem referência a ritos políticos e religiosos¹³³. Essa foi uma característica importante das gravuras européias que serviram de coletânea para a ornamentação com *chinoiserie*: a representação frequente de templos orientais, monges, governantes e ritos.¹³⁴

¹³² PIMENTEL, Antonio Felipe. “O gosto oriental nas estantes da Biblioteca...” (ob. cit).

¹³³ Conforme MOTA, Alvaro Samuel Guimarães da. Idem. Primeiro Capítulo.

¹³⁴ Idem.



Acima, dois detalhes de gravuras que representam ritos e penalidades políticas e religiosas. No centro, gravura intitulada “uma embaixada”, representando uma cena muito comum que remonta às narrativas de viagem ao reino Mongol no século XIV. Detalhes de gravuras do *Tratise of japaning and varnishing* (1688).

Abaixo, gravura do livro “Atlas Chinensis”, de Arnaldus Montanus (1670-71), intitulada “Chinese priests and monks”.



A representação de ritos políticos e religiosos foi bastante comum nas gravuras europeias que compilam imagens sobre o “Oriente”. Como se pode observar, tais imagens, por serem produzidas por europeus, representam cenas conforme a noção de exotismo.

Da mesma forma, aparatos, indumentárias e danças que imitavam gestos tipificados “chineses” formavam uma miscelânea de estereótipos, uma

*(...) coreografia dócil de uma gestualidade tautológica, estava facilmente sujeita à fácil imitação “macaqueada”, grotesca e decorativa. No entanto, realiza-se uma inversão dos grotescos e arabescos das singerires: nestas, a elegância humana é metamorfoseada em ações de símios (...).*¹³⁵



O tema das punições e das rígidas reverências políticas e religiosas, por exemplo, é muito disseminado tanto em gravuras quanto nas narrativas daqueles que viajaram aos impérios sinicos. A imagem ao lado, representa uma punição chamada *Baofa* (报罚) – descrita em quase todas as narrativas que procuravam trazer informações dos reinos da China.¹³⁶

*A qual sentença vinda e publicada, tomam o condenado em público e com um pregão que dão muitos homens juntos, muito temerosos, lançam-lhe ferror nos pés e nas mãos e depois disto uma táboa ao pescoço e é desta maneira. (...) pregam a táboa de maneira que lhe fique do pescoço para riba um palmo e para baixo que lhe dar pelo pescoço, e nestatáboa que cai para diante escrevem-lhe ali a sentença em letras grandes e porque está condenado à morte; e acabada à cerimônia, metem-no num grande tronco em companhia de outros condenados, a quem el Rei da de comer até que chega a hora de cada um. (...) E assim, além del Rei ser bem servido, está seguro de nenhum levantamento.*¹³⁷

Embora nas gravuras que circularam na Europa seja comum a representação de ritos políticos e religiosos, é importante notar que as *chinoiseriesie* produzidas nos templos católicos da

¹³⁵ MOTA, Álvaro Samuel Guimaraes da. *Gravuras de chinoiserie...* (ob.cit.), p. 119-120.

¹³⁶ RICCI, Matteo. *China in the sixteenth century: The journals of Matthew Ricci – 1583-1610*. Tradução de GALLAGHER, Louis J. SJ. Nova York: Random House, 1953; WILL, Pierre-Etienne. *Bureaucratie et famine en chine au 18 siecle*. Paris: Mouton, 1980; D'INTINO, Raffaella (Introdução e leitura). *Enformação das cousas da China*. Lisboa: Imprensa Nacional da Casa da Moeda, 1989.

¹³⁷ Galiote Pereira, “Algumas cousas sabidas da China por Portugueses que estiveram lá cativos e tudo na verdade...” (1553-1563) in D'INTINO, Raffaella. *Enformação das cousas da China*. (ob. cit), p.111-112.

Capitania das Minas Gerais não continham essas imagens. Em lugar de personagens que fizessem quaisquer referências a ritos orientais, as chinesices eram compostas por personagens ocidentais, caracterizados por indumentária e gestos cortesies ou exóticos. Em alguns detalhes de alguns dos painéis, há representados personagens com indumentária e feições orientalizadas, e esses tipos são todos delineados em situações de contemplação, descanso ou serviço.

Pode-se compreender essa ausência como resultado de uma “filtragem” das imagens que podem ou não adentrar o templo católico, em vista dos preceitos contrarreformistas de utilização das imagens. Como dito, a Representação era um dispositivo da produção alegórica das artes segundo o qual cada detalhe poderia despertar no fiel a idéia de Deus ou a idéia pagã. A mente humana, segundo os dogmas tridentinos, é facilmente corruptível e deve-se ter todo o cuidado para orientar o pensamento à veneração das coisas sacras:

*Ordena o Santo Concílio a todos os bispos e aos demais que têm o ofício e o encargo de ensinar que, segundo o uso da Igreja Católica e Apostólica recebido dos primeiros tempos da religião cristã, o consenso dos santos Padres e os decretos dos santos concílios, instruem diligentemente os fiéis sobretudo a respeito da intercessão e invocação dos santos, o culto às relíquias e o uso legítimo das imagens. (...) Além disso, devem-se ter e conservar, especialmente nos templos, imagens de Cristo, da Virgem mãe de Deus e dos outros santos e a elas se deve conferir a devida honra e veneração (...).*¹³⁸

Assim, as imagens – como signos pelos quais a mente humana aciona o dispositivo da Representação, e portanto, toma contato com idéias – devem ser também contidas naquilo que podem desvirtuar (“especialmente nos templos”):

Se em tais observâncias santas e salutarens insinuarem-se abusos, o Santo Sínodo deseja ardentemente aboli-los por completo, de tal forma que não se exhiba nenhuma imagem de um dogma falso e que possa dar ensejo a um erro perigoso para os incultos. (...) Por fim, tão grande atenção e cuidado sejam dedicados a isto pelos bispos que não haja nada fora de ordem ou despropositado e improvisado, nada de profano e nada de desonesto, uma vez que à casa de Deus convém a santidade.

Não obstante essas ordenações, a observância de tais regras no contexto da Capitania das Minas Gerais fora feita dentro de certos limites impostos tanto pela distância em relação aos

¹³⁸ Concílio de Trento, “Decreto sobre a invocação, a veneração e as relíquias dos santos e sobre as imagens sagradas” (1563) In LICHTENSTEIN, Jacqueline (org.). *A pintura – A teologia da imagem e o estatuto da pintura*. (ob. cit), p. 67-68.

centros culturais em que foram produzidas tais regras, e em relação aos centros clericais responsáveis pela verificação do cumprimento dos dogmas tridentinos. Como demonstra Rodrigo Almeida Bastos – na esteira de vários outros pesquisadores – a arte sacra, na Capitania das Minas Gerais, muitas vezes variou, no contexto de sua produção, em relação aos dogmas e estatutos tridentinos. O exemplo dado por Rodrigo Bastos é o da construção de igrejas não voltadas ao nascente – diversamente da orientação do Concílio para todos os templos coevos.

(...) percebemos que em Minas Gerais a regra é suplantada pelo engenho costumeiro do urbanismo conveniente luso-brasileiro, que, quando pudesse, observava a regra, mas quando houvesse circunstâncias de comodidade ou "melhor vista" na cenografia urbana ou natural, esta era a eleição mais conveniente. Assim é que de fato vemos uma quantidade inumerável de capelas e igrejas que não se orienta com a capela-mor virada ao nascente, mas prioritariamente defronte a largos e arruamentos que tornavam mais vistosa, formosa ou maravilhosa, a perspectiva desses edifícios.¹³⁹

Assim, tais variações com relação às ordenações tridentinas freqüentemente existiram na América portuguesa, e especialmente na Capitania das Minas Gerais, porquanto na primeira metade do século 18 nem mesmo as ordens clericais puderam assumir a diligência da produção artística sacra local. A adaptação às culturas locais, o gosto daqueles que primeiro encomendaram obras para ornamentar tais templos, muitas vezes orientavam a produção artística de um modo que não se adequava totalmente às ordenações católicas romanas.

Nas chinesices da Capitania, o que se opera é uma mistura de gestos e representações típicas européias (como as caçadas) com “uma interpretação de tudo que é considerado asiático, incluindo uma atitude emocional e uma disposição comportamental em relação ao exótico”¹⁴⁰. Assim, caça a animais exóticos e míticos, vegetação e arquitetura oníricas compunham um universo de maravilhas que – conforme a cultura artística coeva – ali era disposto a fim de comover os fruidores.

A maravilha que veremos nesses lugares, nessas arquiteturas, nessas povoações, é principalmente resultado da aplicação do engenho que usava artifícios do costume

¹³⁹ BASTOS, Rodrigo Almeida. “Decoro, engenho e maravilha nos largos e igrejas de Santa Bárbara e Catas Altas” IN *Per musi*, n.24. Belo Horizonte: Jul/Dez 2011. Texto disponível em: [dx.doi.org/10.1590/S1517-75992011000200009](https://doi.org/10.1590/S1517-75992011000200009).

¹⁴⁰ CAMARA, Maria Alexandra Trindade de Gago da. “Exotism and imagination in 18th-Century Portuguese Tiles: some examples in the Lisbon area” IN HARRIS, Mary N. *Sights and insights: interactive images of Europe and the wider world*. Piza: PLUS Piza University Press, 2007. p. 35.

*artístico para produzir efeitos visuais eficazes, capazes de atrair, aguçar e deleitar os sentidos.*¹⁴¹

No caso dos painéis do Cadeiral, a representação de gestos europeus e galantes, lado a lado com os exotismos orientalizados, pode ser fundamentada no próprio contexto de estruturação do Bispado (fundado em 1748), e nas preocupações e objetivos de que foram imbuídos os primeiros bispos marianenses – encomendadores das obras de reforma da Matriz em Sede, nas quais se inclui o douramento do Cadeiral. Dom Frei Manoel da Cruz, o regulador do Bispado, e o afamado Vigário Dom Lourenço de Queiroz Coimbra, foram duas figuras principais no que tange às reformas e ornamentação da Igreja Sede¹⁴².

*A partir do Copiador de Cartas de Dom Frei Manoel da Cruz 1739-1762, existente na Casa do Pilar de Ouro Preto, bem como seu minucioso Relatório decenal, feito na impossibilidade de se apresentar diante do Papa em 1757, notamos na atuação do primeiro bispo o esforço para desenvolver ritos “segundo a melhor norma do Cânon”, conformados à visão tridentina. Afeito ao decoro, à pompa, no sentido de luxo e hierarquia, prescrevia que os ritos em geral, mesmo aqueles feitos pelas irmandades leigas, deveriam acatar o cerimonial da Sé, que passava a assumir doravante o papel de modelo.*¹⁴³

Isso porque, em meados do século XVIII, a civilidade cortesã estendia-se a bons vassallos e a bons cristãos, ou seja, o gosto civilizado e a encenação pública através de gestos discretos eram considerados atributos não só de virtudes terrenas, mas também de virtudes cristãs:

*Estabeleceu-se em Portugal, na verdade, um arranjo particular do ‘processo civilizatório’. Ser civilizado (...) significava, acima de tudo, ser um ‘bom vassallo’ e um ‘bom cristão’.*¹⁴⁴

*

A seguinte classificação iconográfica lança bases para uma possível análise mais detalhada de fontes que poderiam ter sido utilizadas na produção das *chinoiseries*. Além disso, é possível observar nas imagens elencadas abaixo, a presença da prática – delineada no tratado de Felipe Nunes – “de rascunho”. A maioria dos motivos repete-se em muitas obras em vários locais, e

¹⁴¹ BASTOS, Rodrigo Almeida. “Decoro, engenho e maravilha nos largos e igrejas de Santa Bárbara e Catas Altas”, Idem.

¹⁴² Documento 55 da caixa 59 do Arquivo do Conselho Ultramarino (APM) “Consulta do Conselho Ultramarino sobre a conta que deu o governador de Minas Gerais, José Antonio Freire de Andrade, acerca das obras relativas ao Palácio Episcopal e Sé de Mariana”.

¹⁴³ CAMPOS, Adalgiza Arantes. “Aspectos da semana santa através do estudo das irmandades do Santíssimo Sacramento: cultura artística e solenidades”. In *Atas do I Simpósio Internacional sobre Representações Cristãs: Textos e Imagens Religiosas na América Colonial*. Texto disponível em www.geocities.ws/adarantes. p.15.

¹⁴⁴ SILVEIRA, Marco Antonio. *O Universo do Indistinto*. São Paulo: HUCITEC, 1997. p. 49.

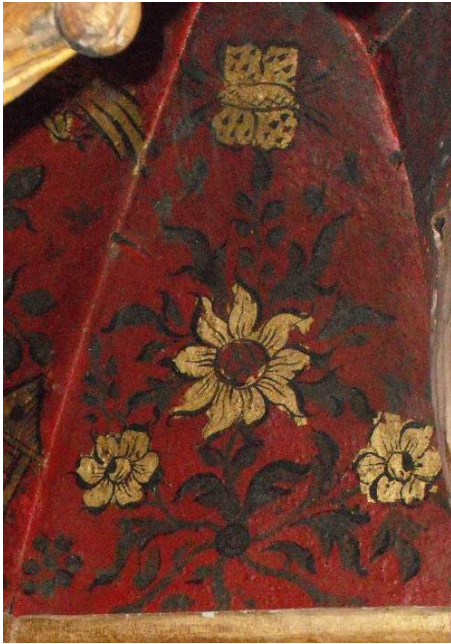
são absolutamente disseminadas também em outros ornamentos, tais como os arranjos florais e os pássaros.

Veja-se abaixo uma tabela que ilustra a temática geral dos painéis estudados neste trabalho.

Tema/ Painel	Flora	Pássaros	Outros animais	Templo	Personagens orientalizadas	Personagens ocidentais – contemplação	Personagens ocidentais – caçadas	Personagens ocidentais – outras ações
Cadeiral Mariana	X	X	X	X	X	X	X	X
Igreja N. S. do Ó	X	X		X				
Matriz Sabará – porta esquerda	X	X	X					
Matriz Sabará – porta direita	X	X		X		X		X
Matriz Ouro Branco	X			X				
Matriz Catas Altas	X	X	X	X		X		

Segue o detalhamento dos conjuntos, agrupados por temáticas:

2.3. Elementos naturais e cenográficos, e possíveis fontes iconográficas



Mariana, Distrito de Monsenhor Horta, Igreja Matriz de São Caetano, detalhes da ornamentação dos nichos dos retábulos. ~1742.

Fotos: Andrea Longobardi e Patricia Viso®.

As flores aqui representam girassóis, e outras flores comuns na Europa. No tratado inglês *Treatise of japaning and varnishing* (1688), é possível encontrar vários modelos de imagens que se assemelham a esses arranjos vegetais (abaixo). Lembre-se, entretanto, que também esse tratado, editado pela primeira vez em 1668, já apresentava modelos consensuais das práticas de ornamentação com *chinoiserie*. (Cf. Antonio Felipe Pimentel, “O gosto oriental nas prateleiras...” (ob. cit.)



Detalhes de gravuras do *Treatise of japaning and varnishing* (1688).

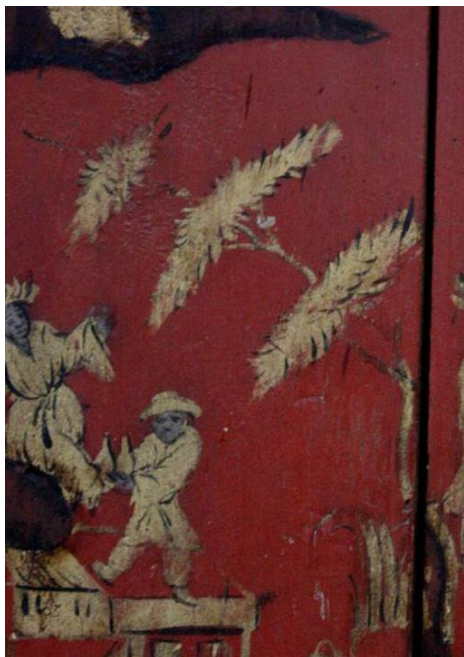
Imagens extraídas do site: www.nypl.org



Catas Altas, Igreja Matriz de Nossa Senhora da Conceição, detalhes do douramentos dos retábulos do Santíssimo Sacramento. ~1760, contratante: Manoel José Rabelo e Sousa.

Fotos: Gustavo Motta®

Percebe-se que os vegetais seguem uma forma alongada e entortada, saindo das pedras e estendendo-se tortuosamente – uma característica da pintura sínica. Entretanto, nem sempre são representados tipos específicos de vegetais. No detalhe inferior esquerdo, a representação parece dizer respeito a um pinheiro estilizado, assemelhando-se à maneira sínica de pintar tal árvore, conforme a imagem seguinte.



Mariana, Igreja Sede de Nossa Senhora da Assunção, Cadeiral dos Bispos (detalhes).

Foto: Gustavo Motta®



Pintura *shanshui* do século XV, “Três conselheiros ao redor da casa” (detalhe). Nanquim sobre tecido, 172x107cm. Museu de Arte Antiga de Pequim.

Imagem extraída de www.yingbishufa.com.

Acima, um exemplo da forma tortuosa de pintura do pinheiro sínico típico de regiões montanhosas do sudoeste da China (松树) no gênero *shanshui*.

Abaixo, dois exemplos de gravuras européias em que a aparência tortuosa do pinheiro já aparece estilizada, semelhante à representação anterior no painel do Cadeiral de Mariana.



Valentin Sezenius, “chinoiseries” (Dinamarca).



Mathias Beitler, 1616 (Holanda), sem título.

Dentre as chinesices da Capitania, algumas composições são muito semelhantes às encontradas no *Treatise of japaning and varnishing* (1688). Entretanto, como não há evidências concretas de que esse tratado circulou na Capitania, ou mesmo em Portugal, até o início do XVIII, não se pode comprovar qualquer utilização dessa coletânea.

*O treatise of japaning de Stalker e Parker, tem de ser entendido não como um caderno de gravuras de gosto orientalizante ou de chinoiserie, mas como um exemplo na procura e imitação desse mesmo Oriente, não tanto pela produção de imagens mas pela procura e divulgação de uma técnica. Assim, os cerca de cem modelos que acompanham esta obra, distinguem-se das gravuras em que já se manifesta o gosto orientalizante, não pelos motivos nelas existentes, mas pela intenção declarada da sua função delimitada: a aplicação, através de uma técnica específica - o japaning. A técnica confunde-se, na verdade, com o gosto orientalizante, contribuindo para a sua sedimentação, mas através do efeito que pretende reproduzir.*¹⁴⁵

Assim, ainda segundo Álvaro Samuel, o *Treatise* é uma compilação de modelos e técnicas difundidos na Europa, e a atribuição dessa referência como modelo para os ornamentos com *chinoiseries* pode ser inadequada, já que os modelos ali compilados eram disseminados antes da gravação do Tratado.¹⁴⁶ A partir dessa informação, é possível inferir a possibilidade de outros modelos, mesmo em se tratando de gravuras soltas ou cópias feitas à mão, que portassem desenhos semelhantes.



Detalhes de gravuras do *Treatise of japaning and varnishing* (1688).

A composição aqui referida (sobre uma rocha, um pequeno templo ou casebre, ladeado por arranjos vegetais) pode ser encontrada em diversos douramentos da Capitania, tais como (1) os dos nichos dos altares parietais da Matriz de Ouro Branco, (2) os da porta direita da Sacristia da Matriz de Sabará, ou (3) os do retábulo do Santíssimo Sacramento da Matriz de Catas Altas.

Imagens extraídas do site: www.nypl.org.

¹⁴⁵ MOTA, Álvaro Samuel Guimarães da. *Gravuras de Chinoiserie de Jean-Baptiste Pillement*. Volume 1. (ob. cit), p.30.

¹⁴⁶ Idem, p.31-32.



Ouro Branco, Igreja Matriz de Santo Antonio, detalhes do douramentos do retábulo de Sant'Anna. ~1740.



Sabará, Capela de Nossa Senhora da Expectação do Parto, detalhes do douramento do Arco Cruzeiro, ~1720.

Nas quatro imagens, são representados arranjos conforme o modelo descrito acima: vegetações brotando de pedras, ladeadas por templos ou casebres orientalizados.



Catas Altas, Igreja Matriz de Nossa Senhora da Conceição, detalhes do douramentos dos retábulos do Santíssimo Sacramento. ~1760, contratante: Manoel José Rabelo e Sousa.



Fotos: Gustavo Motta®



Sabará, Matriz de Nossa Senhora da Conceição, detalhe do douramento da porta esquerda da Sacristia, ~1730-1750.

Fotos: Gustavo Motta®

Este arranjo cobre todas as molduras da porta esquerda da Sacristia da Matriz, emoldurando conjuntos iconográficos que se assemelham a repertórios da pintura sínica.

Este arranjo, entretanto, é muito comum no douramento e na talha europeus, constituindo um ramo alongado de folhas “genéricas”.



Detalhe de gravura do *Treatise of japaning...* (ob.cit).



Detalhe do douramento do Cadeiral da Igreja Sede de Mariana.

Há uma grande semelhança entre os dois templos. Vê-se, no entanto, que os templos “orientalizados” do Cadeiral de Mariana, bem como uma boa parte dos templos representados na porta direita da sacristia da Matriz de Sabará, possuem cruzes no topo dos telhados.

Ao adentrar os teatros de Deus (templos onde a imagem tem a função de servir ao *decoro*) cada detalhe importava. A imagem não poderia, segundo os preceitos contrarreformistas, portar representações que propiciassem a admiração pelo signo pagão no devoto (Cf. LICHTENSTEIN, Jacqueline (org.). *A pintura* (ob.cit)). Conforme os teóricos da imagem dos séculos XVI e XVII, toda imagem sacra tem como função lembrar e persuadir da soberania de Deus e suas representações. No templo representado no Cadeiral, aparecem características dos templos orientais, tais como a treliça, a ornamentação típica, entretanto, sobressai a cruz.



Catas Altas, Igreja Matriz de Nossa Senhora da Conceição, detalhe do douramento do retábulo do Santíssimo Sacramento. ~1760, contratante: Manoel José Rabelo e Sousa.

Fotos: Gustavo Motta®

Aqui, um outro exemplo da cruz sobre um casebre ou pagode de feições orientalizadas.

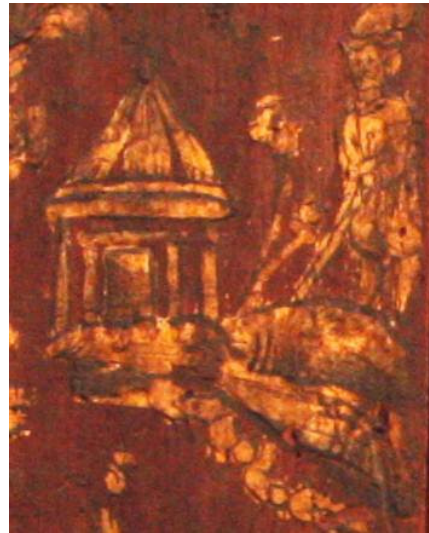
Entre os painéis da Capitania, há algumas semelhanças entre os traçados e modelos utilizados que podem contribuir para delinear correlações entre as obras. Nas imagens a seguir, por exemplo, observa-se dois modelos de edificações semelhantes a templos ou casebres orientalizados; nessas gravuras, a representação dos edifícios é feita por meio de traços grossos que delimitam os contornos de templos e casebres. O mesmo traçado foi utilizado em três conjuntos de *chionoserias* da Capitania: o Cadeiral de Mariana, o retábulo da Matriz de Catas Altas, e a porta direita da sacristia da Matriz de Sabará.

Ora, tanto o Cadeiral quanto o douramento do retábulo do Santíssimo de Catas Altas foram obras arrematadas pelo mesmo dourador: Manuel José Rabelo e Sousa¹⁴⁷. O uso do mesmo modelo na porta direita da sacristia da Matriz de Sabará pode tanto inferir a arrematação do douramento da porta direita ao mesmo dourador, como também inferir a circulação dos mesmos modelos entre os artífices – afinal, as três obras foram realizadas num mesmo período (entre 1730-1765).

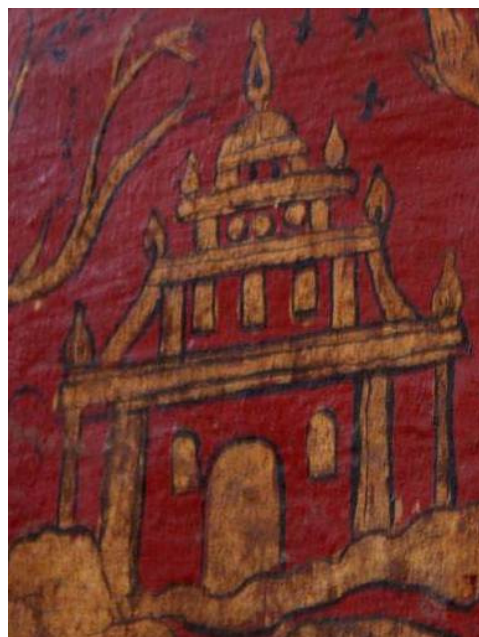
¹⁴⁷ MARTINS, Judith (org). *Dicionário de artistas e artífices dos séculos XVIII e XIX em Minas Gerais*. Rio de Janeiro: IPHAN, 1974. TRINDADE, Jaelson Bitran. *A produção de arquitetura nas Minas Gerais na Província do Brasil*. (Tese). São Paulo: Faculdade de História da USP, 2002. Anexo 2 e 3.



Detalhes de gravuras do *Treatise of japaning...* (ob.cit).



Detalhes do douramento da porta direita da sacristia da Matriz de Sabará (~1730-1750)



Detalhes do retábulo do Santíssimo Sacramento da Matriz de Catas Altas (~1760)

2.4. Um fragmento de Oriente

Em um dos painéis da Capitania, o da porta esquerda da Sacristia da Matriz de Nossa Senhora da Conceição (Sabará), é possível perceber a utilização de iconografia específica sínica, além do emprego de algumas técnicas de composição e perspectiva orientais – uma característica bastante incomum das *chinoiseries*, sendo que, no âmbito desta pesquisa, só foi encontrada neste exemplo.

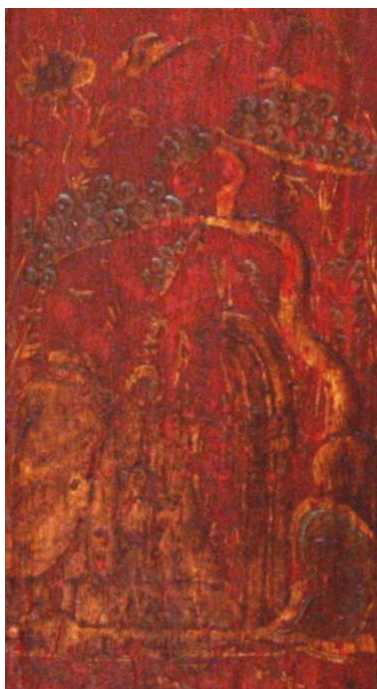
Alguns autores referiram-se a esta porta, levantando a hipótese de ter sido uma obra importada de Macau.¹⁴⁸ Não se consta, todavia, de quaisquer evidências documentais que possam comprovar tal hipótese. Uma análise química poderia comprovar uma possível origem oriental, já que, se a obra fosse realmente produzida no império sínico, o verniz da laca provavelmente teria sido utilizado (a laca não circulava no território luso-brasileiro no século XVIII). A análise química poderia também verificar se a porta tem origem na província de Macau, já que, no início do XVIII, usava-se em Macau uma técnica de conservação da madeira em que as peças eram embebidas em água marina – deixando, assim, rastros de sal entre suas fibras.¹⁴⁹

Como essas evidências empíricas não foram ainda constatadas, a origem da porta pode somente ser especulada por meio da observação iconográfica. Nesse sentido, destaca-se que os ícones e, sobretudo, as formas de composição e traçado utilizadas na ornamentação da porta – como se verá a seguir – podem indicar senão uma procedência oriental, ao menos a produção por um dourador que conheceu a fundo algumas técnicas de pintura especificamente orientais.

Isso não significa, entretanto, que a porta tenha sido ornamentada com signos propriamente sínicos. Há, na verdade, uma mescla de signos e traçados europeus e orientais. Algumas características da pintura *shanshui* são emuladas nessa obra, entretanto, modificadas de acordo com uma temática geral de cunho onírico. Como se verá adiante, os arremates dados aos conjuntos de imagens, por exemplo, são de característica eminentemente européia.

¹⁴⁸ ALMEIDA, Lucia Machado de. *Passeio à Sabará*. Belo Horizonte: Itatiaia, 1984; LEITE, José Roberto Teixeira. *A China no Brasil*. Campinas: Unicamp, 1999.

¹⁴⁹ VIEIRA, Alice. *Contos e lendas de Macau* il. Alain Corbel. Lisboa : Caminho, 2002.



Sabará, Matriz de Nossa Senhora da Conceição, detalhe do douramento da porta esquerda da Sacristia, ~1730-1750.

Foto: Gustavo Motta®

Acima, no douramento da porta, representação de um pinheiro oriental. Este padrão de estilização do pinheiro foi comum nas porcelanas Qing do século XVIII e, no fim do século, também nas peças produzidas na Inglaterra.

Abaixo, à esquerda, detalhe de gravura do modelo chamado *willow* (1780, Inglaterra); no centro e à direita, dois detalhes de pinturas *shanshui* do século XVII, em que aparecem a tipologia do mesmo pinheiro, mas não de forma estilizada.





Sabará, Matriz de Nossa Senhora da Conceição, detalhe do douramento da porta esquerda da Sacristia, ~1730-1750.

Foto: Gustavo Motta®.

Acima, representação de um chorão oriental. O tronco sinuoso e a miudez das folhas são duas características do gênero *shanshui*. O *shanshui* tem como mote a representação e árvores que nascem na região *Guilin*, sobre solos muito rochosos, o que provoca o nascimento de troncos tortos. Entretanto, nas pinturas sínicas, os troncos são representados sem estilização, em traços interrompidos.

Abaixo, detalhes de pinturas *shanshui* do século XVI. Imagens extraídas do site: www.yingbishufa.com.



A representação dos templos nessa porta, é também muito diversa das outras *chinoiseries* da Capitania- como no exemplo, em que se ressalta o caráter onírico do templo, que não se assemelha a um pagode ou templo Ocidental.





Sabará, Matriz de Nossa Senhora da Conceição, detalhe do douramento da porta esquerda da Sacristia, ~1730-1750.

Foto: Gustavo Motta®.

As pedras aqui são representadas de um modo bastante incomum nas *chinoiseries* da Capitania, sendo estes os únicos exemplos encontrados. Assemelham-se ao modo de pintura das montanhas no gênero sinico *shanshui*, pois privilegiam a textura como elemento de representação de profundidade e perspectiva.

A textura é frisada na forma de preenchimento da figura, e pelos contornos grossos em dourado. Além disso, a montagem das pedras e do conjunto de vegetais a sua volta denotam o mesmo princípio de organização dos elementos naturais no gênero sinico: forma-se o agrupamento “sólido” e pesado das pedras, seguido do elemento vegetal que se alonga partindo da rocha, arrematado com a imagem do pássaro pousado na ponta do galho (à esquerda). Essa composição é bastante comum na pintura sinica de fundamentos taoístas (como exemplificado abaixo).

Abaixo, detalhes de pinturas *shanshui* dos séculos XVI e XVIII. Imagens extraídas de: www.wenhuacn.com



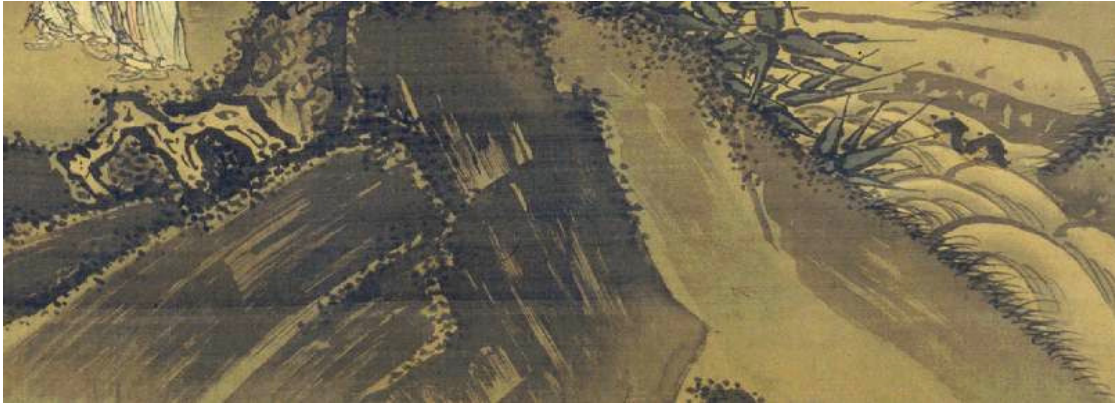


Acima, três detalhes da pintura de pedras e arranjos vegetais da porta esquerda da sacrista da Matriz de Sabará. Atente-se às ranhuras de traços finos, que são utilizadas tanto para o preenchimento das pedras, quanto para delinear os vegetais que as envolvem. Como vê-se na página seguinte, um traçado semelhante é utilizado nas pinturas *shanshui*: ranhuras que preenchem e dão textura às rochas, e a caracterização da folhagem.

Abaixo, quatro detalhes da representação do solo ou pedras, nas *chinoiseries* do Cadeiral de Mariana, da porta direita da Matriz de Sabará, nos nichos da Matriz de Ouro Branco, e no retábulo do Santíssimo da Matriz de Catas Altas. À diferença dos exemplos acima, na maioria das *chinoiseries* não são representadas “rochas”, mas sim bases simples para a composição de arranjos, como breves solos.







De cima para baixo: detalhes de quatro pinturas *shanshui* dos séculos XVI, XVII e XVIII.

A textura das rochas e da vegetação é produzida pela pincelada e pela própria absorção do nanquim pela base de papel ou tecido.

Nas chineses da porta esquerda da sacristia da Matriz de Sabará, o dourador empregou uma forma de emulação desse traçado, utilizando a superposição de vernizes preto e vermelho. Observa-se também que, tal como feito na representação das árvores orientais, as rochas são representadas pelo dourador sinuosas e estilizadas.

Imagens extraídas de:
www.yingbishufa.com



De par com as estilizações das formas, há outros dois detalhes da pintura da porta da Matriz que indicam a referência Ocidental como “filtro” de elementos visuais orientais: o arremate utilizado entre um e outro conjunto de imagens, e a representação dois animais oníricos europeus num dos cantos do painel:



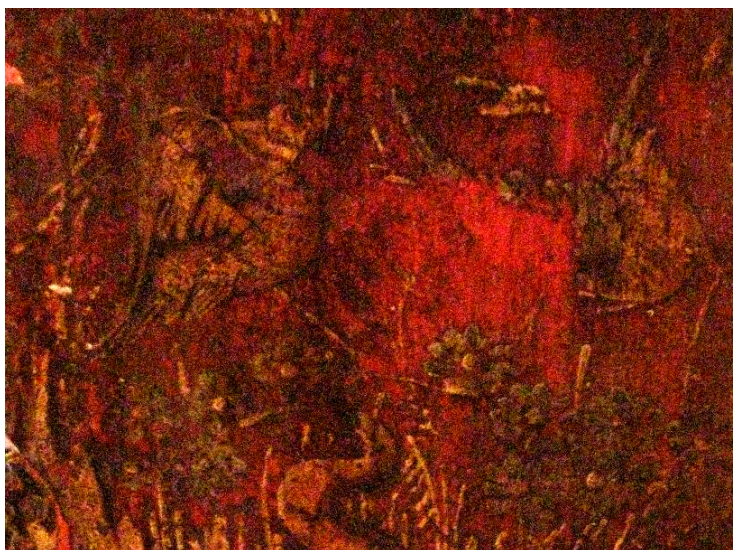
Detalhe da porta esquerda da sacristia da Matriz de Sabará.

Foto: Gustavo Motta®

No centro deste recorte, observa-se algumas linhas que se entrecruzam, tal qual um “fim de página”. Esse detalhe é repetido diversas vezes na porta, entre um e outro grupo de imagens.

No gênero *shanshui* esse tipo de detalhe inexistente. Entre uma cena e outra da pintura, o branco ou o tingido deve permanecer como representação da água em seus vários estados – o que é um dos preceitos fundamentais do gênero síncico. Nem mesmo nas porcelanas produzidas no Oriente para exportação adota-se algo semelhante.

O emprego desse “arremate” entre as imagens indica que o pintor desconhecia os dogmas filosóficos que orientavam a produção do gênero *shanshui*. No século XVIII, um autor germânico setecentista escreveu que “os chineses até representam os edifícios e paisagens como que flutuando do ar ou brotando as árvores”.¹⁵⁰ Como uma das estruturas mais empregadas nas *chinoiseries* é a ordenação dos ícones como elenco e sobreposição de imagens diversas, que se aproximam e se sustentam no vazio – fragmentos interrompidos de terra com templos, pessoas, vegetais –, supõem-se que o modo *shanshui* de representação da água não era conhecido dos europeus até então, ou, simplesmente era entendido de outra forma. O uso do “arremate” entre uma imagem e outra da porta indica que foi realizada uma emulação de certas características do gênero *shanshui*, mas sem a apropriação de dos conhecimentos que o fundamentaram.



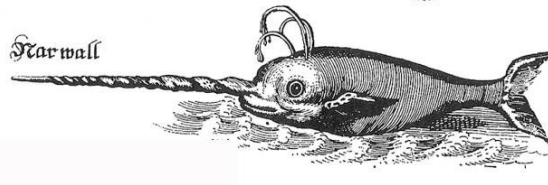
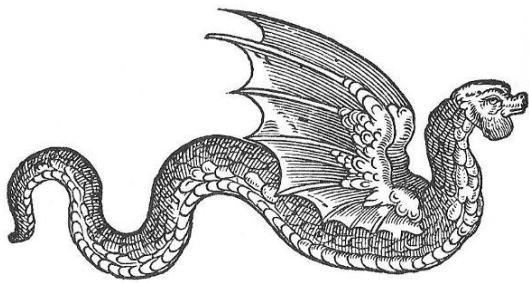
Detalhe da porta esquerda da sacristia da Matriz de Sabará. Foto: Gustavo Motta®.

No canto superior esquerdo, vê-se um grifo alado, semelhante a algumas das formas de representação dos dragões ocidentais alados. Do lado direito do grifo, há uma imagem que parece ser a representação de um peixe com um longo chifre.

Ambos assemelham-se a seres oníricos representados na literatura de viagem européia dos séculos XIII a XV, e também em alguns mapas-mundi europeus. Cf. BALTRUSAITIS, Jurgis. *Le Moyen Age Fantastique*. Paris: Armand Colin, 1955.

Abaixo à esquerda, dragão alado em C. Gesner e E. Topsell, “Historie of Foure-Footed Beastes and Serpents” 1658; à direita, dragões alados em A. Kircher “Mundus Subterraneus” (1664); abaixo, exemplo de narval em Pierre Pomet, “Histoire Generale des Drogues” (1694).

¹⁵⁰ Schmidlin (sic.) apud KAYSER, Wolfgang. *O grotesco*. São Paulo: Perspectiva, 2007. p.29.



A porta esquerda da Matriz de Nossa Senhora da Conceição de Sabará fora encomendada provavelmente por esforços conjugados da Irmandade de Nossa Senhora da Conceição (padroeira da Matriz), Irmandade do Santíssimo Sacramento (irmandade responsável pelo altar-mor das matrizes – como é o caso da Matriz de Sabará), e do próprio Vigário responsável pela administração eclesiástica daquela paróquia, afamado Dom Lourenço de Queiroz Coimbra. Não consta documentação que comprove a aquisição da porta, entretanto, tendo em vista a iconografia empregada na ornamentação da mesma, é possível inferir sobre uma origem que não está limitada à Capitania das Minas Gerais, onde não há outros exemplos de *chinoiserias* sequer semelhantes à iconografia desta obra.

Um documento que pode, talvez, lançar a hipótese de encomenda da porta esquerda desde regiões mais longínquas do império português é o discurso fúnebre realizado em homenagem ao Vigário Lourenço José de Queiroz Coimbra, ativo na Capitania de 1734 a 1784. Consta nesse discurso, o elogio de seu esforço em ornamentar a Matriz. Dom Lourenço, “herdeiro do seu nobre sangue” de “Real Origem”¹⁵¹, foi aclamado no discurso por “libertar” os súditos mineiros “do mais formidável cativoiro”¹⁵², ou seja, por ser um dos primeiros Vigários colados à chegar na Capitania portando “as tábuas da Lei para a comunicar a seus povos”¹⁵³,

¹⁵¹ Cônego Luiz Vieira da Silva. “Elogio fúnebre do Revmo. Dr. Lourenço José de Queiros Coimbra e Vasconcelos” in: Revista Barroco, Belo Horizonte, 1973, v. 5. p.15.

¹⁵² Idem.

¹⁵³ Idem.

após a promulgação da Carta Régia de 1724 que determinou assentar “vigarias coladas no distrito dessas Minas”¹⁵⁴. O discurso exalta o

*... quanto não se desvelara para que as funções sagradas se fizessem com aquela pompa, e magnificência, que pedem o lugar vasto, e a grandeza de um Deus a quem se oferecem os sacrifícios? Quanto não se empenhou sempre para que sua Igreja, esta esposa, que lhe tenha sido destinada pelo mesmo Deus, aparecesse rica, e formosa aos olhos do Céu e também do mundo? Ele a contemplou como a nova Jerusalém, que vira São João descer do céu, ornada da mais brilhante variedade, luminosos tesouros se empregam na sua edificação, e no seu ornato.*¹⁵⁵

Nesse trecho do discurso fica clara a dedicação do vigário, nos cinquenta anos de serviço na paróquia, em ornamentar a Matriz segundo as normas de decoro e veneração coevas. O trecho também faz referência à “Igreja”, que pode tanto representar o templo da matriz, quanto a instituição eclesiástica e sua boa ordem, ou seja, toda a organização da paróquia submetida à Matriz e seus súditos.

Duas expressões podem ser ressaltadas, no que tange à ornamentação do templo: “luminosos tesouros” e “brilhante variedade”. Essas expressões indicam as práticas de ornamentação típicas da produção artística do período, empregados no edifício da Matriz, bem como em todos os outros templos coevos.

Os sagrados vasos, a magnificência dos Altares, a riqueza das vestes Sacerdotais, a elevação do Templo, a formosura do seu âmbito, tudo veio daquela poderosa mão [Dom Lourenço de Queiroz], que, segundo a frase do Profeta, se não abreviava em dar a Deus aquilo que tinha vindo do mesmo Deus: novo Salomão, que emprega a maior parte dos seus tesouros na edificação de um templo, em que se colocasse Tabernáculo, e se oferecessem os sacrifícios ao Deus d’Abraão de Isaac, e de Jacob. Torres, paredes, tetos, pavimentos deste sagrado edifício, vós o diríeis, se foreis perguntados.

Na expressão “*ornada da mais brilhante variedade*”, o adjetivo “vário” indica um elogio dos ornamentos. Essa qualidade, atribuída aos ornatos também de festas e procissões coevas, foi atribuída a elementos visuais alegóricos que possuíam referências a acervos culturais distantes daquele em que o ornato foi produzido. A “variedade” do ornato, ou seja, a

¹⁵⁴ Carta Régia de 16 de fevereiro de 1724 ao Governador Dom Lourenço de Almeida. In TRINDADE, Raimundo Octávio. *Instituições de Igrejas no Bispado de Mariana*. Rio de Janeiro: SPHAN, 1945. p. 12.

¹⁵⁵ Cônego Luiz Vieira da Silva. “Elogio fúnebre do Revmo. Dr. Lourenço José de Queiros ... Idem, p. 17.

referência visual a povos e reinos distantes, representou a veneração de todos os reinos, mesmo os mais distantes, ao objeto mesmo de celebração daquelas festividades – tais como a do Triunfo Eucarístico (Vila Rica, 1733). O “vário” celebrou, no caso, aos triunfos do Reino português: “Assim o julga a Ásia com espanto, e sentimento; Europa com utilidade, e inveja; Portugal com glória, e segurança”¹⁵⁶. Os ornatos que representavam “tesouros” de todo o Império, como por exemplo, as “sedas, e damascos” infundiam

*uma vária, e agradável perspectiva para a vista, empenhada da competência de preciosidade, e artifício: viam-se em primorosos, e exquisitos labores entre ouro, e prata, tremolando as idéias do Oriente, troféus à opulência do Ocidente.*¹⁵⁷

Dessa forma, o trecho assinalado do discurso fúnebre em homenagem ao Vigário pode conter uma indicação de que alguns dos “tesouros” empregados para ornamentação da Matriz tenham sido encomendados de outros recantos do Império lusitano, embora não haja, até o momento, comprovação empírica de tal hipótese.

2.5. O modelo *willow*

A representação de arranjos vegetais que brotam de pedras e rochas e alongam-se tortuosamente pelo cenário é bastante comum nas *chinoiseries*. É uma característica da pintura *shanshui* sínica difundida também pela porcelana ornamentada, especialmente a que segue o modelo conhecido como *willow* (termo inglês), composto de pequenos trechos de terra, lagos e nuvens, um ou dois templos orientalizados, pontes, barcos, pombos e arranjos vegetais.

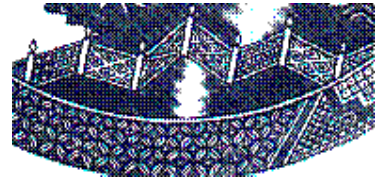
¹⁵⁶ MACHADO, Simão Ferreira. *Triunfo Eucarístico* (reprodução a partir de imagem digital). Rio de Janeiro: Fundação Biblioteca Nacional, 1995. p. 22.

¹⁵⁷ Idem, p. 44.



O modelo *willow* foi gravado por Thomas Minton no ano de 1780, para a fabricação de porcelanas na cidade de Shropshire, em uma das primeiras manufaturas de porcelanas na Inglaterra. Entretanto, já era difundido bem antes dessa data. Há uma lenda chinesa que baseia a composição do *willow*.¹⁵⁸

A lenda conta que a filha e o secretário de um mandarim apaixonaram-se. Mas o mandarim considerava o secretário indigno da filha. O secretário foi banido e uma cerca construída em torno dos jardins da propriedade do mandarim, para que a filha só pudesse



¹⁵⁸ A poeta Cora Coralina (1889-1985) narra, em dois de seus poemas, que essa lenda era conhecida da região de Goiás desde sua bisavó:

*Era um prato sozinho, último remanescente, sobrevivente,
sobra mesmo, de uma coleção,
de um aparelho antigo de 92 peças,
(...) Era, na verdade, um enlevo.
Tinha seus desenhos em miniaturas delicadas:
todo azul-forte, em fundo claro num meio-relevo.
Galhadas de árvores e flores, estilizadas.
Um templo enfeitado de lanternas.
Figuras rotundas de entremez.
Uma ilha. Um quiosque rendilhado.
Um braço de mar.
Um pagode e um palácio chinês.
Uma ponte.
Um barco com sua coberta de seda.
Pombos sobrevoando.
Minha bisavó traduzia com sentimento sem igual,
a lenda oriental estampada no fundo daquele prato.
Eu era toda ouvidos (...).*
CORALINA, Cora. “O prato azul pombinho” In *Poemas dos becos de Goiás*. São Paulo: Global, 2006. Ver também “Estória do aparelho azul-pombinho” in idem.

caminhar dentro dos limites da cerca, à beira de um lago.

Um dia o secretário voltara num barco, pelo lago. Ao mesmo tempo, um jovem soldado chegava com generoso dote para pedir a filha do mandarim em casamento. O secretário se fantasiou e adentrou junto ao séquito do soldado, e, às escondidas, foi até os aposentos da moça para levá-la consigo. O mandarim perseguiu o casal pelo rio.



Encontrou-os numa casa simples a beira do rio, e incendiou a casa com os dois juntos.



Os dois amantes, como, segundo o costume antigo sínico, pereceram como deuses (incinerados), transmutaram-se em dois pombos.¹⁵⁹



Embora o modelo *willow* tenha sido gravado e reproduzido desde o século XVIII na Europa, os “elementos” que compuseram esse modelo já estiveram presentes nas porcelanas do próprio Império Qing (1644-1912), quando a produção de porcelanas para exportação tornou-se um negócio especializado em algumas cidades da China.¹⁶⁰ A produção de porcelanas no início do Império Qing já contava com modelos específicos para exportação ao Ocidente, visto a grande quantidade de encomendas e as preferências que os consumidores europeus já haviam manifestado.¹⁶¹

¹⁵⁹ Lenda adaptada de www.thepotteries.org e CORALINA, Cora. “O prato azul pombinho” (ob.cit.). Imagens extraídas de www.thepotteries.org. Pode-se inferir que o nome português dado ao tom de azul utilizado na ornamentação de porcelanas azul e branca (e referido no poema), “azul pombinho” (nome utilizado, inclusive, na documentação coeva do século XVIII), deva-se à constante representação de pombos voando, nos modelos *willow*.

¹⁶⁰ WILL, Pierre-Etinné. *Bureaucratie et famine en chine au 18 siecle*. Paris: Mouton, 1980.

¹⁶¹ LEITE, José Roberto Teixeira. *A Companhia das Índias e a porcelana chinesa de encomenda*. Salvador: Fundação Cultural da Bahia, 1986.



Exemplos de peças Qing, do fim do século XVIII.

Imagens extraídas de LEITE, José Roberto Teixeira.
A Companhia das Índias e a porcelana chinesa de encomenda. (ob. cit.);
www.wenhuacn.com.

2.6. A fauna e os homens

As chineses produzidas na Capitania das Minas Gerais tiveram em comum alguns ícones, como se pôde já observar pelas imagens citadas até aqui. No que tange à fauna representada nessas obras, o motivo mais comum são os pássaros sobrevoando as paisagens.



Acima: 1720, Sabará, Capela de Nossa Senhora da Expectação do Parto, detalhe de um dos painéis do Arco Cruzeiro. Abaixo: dois detalhes do douramento da porta direita da sacristia da Matriz de Sabará.

Fotos: Gustavo Motta®



Na arte sínica, a referência mais próxima dessas aves é a representação da fênix. Sobretudo na ornamentação de porcelanas, a fênix foi utilizada como motivo comum e com características diversas, a depender do tipo de temática que a peça tivesse. Nas peças sínicas, essas aves – a fim de representar aves ornamentais, tais como a fênix – possuíam como característica a longa cauda representada de forma sinuosa, tais como as imagens abaixo.



Período Ming (século XV), porcelana produzida para exportação.



Período Ming (século XV), peça produzida para consumo interno no império sínico.

A representação de fênix, ou outros pássaros ornamentais, na porcelana e na seda sínicas é utilizada desde o século VI.¹⁶² A disseminação dessa referência iconográfica na Europa remonta a emulações dos séculos XIII e XIV.¹⁶³ Ao longo do tempo, e provavelmente de acordo com o local e público a que se dirigia a obra, as imitações européias desses pássaros ornamentais foram excluindo as longas caudas e aproximaram esses pássaros de pássaros ornamentais típicos de cada reino europeu. No caso das monarquias católicas, a representação do pelicano ou do pombo “emprestava” alguns elementos da arte oriental, tais como a sinuosidade do corpo do animal ou do vôo.¹⁶⁴

Tal como os pássaros que sobrevoam paisagens, e mesclam características de pássaros reais com animais míticos, quase toda a fauna representada nas *chinoiseries* da capitania seguem essa mesma mescla de referências.

¹⁶² “Diário de Antiguidades”, texto publicado no site www.pghwwjd.com, da Associação Chinesa de Avaliação de Antiguidades.

¹⁶³ BALTRUSAITIS, Jurgis. *Le moyen age fantastique* (ob. cit).

¹⁶⁴ Idem.



Barão de Cocais, Igreja de Sant'Anna. Pulpito (detalhe).



Catas Altas, Igreja Matriz de Nossa Senhora da Assunção, Retábulo do Santíssimo Sacramento (detalhe).

No Cadeiral da Sede de Mariana, há uma quantidade e variedade grande de animais. Nestes painéis, as representações humanas são representadas em situações cortesias, tais como caçadas, passeios de carruagem, ou descanso e contemplação – em meio a ambientes oníricos e luxuosos (leões míticos, elefantes, pássaros oníricos...). São representados animais das mais diversas origens geográficas em meio a animais míticos (tais como um leão orientalizado).

O elefante foi representado em cinco painéis do Cadeiral de Mariana. Segundo a pesquisadora portuguesa Palmira Fontes da Costa, na produção cartográfica dos séculos XVI ao XVIII, o “elefante e o rinoceronte, eles vinham como representação da própria África e Ásia”¹⁶⁵. Ou seja, a multiplicação do signo do elefante nos painéis do Cadeiral pode ser entendida como uma referência ao continente asiático.

Abaixo, alguns recortes dos painéis do Cadeiral.

¹⁶⁵ COSTA, Palmira Fontes da. “Secrecy, Ostentation, and the illustration of Exotic Animals in Sixteenth-Century Portugal” In *Annals of science* v.66. Disponível em www.tandfonline.com/doi/full/10.1080/00033790802388428.







Acima, uma cena de caçada de um animal mítico: um tipo de leão, orientalizado.



As *chinoiserie* evocam “um Oriente exótico, um reino encantado de Catai, que é a perfeita terra para testar uma idéia de desenfreada fantasia”¹⁶⁶ (...) “Ainda que as imagens reflitam uma gradual aproximação com o que é desconhecido, construindo uma espécie de osmose entre valores ocidentais e tipos e formas que são um produto da uma Ásia imaginada”¹⁶⁷.

Em vários exemplos, como nos painéis do Cadeiral, nas *chinoiserie* da Matriz de Catas Altas, ou mesmo na porta direita da Sacristia da Matriz de Sabará, as imagens mostram tipos humanos apontando ou contemplando elementos naturais orientalizados e exóticos ao seu redor. Embora os conjuntos imagéticos não componham paisagens ordenadas perspectivamente, os signos relacionam-se através de alguns gestos, como o de mostrar. Esse gesto, por exemplo, ressalta o exotismo presente numa combinação de signos que evocam um universo de maravilhas e sonhos.



~1760, Catas Altas, Igreja Matriz de Nossa Senhora da Conceição, Retábulo do Santíssimo Sacramento (detalhes).

¹⁶⁶ CAMARA, Maria Alexandra Trindade de Gago da. “Exotism and imagination in 18th-Century Portuguese Tiles: some examples in the Lisbon area” IN HARRIS, Mary N. *Sights and insights: interactive images of Europe and the wider world*. Piza: PLUS Piza University Press, 2007.p.37.

¹⁶⁷ Idem, p. 38.



Acima, ~1760, Catas Altas, Igreja Matriz de Nossa Senhora da Conceição, Retábulo do Santíssimo Sacramento (detalhes).

Abaixo, Data de produção desconhecida, Barão de Cocais, Igreja de Sant'Anna, Púlpito (detalhes)

Fotos: Gustavo Motta®

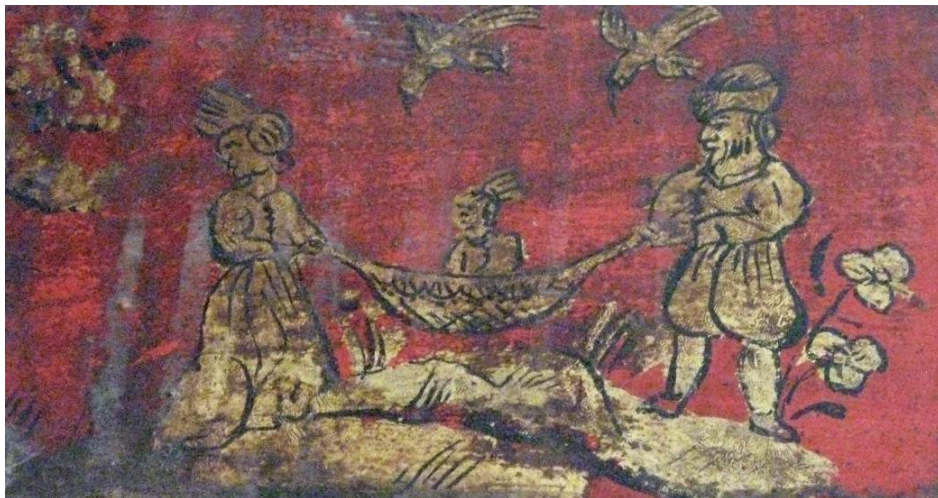






Data de produção desconhecida, Barão de Cocais, Igreja de Sant'Anna, Púlpito (detalhes).

Fotos: Gustavo Motta®



Data de produção desconhecida, Sabará, Igreja Matriz de Nossa Senhora da Conceição. Porta direita de acesso à Sacristia (detalhes).

A indumentária representada é típica da transição entre século XVII e XVIII na península Ibérica e França:

No decurso do século XVII e por influência francesa, a capa curta desaparecerá e surgirá a casaca; no lugar do gibão vai aparecer a véstia (mais tarde o colete), o calção desce até abaixo do joelho, até onde sobe a meia para esconder a dobra, usam-se também botas (...).¹⁶⁸

Trajes semelhantes foram representados como indumentária portuguesa nos famosos biombos *namban*, os quais ilustravam a chegada de uma embaixada portuguesa ao Japão em finais do século XVI.

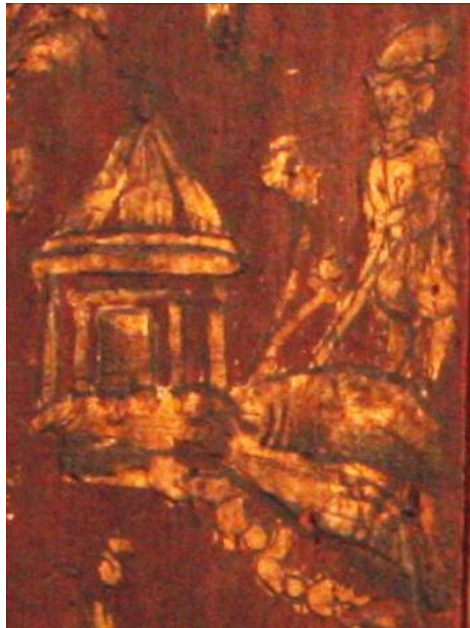


Sem data, Painel atribuído a Kano Naizen (1570-1616) (detalhe).

Imagem: Wikipédia

A seguir, mais detalhes das chiesices em que aparecem vestimentas semelhantes.

¹⁶⁸ SILVA, Alberto Julio. “Modelos e Modas – trajes de corte em Portugal nos séculos XVII e XVIII” In *Revista da Faculdade de Letras, Linguas e Literaturas*. Porto: 1993. p. 4. Texto disponível em ler.lettras.up.pt.





Data de produção desconhecida, Sabará, Igreja Matriz de Nossa Senhora da Conceição. Porta direita de acesso à Sacristia (detalhes).

Fotos: Gustavo Motta®

No Cadeiral de Mariana, podem ser observados alguns personagens que parecem portar indumentária oriental, alguns sendo representados com olhos puxados. Os detalhes aparentes que os definem como personagens orientais são: as vestes longas, chapéus e tipos de turbantes estilizados, ausência de barba e bigode (frequentes na representação de europeus), olhos ligeiramente puxados e rostos redondos.

A figuração desses tipos está sempre relacionada em cenas de serviço (servindo algo a alguém), descanso, contemplação.









CAPÍTULO 3 Um caso de *chinoiserie* na talha setecentista

Capítulo 3

3.1. A Igreja de Nossa Senhora da Expectação do Parto

A Igreja de Nossa Senhora da Expectação do Parto, foi contruída no antigo arraial de Tapanhucanga, Vila Real de Nossa Senhora da Conceição (Sabará), entre 1719 e 1721. A capela apresenta singularidades na ornamentação que já foram referidas brevemente por uma variada gama de autores (de Afonso Ávilla a Simone de Beauvoir¹⁶⁹). As várias referências à capela foram atraídas pela combinação de repertórios iconográficos católicos com a imitação de signos chineses. Dentro da capela, as observações desses pesquisadores dirigiram-se aos olhos amendoados dos personagens bíblicos nas pinturas em caixotões, e ao douramento com chinesices feito em sete painéis do Arco Cruzeiro.

Entretanto, há várias disposições formais da Igreja, na talha e na própria arquitetura interna do edifício, que permanecem silenciadas nas pesquisas sobre a arquitetura dos templos mineiros do período. Na talha da Capela, há combinações raras – em relação a outros templos coevos – de elementos típicos da arte sacra do período (folhas de acanto, parreira, volutas, brutescos) com signos de origem especificamente sínica.

As características mais gerais da arquitetura da Igrejinha do Ó são típicas das capelas dos primeiros povoamentos da capitania de Minas Gerais (das primeiras duas décadas do século XVIII): a planta retangular, um único retábulo e sacristia à esquerda do templo. As proporções do nicho e altar-mor, em relação à nave da Capela, são salomônicas (esquema seguinte), ou seja, observam a proporção descrita no Primeiro Livro de Reis do Templo de Salomão: um retângulo que tem suas faces na proporção de 1:3, e altar-mor em relação de

¹⁶⁹ As referências aos elementos “orientais” da Capela de Nossa Senhora do Ó estão limitadas aos painéis acaroados com motivos que imitam a porcelana chinesa, e à algumas características das pinturas dos caixotões laterais e parietais. Outros detalhes citados, como a conformação do telhado (que contém leves abaulamentos para cima nas extremidades), ou a combinação de cores fortes (vermelho, azul e dourado, com quase ausência da cor branca no interior do templo), não são comprovadamente elementos específicos de influência “oriental”. Ver VASCONCELLOS, Sylvio de. *Capela Nossa Senhora do Ó*. Belo Horizonte: Imprensa Nacional, 1964; ABRANTES, Dalva de Oliveira. *Chinoiserie no Barroco Mineiro*. São Paulo: ECA –USP, 1982 (Dissertação de Mestrado); LEITE, José Roberto Teixeira, *A China no Brasil* (ob. cit.). Os comentários tecidos acerca da conjunção de alguns elementos considerados orientais são sintéticos, apenas constatando a presença das imagens e conjecturando sobre suas origens históricas: “Conhecidas como ‘chinezives’ [sic], estas pinturas talvez tenham sido recolhidas da louça de Macau, bastante usual no Brasil de então, sendo de observar-se sua ocorrência freqüente em Minas Gerais (Sé de Mariana, Matriz de Sabará, Capela do Senhor do Bonfim em Catas Altas, oratório de Nova Era, etc) ao passo que no resto do país não são encontradas.” (VASCONCELLOS, Sylvio de. *Idem*, p. 78). “Com suas ruas estreitas, seus telhados de telha, assemelhava-se a uma aldeia da Europa. Em suas igrejas, de molduras rebuscadas, paredes vermelhas e azuis, observei com surpresa aqui, nos afrescos, Jesus, os anjos e os santos, tinham os olhos amendoados: os pintores portugueses tinham estado em Macau” (BEAUVOIR, Simone. *A força das coisas*. Rio de Janeiro, N. Fronteira, 1995. p. 479).

comprimento de 1:3 com a nave - referências largamente disseminadas nos seiscentos e setecentos luso-brasileiros.¹⁷⁰

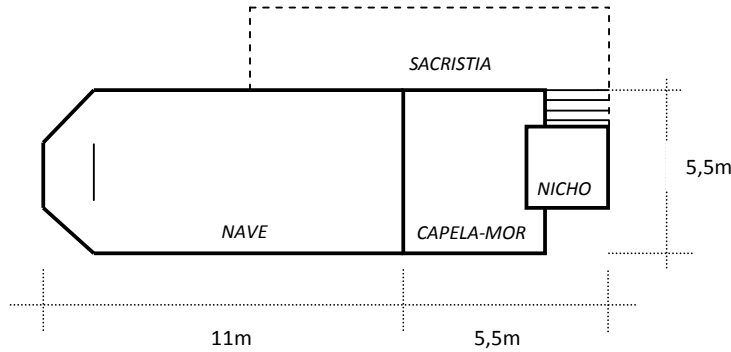
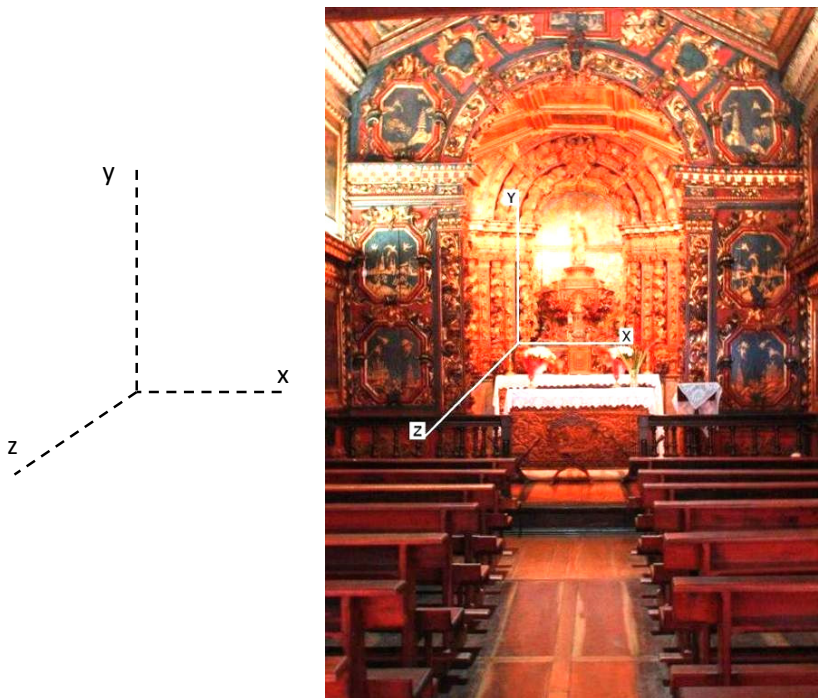


Figura 1

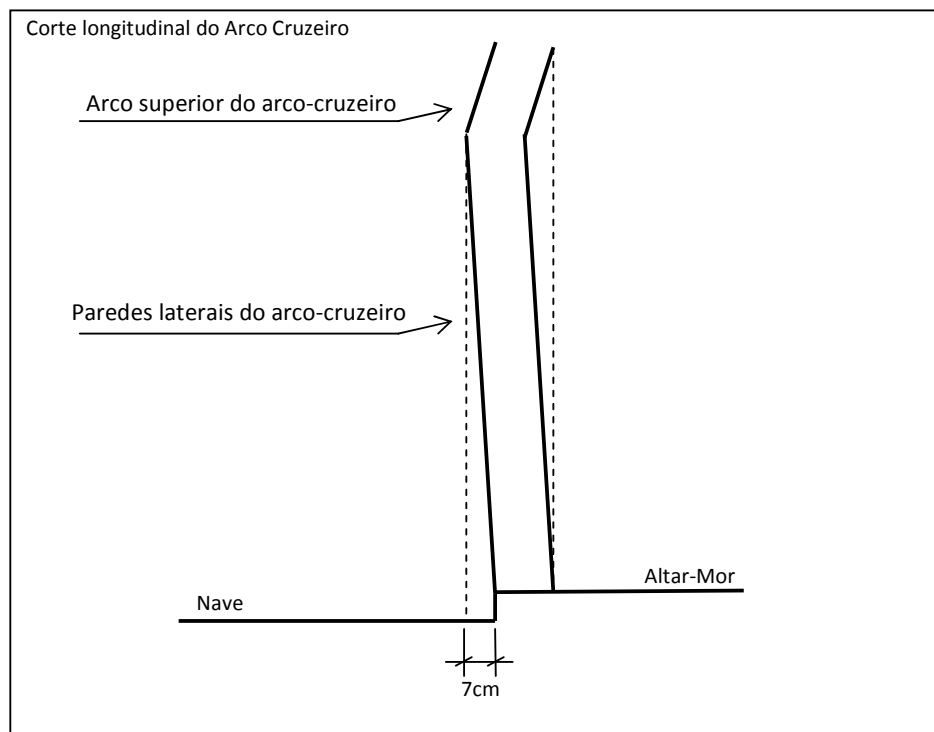
Croqui e cotas da planta baixa (aproximada) da Capela do Ó.

Dentro dessa conformação arquitetônica mais geral, bastante comum, encontra-se um detalhe que diverge da maioria das igrejas mineiras construídas nesse período: o arco-cruzeiro da Capela foi construído segundo a perspectiva *anamórfica*, aplicada à própria arquitetura do arco em relação ao corpo da Igreja. Conforme esse tipo de perspectiva – que conceitua uma série de práticas desenvolvidas nos séculos XV a XVI, em que os objetos são produzidos com algumas deformações com o intuito de causar no observador uma determinada impressão de projeção ou movimento –, o Arco Cruzeiro dessa Igreja foi construído sob uma conjugação de três eixos perspectivos.



¹⁷⁰ As tipologias comuns dessas primeiras capelas dos povoados mineiros são analisadas em MIRANDA, Selma Melo. *A arquitetura da capela mineira nos séculos XVIII e XIX*. São Paulo, FAU-USP, 2002 (Tese de Doutorado).

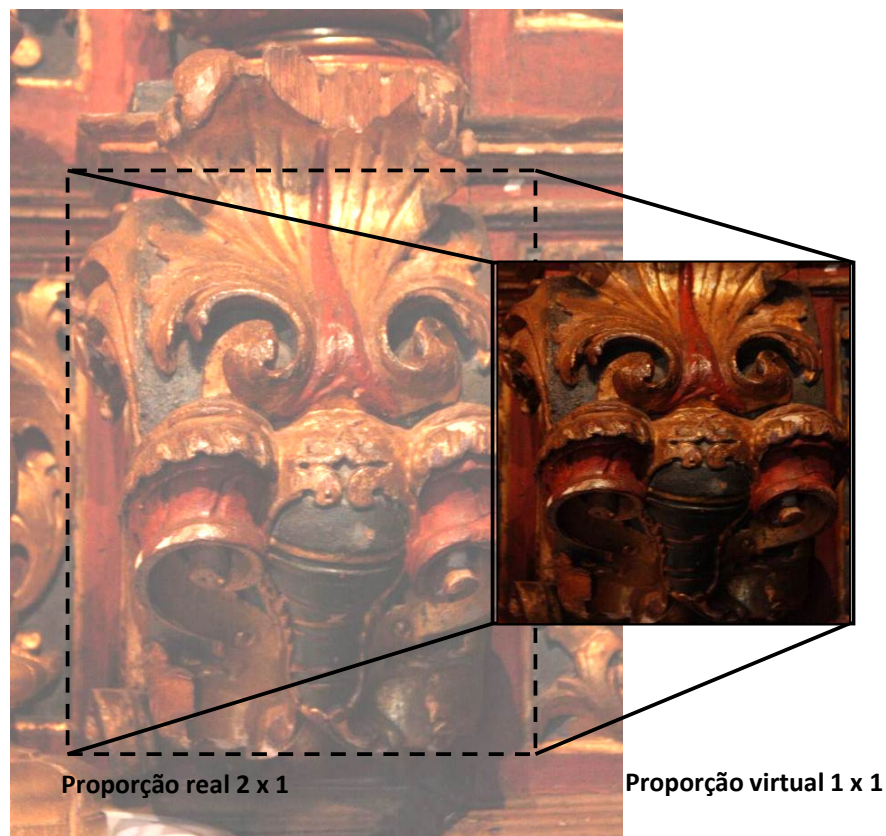
Um desses eixos foi projetado no sentido longitudinal da nave. Conforme a aplicação desse eixo (z) as paredes laterais do Arco Cruzeiro foram construídas inclinadas no sentido da nave da Igreja; esta inclinação foi compensada por outra, situada no arco superior do Arco Cruzeiro, deformado com uma inclinação no sentido do Altar-mor. Essa dupla inclinação em sentidos opostos, é compensada pelo olhar daqueles que observam do ponto de vista da nave da Igreja, e o efeito resultante de tal ornato arquitetônico é a projeção perspectiva do Arco-Cruzeiro em direção ao observador, quando este está localizado na nave.



A perspectiva anamórfica também foi utilizada na talha da Igreja, também como modo de projetar as imagens no sentido do observador localizado na nave. As mísulas (arremate inferior) das colunas do Retábulo-Mor foram talhadas com deformações anamórficas, de modo que, observadas num ponto oblíquo em relação ao retábulo, intensificam a percepção de movimento dos motivos da talha, além de causar uma projeção da imagem em direção à nave. Se observadas num ponto perpendicular, imediatamente posterior, é possível verificar que as mísulas possuem dimensões retangulares - embora aparentem dimensões proporcionais de um quadrado se observadas num ponto referencial oblíquo (conforme os esquemas seguintes).



Acima, representação das medidas reais das mísulas do Altar-Mor da Igreja.
Abaixo, representação da aplicação da perspectiva anamórfica na mísula. A imagem ilustra a deformação dos traços da mísula, e a correção feita pelo olhar do observador num ponto oblíquo em relação à talha. A visão humana tende a corrigir as deformações da talha, e vê o arranjo com proporções de um quadrado.

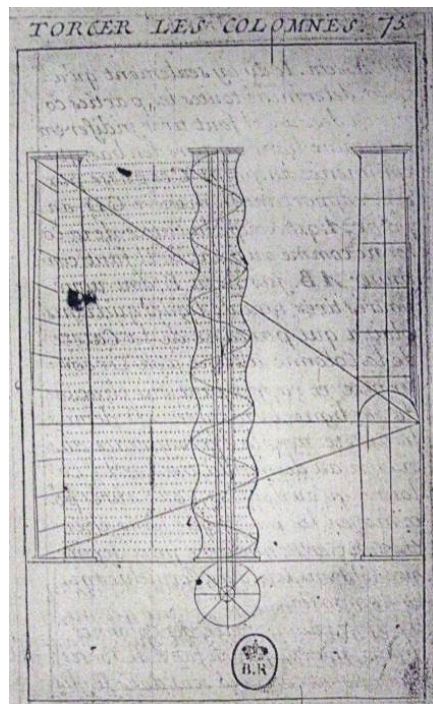


Parte-se de uma descrição formal da talha da Igreja de Nossa Senhora da Expectação do Parto, a fim de analisar mais detidamente práticas arquitetônicas e referências iconográficas que foram empregadas em sua edificação. A descrição formal poderá também basear a análise de possíveis significados retoricamente dispostos na visualidade do templo, e situar essas obras historicamente.

No que diz respeito à talha interior do templo, destacam-se os seguintes elementos:

Retábulo-mor: a talha do retábulo é típica do *estilo nacional*¹⁷¹, apresentando arquivoltas arrematadas em cartela, colunas pseudo-salomônicas torças em perspectiva, ornamentadas com folhas de parreira e cachos de uva. Nota-se que a coluna torça em perspectiva, não é um elemento comum na talha do período em outros templos da Comarca de Sabará; nesta Comarca, esse modo de torção das colunas começa a ser difundido somente a partir de 1750. No ático (registro superior), há duas aduelas com arranjos de folhas de acanto e volutas, onde são sugeridas cariátides antropomorfas (mascarões). A mesa apresenta seis mísulas formadas por arranjo de folhas de acanto, que, em perspectiva anamórfica, também apresentam mascarões. No centro de cada uma das mísulas há ainda outra cariátide, talhada em superfície de folha dourada.

¹⁷¹ *Estilo Nacional* é uma classificação cunhada por Robert Chester Smith, conforme a tipologia dos retábulos e da talha portuguesas. Refere-se ao período pós-restauração (1640) até o período de centralização joanina da visualidade sacra a partir de dogmas tridentinos (aproximadamente a partir de 1720). Podem ser apontadas como características desse estilo, entre outros, a profusão das volutas e arquivoltas, os retábulos dourados e a utilização de elementos antropomorfos, fitomorfos e zoomorfos. Para talha portuguesa, ver SMITH, Robert C. *A talha em Portugal*. Lisboa: Livros Horizonte, 1962.



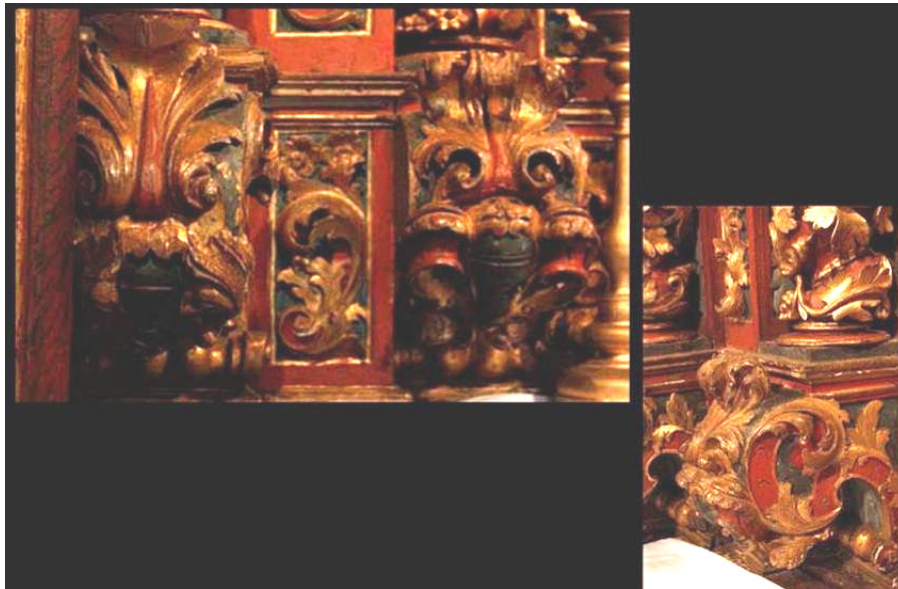
Jacques le Pautre, TORCER LES COLOMNES 15 - Gravura E005863

Ilustração do método utilizado para torcer as colunas em perspectiva.



Detalhe do ático do retábulo-mor, com arrematação em cartela e aduelas.

Detalhe circulado: cariátide antropomorfas sugerida nas aduelas.



Mísulas formadas com arranjos de folhas de acanto. As mísulas apresentam figuração de cariátides antropomorfas.



Cariátide (mascarão) talhado no centro do arranjo da mísula, em folha dourada.

As cariátides compostas na talha das mísulas, bem como as sugeridas nas aduelas que arrematam os arcos superiores do retábulo, foram traçadas conforme modelos que já circulavam na Europa nos gêneros grotescos, especialmente em estampas-modelo da ourivesaria, e molduras em páginas de livros ilustrados. Trata-se de um modelo de risco, em que as linhas laterais de uma face animal ou humana são estendidas em circunvoluções em direção a outras partes do conjunto do desenho. Tal qual nas imagens abaixo:



Núñez de Cepeda, *Empresas morales*, estampas número 39 e 46 (Lyon: Anison & Posuel, 1688).

Imagens extraídas de: www.unav.es/biblioteca.



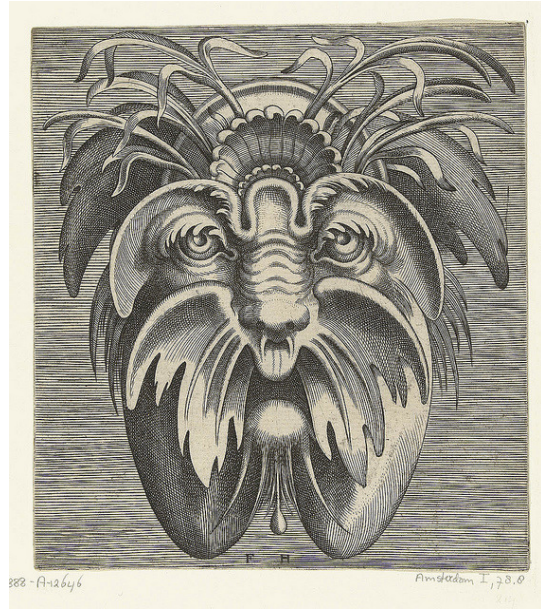
No caso da talha das mísulas da Igreja do Ó, além das laterais das faces compostas por traços curvos, que se misturam com o conjunto da composição, observa-se uma mistura de traços de animais. As estampas abaixo, desenhadas pelo arquiteto flamengo Cornelis Floris (1514 – 1575), foram compostas por princípios muito semelhantes, como o espiralamento das linhas para compor os olhos dos mascarões, e a mescla de algumas características de certos animais a cada mascarão. Nota-se que os elementos que compõem os mascarões grotescos são díspares – vegetais, minerais e animais – tal a prática disseminada no século XVI de composição grotesca.¹⁷² No caso das mísulas da Igreja do Ó, a composição é semelhante, na medida em que as linhas que compõem a cariátide são formadas pelo enrolamento de folhas de acanto ou parreira.

¹⁷² Conforme Andre Chastel e, entre outros autores que tratam dos gêneros grotescos, uma das características próprias desse gênero é a mescla de reinos diversos, numa só composição. CHASTEL, Andre. *El Grutesco*. Madrid: Akal, 2000; KAYSER, Wolfgang. *O grotesco*. São Paulo: Perspectiva, 2003; MOREL, Phillippe. *Les grotesques*. Paris: Flammarion, 2001.



Cornelis Floris, *mascarões, sem título*. 1555.

Imagens extraídas de: www.bibliodissey.com





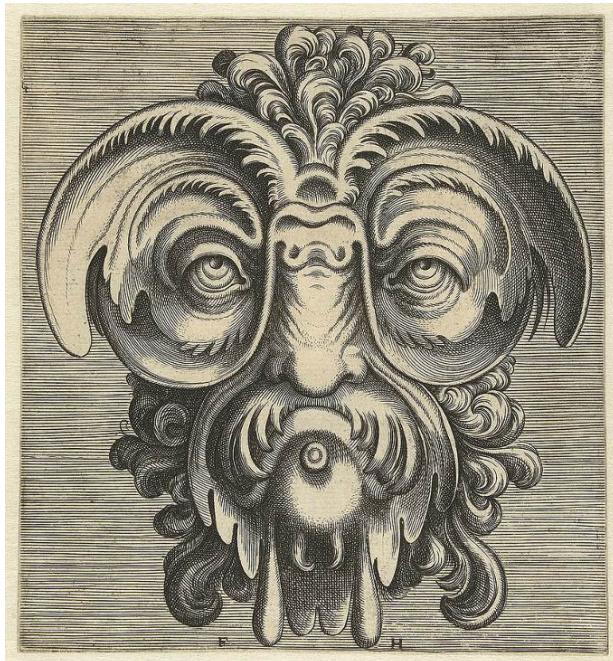
Esse modelo de composição de cariátides grotescas foi disseminado em estampas comumente empregadas em livros ilustrados, até o século XVII:

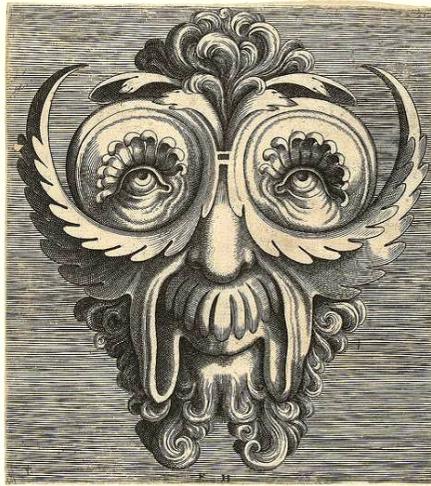


Abraham Leüthner's, *Building Treatise*, Prague, 1677.

Imagens extraídas de: [www. bibliodissey. com](http://www.bibliodissey.com)

Percebe-se que as cariátides sugeridas nas mísulas da Capela são compostas por riscos semelhantes (nos adereços laterais, na formação dos olhos e das faces com curvas e contracurvas).





Arco-cruzeiro: apresenta talha com folhas de acanto, volutas e cartelas. Nos registros inferiores, há dois arranjos com cartelas e motivos vegetais. Possui seis painéis laterais e um central, com pintura acaroadada (imitando a laca oriental) e motivos *willow*. Possui ainda dois arranjos de folhas de acanto, no registro central superior, que, por perspectiva anamórfica, apresentam a imagem de um dragão oriental¹⁷³ e de um galo. A talha da cartela central superior apresenta duas volutas que mesclam com a talha da face interna do arco-cruzeiro, sugerindo a imagem de uma cabeça de pássaro (figuras abaixo).

¹⁷³ A leitura do registro do brutesco na folha de acanto como dragão *oriental* diz respeito às características formais da imagem, que divergem das referências ao dragão na história da arte do ocidente até o início do século XVIII. Conforme autores que pesquisaram extensivamente a conformação visual de determinados brutescos na arte europeia, os dragões até então representados na Europa Ibérica são caracterizados ora pela referência à serpente, ora pela referência aos antigos Grifos (dragões alados semelhantes a seres marinhos). Cf. BALTRUSAITIS, Jurgis. *Le Moyen Age Fantastique*, capítulos 2 e 5; LE GOFF, J. “Cultura eclesiástica e cultura folclórica na Idade Média: S. Marcelo de Paris e o dragão”. In: LEGOFF, J. *Por um novo conceito de Idade Média*. Lisboa: Estampa, 1980. p. 28-32.



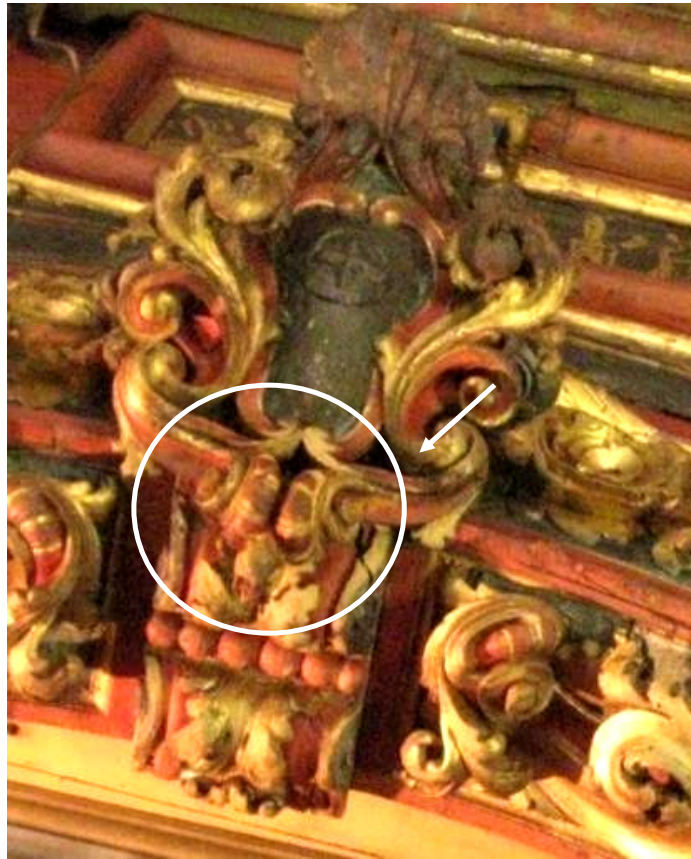
Arremate inferior do Arco Cruzeiro, cartela com elementos fitomorfos.



Cartelas de folhas de acanto douradas, emoldurando o painel central superior acaroado do Arco Cruzeiro.

À esquerda, há a figuração de um dragão oriental, estilizado entre as curvas e contracurvas da talha. À direita, representa-se um galo, segundo os mesmos procedimentos. A imagem do dragão, à direita, está levemente coberta pelo forro da Capela, na região em que se representou boca do dragão (apontando para cima e à direita). Isso se deve, provavelmente, a um incidente da década de 1940, quando uma das paredes da Capela cedeu para fora (incidente registrado da documentação do processo de reforma da Capela pelo IPHAN em 1762, In Inventário de Bens Imóveis do Iphan – Belo Horizonte - MG, Pasta Igreja de Nossa Senhora do Ó).

Entre as cartelas laterais e o painel acaroado central, há duas pequenas “correntes” talhadas em madeira, representando duas correntes de ouro .



Talha do flanco inferior, no registro superior central do Arco Cruzeiro. O conjunto telhado no flanco inferior sugere a imagem de um “pássaro”, representada com o bico aberto e voltada para baixo.

A talha da igreja, desde o para-vento, é toda composta em folhas de acanto em dourado, vermelho e azul, sob fundo vermelho.

3.2. O contexto

Em 1724, Dom João V (1689-1750) enviou uma ordem régia a Dom Lourenço de Almeida, então governador da Capitania de Minas Gerais, instituindo as primeiras *vigarias colativas* na capitania: primeiras paróquias que contariam com a presença de um representante da ordem clerical, com funções executivas. A carta iniciou o processo de centralização régia do culto

católico na Capitania, tornando obrigatórias as visitas pastorais e instituindo as primeiras matrizes da região.¹⁷⁴

Ao longo dos séculos XVIII e XIX, as paróquias (divisões regionais eclesiásticas e tributárias) que “pelo sitio, rendimento, e numero de freguezes” não deveriam “ser eretas em vigarias”¹⁷⁵, permaneceram com suas irmandades e associações devotas sediadas em capelas. Grande parte das matrizes das Minas teve sua primeira conformação como Igreja, ou mesmo pequenas Capelas, nos chamados *povoados* (conjuntos populacionais que não haviam sido elevados à categoria de Vila).

Com as vigarias colativas, achegaram também vigários e visitadores pastorais: representantes do clero regular que tinham como meta a efetivação de ordenações que remontam ao Concílio de Trento (1545 - 1563) – regulando, entre muitos outros, a divisa de moradia entre escravos gentis e homens católicos, as uniões sexuais, as danças que podem ou não ser dançadas, e a utilização de ícones na decoração dos templos religiosos.¹⁷⁶

Os templos construídos na Capitania de Minas Gerais antes de 1724 seguiram, quase sempre, o *gosto* dos integrantes das Irmandades Terceiras e devotas¹⁷⁷. Tais agremiações, leigas e seculares, agenciavam a vida religiosa da capitania do ouro, uma vez que a Coroa proibiu o estabelecimento das Ordens Primeiras no início da instituição da capitania. Dessa forma, as capelas poderiam ser construídas tanto por Ordens Terceiras (ordens mendicantes e formadas por membros seculares), quanto por associações seculares devotas (agremiações por vezes de existência breve, motivadas por interesses momentâneos de determinados grupos, semelhantes a modelos portugueses que mesclavam guildas artesãs e agremiações religiosas sob a insígnia de um santo de devoção – como é o caso da irmandade de Nossa Senhora da Expectação do Parto, na Capitania)¹⁷⁸.

¹⁷⁴ Carta Régia de 1724 ao governador Dom Lourenço de Almeida. In: TRINDADE, Raimundo Octávio. *Instituições de Igrejas no Bispado de Mariana*. Rio de Janeiro: SPHAN, 1945. p. 12-13.

¹⁷⁵ Carta Régia de 1724 ao governador Dom Lourenço de Almeida, Idem.

¹⁷⁶ DIAS, Renato da Silva. “Entre a cruz e a espada – religião, política e controle social nas Minas do Ouro (1693-1745)” In *Revista Varia Historia*. Vol 26, n 43. Belo Horizonte: UFMG, 2010.

¹⁷⁷ A palavra *gosto*, aqui, faz referência a combinações iconográficas selecionadas (através dos processos de *encomenda e louvação* das obras arquitetônicas) por um determinado grupo. Cf. BOSCHI, Caio César. *Barroco Mineiro: artes e trabalho*. São Paulo: Brasiliense, 1988; “(...) Como é necessário acrescentar [detalhes visíveis] quando se pinta tal relato [algum relato sacro, exemplar], o que parece ter maior probabilidade é estabelecido pelo *senso comum* dos pintores e pela aprovação dos outros” Jan Meulen (1553-1585) (grifo meu) In: LICHTENSTEIN, (ob. cit) 2004, p. 72.

¹⁷⁸ Para esse parentesco histórico entre associações artesãs (guildas) e irmandades devotas, especialmente em Portugal, ver BOSCHI, Caio. *Os leigos e o poder*. São Paulo: Editora Ática, 1986.

Assim, o estudo das Capelas do início do século XVIII, revela modos de apropriação do acervo cultural católico oficial pelos filtros da experiência “popular”. Claro que *popular*, aqui, nem sempre é sinônimo de atributo das camadas demograficamente majoritárias ou mais pobres: antes diz respeito, na maioria dos casos, de agremiações de redes de comércio e política associadas aos primeiros *potentados* (empreendedores paulistas ou portugueses, líderes locais e fundadores das matrizes políticas mineiras da primeira metade dos setecentos)¹⁷⁹. *Popular* também pode dizer respeito às camadas médias compostas por comerciantes e mineiros (incluídos nas referidas redes, que possuíam por vezes um ou dois escravos, e que empregavam o próprio corpo na exploração aurífera ou no trabalho como comerciantes).

Esses primeiros povoados (e suas capelas) foram constituídos pelas primeiras elites chegadas às Minas - elites que buscavam “a sua governabilidade no exercício das atividades comerciais”¹⁸⁰, ou seja, estabeleceram os fundamentos de seu poder local através de redes de comércio que se estenderam até outros confins do império. Daí que se depreende uma espécie de filtro secular da cultura sacra, propriamente observados nos registros visuais do interior de muitas dessas primeiras capelas mineiras.

Esse parece ter sido o caso da Igreja de Nossa Senhora da Expectação do Parto. Tanto o terreno quanto os serviços de construção da Igreja foram financiados por um Capitão-Mor que deteve significativo poder na região, o Capitão-Mor Lucas Ribeiro de Almeida.¹⁸¹ Em 1720, foi produzido um Ex-Voto, também em nome desse Capitão, afixado dentro da Igreja.

Um erro na transcrição do nome deste Capitão pode ter silenciado algumas informações a seu respeito. Entre os documentos que estiveram em posse de Zoroastro Viana Passos (perdidos, após sua morte, num incêndio¹⁸²), estavam alguns dos livros de Câmara da Comarca de Sabará, onde pode ser observado o Capitão-Mor “Lucas Roiz Machado” como um dos

¹⁷⁹ Sobre a influência decisiva que o modo de governo das primeiras elites locais tivera na formação da política mineira, ver MELLO E SOUZA, *O Sol e a Sombra*. São Paulo: Cia das Letras, 2006.

¹⁸⁰ Cf. MATHIAS, Carlos L. K. *No exercício de atividades comerciais, na busca da governabilidade*. In: FRAGOSO, João; ALMEIDA, Carla Maria Carvalho de; SAMPAIO, Antonio Carlos Jucá de. *Conquistadores e Negociantes*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2007. pp. 195-222.

¹⁸¹ As informações acerca do Capitão-Mor Lucas Ribeiro de Almeida foram extraídas das seguintes fontes: PASSOS, Zoroastro Viana. *Em torno da história de Sabará*. Volume II. Belo Horizonte: *Imprensa Oficial de Minas Gerais*, 1942; VASCONCELLOS, Sylvio de. *Capela Nossa Senhora do Ó*. Belo Horizonte: Imprensa Nacional, 1964; e CAMPOS, Maria Verônica. *Governo de mineiros: de como meter as minas numa moenda e beber-lhe o caldo dourado*. Tese. Orientação MELLO e SOUZA, Laura de. São Paulo: Faculdade de História da USP, 2002.

¹⁸² Como referido na introdução deste trabalho.

camaristas de Sabará entre 1715 e 1719.¹⁸³ Não se poderia estabelecer uma relação só por esses dados, entretanto, quando o pesquisador Zoroastro Viana Passos trata da Igreja de Nossa Senhora da Expectação do Parto, e transcreve o conteúdo do Ex-Voto ali afixado, também relata a assinatura do Capitão-Mor “Lucas Roiz Machado”.¹⁸⁴ Em meados do século XX, em pesquisa nos arquivos do Museu do Ouro, integrantes do SPHAN recolheram os documentos de doação da escritura do terreno e arremate das obras de construção da Igreja, todos em nome do financiador Capitão-Mor Lucas Ribeiro de Almeida. No mesmo período, foi transcrito o Ex-Voto (o mesmo referido por Zoroastro Viana Passos) também em nome de Lucas Ribeiro de Almeida.¹⁸⁵ A transcrição (também realizada após a morte de Zoroastro Viana Passos) de alguns documentos que integram a Seção Colonial do Arquivo Público Mineiro, esclarecem ser uma única pessoa o Capitão-Mor Lucas Ribeiro de Almeida, e aquele de nome transcrito por Zoroastro como Lucas Roiz Machado.¹⁸⁶

Resolvendo tal impasse, podem ser consideradas algumas informações mais sobre o Capitão-Mor que financiou a construção da Igreja do Ó, muito provavelmente devoto da Irmandade – já que aquele seu Ex-Voto foi afixado na Igreja, agradecendo a essa Santa de devoção.

O Capitão-Mor faz parte de um grupo de “homens bons” que administraram algumas das tarefas camarárias entre 1715 e 1719. Conforme Maria Verônica Campos, de 1711 – com a fundação das primeiras Vilas mineiras – a 1720 – com as transformações na administração da Capitania realizadas pela administração de Dom Lourenço de Almeida, os camaristas eram formados por “uma pequena elite local, dos ‘homens bons’(...)”.¹⁸⁷ Conforme a documentação apresentada por Zoroastro Viana Passos, é possível averiguar que, ao menos em 1715, Lucas Ribeiro de Almeida esteve entre os camaristas coletores de impostos, assinando a Lista de Quintos deste ano.¹⁸⁸ Além disso, de 1715 a 1720, o Capitão figurava como o segundo maior proprietário de escravos da Comarca, com 42 escravos.¹⁸⁹

¹⁸³ PASSOS, Zoroastro Viana. *Em torno da história de Sabará*. Volume II. Belo Horizonte: *Imprensa Oficial de Minas Gerais*, 1942, p. 93 e 111.

¹⁸⁴ *Idem*, p.211.

¹⁸⁵ VASCONCELLOS, Sylvio de. *Capela Nossa Senhora do Ó*. Belo Horizonte: Imprensa Nacional, 1964, p.11-13.

¹⁸⁶ CAMPOS, Maria Verônica. *Governo de mineiros: de como meter as minas numa moenda e beber-lhe o caldo dourado*. Tese. Orientação MELLO e SOUZA, Laura de. São Paulo: Faculdade de História da USP, 2002, pp.190-199. Ver notas dessa seção.

¹⁸⁷ *Idem*, p.115.

¹⁸⁸ PASSOS, Zoroastro Viana. (ob. cit), p..93.

¹⁸⁹ *Idem*, p. 151.

Outra informação que pode esclarecer sobre a importância desse Capitão-Mor naquela região, foi seu envolvimento nas revoltas dos contratos de carne e cachaça – peijas que envolveram comerciantes de grande monta da Capitania das Minas Gerais e da Bahia, apaziguadas, por fim, no início do governo de Dom Lourenço de Almeida.¹⁹⁰ Em 1719, a Câmara da Comarca de Sabará decidiu arrematar um contrato de carnes oriundas da Bahia, e o Capitão Lucas Ribeiro de Almeida, no mesmo ano, recebe ordem direta do então governador de Pernambuco, Dom Lourenço de Almeida, a “agir com neutralidade no contrato das carnes e só agir em caso de desordem”.¹⁹¹

O Capitão tinha parte da jurisdição sobre a tropa de Dragões juntamente com ouvidor da Comarca de Sabará, Bernardo de Gusmão e Noronha¹⁹². A querela que motivou, mais tarde, a produção do Ex-Voto que se encontra na Igreja do Ó, foi causada por um desentendimento entre o Capitão-Mor Lucas Ribeiro de Almeida e o ouvidor Bernardo de Gusmão e Noronha, dado em 1719. O governador da Capitania, escreveu ao Capitão-mor, repreendendo-o pelos conflitos com o ouvidor e dando-lhe ordens de enviar a tropa de Dragões a Pitangui a fim de apaziguar os revoltosos. O desentendimento com o ouvidor resultou num atraso – não se tem comprovação se proposital ou não – do envio das tropas de Dragões que iriam a Pitangui a fim de apaziguar as sedições resultantes do conflito dos contratos de carne e aguardente. O atraso das tropas permitiu aos revoltosos se amotinarem e prepararem trincheiras no percurso entre Sabará e Pitangui, o que resultou no ferimento de alguns soldados da tropa dos Dragões.¹⁹³ Alguns meses depois do conflito, em 1720, o governador escreve novamente ao ouvidor da Comarca estranhando o atraso das tropas causado por Lucas Ribeiro de Almeida.

A tropa de Dragões, após entrar em conflito com os amotinados e ter alguns de seus integrantes feridos na batalha, voltou ao Capitão-Mor num ataque, quando este – narra o Ex-Voto – voltava de uma missa (já em 1720). O Ex-Voto agradece a “miraculosa” sobrevivência do Capitão, que nem sequer fora ferido – conforme a narrativa inscrita.¹⁹⁴

¹⁹⁰ CAMPOS, Maria Verônica. (ob. cit.), pp.190-199.

¹⁹¹ CAMPOS, Maria Verônica, Idem, p.190.

¹⁹² Idem, p.205.

¹⁹³ Idem.

¹⁹⁴ VASCONCELLOS, Sylvio de. *Capela Nossa Senhora do Ó*. (ob. cit), p. 13.

Tudo indica, entretanto, que o Capitão-Mor não foi repreendido pelos governadores após esse fato, pois os soldados que atacaram o Capitão, em 1720, foram presos em 1721 por três meses, e repreendidos pelo ataque.¹⁹⁵

Pode-se inferir, a partir dessa informações, que o Capitão era comerciante de grande monta, de nascimento reinol, e que na Capitania possuiu relações comerciais e políticas importantes. O valor contratado para a construção da Igreja, por exemplo, era de 800 oitavas de ouro. Para se fazer uma comparação, num inventário de 1727, da Comarca de Sabará, o valor de “Hum sitio com suas casas de vivenda cobertas de telha, tres senzalas de capim, hum paiol de meter milho coberto de telha com seu Engenho e com seu forno de cobre velho e furado com coatro alqueires e huma coarta de milho plantado e mil mãos de milho empagolado com catorze fousse vazadas coatro machados velhos huma Exó, coatro enxadas com seu uso, e catorze ou quinze cabeças de porcos entre grandes e pequenos” fora avaliado em quinhentas oitavas de ouro.¹⁹⁶

3.3. O engenho

Entre os recursos retóricos da *fantasia* e do *juízo* – ambos *modos de compor* próprios das artes luso-brasileiras¹⁹⁷ -, observa-se uma utilidade específica para a *fantasia* em algumas igrejas e capelas do início do setecentos. Em outras palavras, o emprego profuso de imagens de origem pagã, de grotescos (brutescos) e de referências alegóricas clássicas, na ornamentação dos templos católicos, caracterizam ambientes eminentemente compósitos, ou seja, produzidos como composição de elementos diversos.

Fantasia e *juízo* foram modos de emprego do *engenho*, modos de construir e apreciar uma obra artística. Entre os empreendedores das primeiras capelas mineiras figuraram alguns líderes locais que nem sempre seguiram à risca as normas de utilização de imagens instituídas pelo Concílio de Trento. Mesmo assim, o *engenho* dos artífices (seja pela formação,

¹⁹⁵ APM, Códice 23 da Seção Colonial. RAPM Vol.31, 1980, pp.73-272, p. 143.

¹⁹⁶ IPHAN/CBG/CSO-I (01)08. Inventário de Joseph dos Santos Silva. Ano: 1727.

¹⁹⁷ HANSEN, João Adolfo. “Juízo e Engenho nas Preceptivas Poéticas do Século XVII”. In: Evando Nascimento; Maria Clara Castellões de Oliveira. (Org.). *Literatura e filosofia: diálogos*. Juiz de Fora/São Paulo: Editora UFJF/Imprensa Oficial do Estado de São Paulo, 2004, v. 1, p. 98-99 e sgts.

tratadística, ou pelos modelos e referências empregados) era formulado conforme o empenho em lograr a conformação de ânimo daqueles que adentravam o templo.¹⁹⁸

O emprego de ícones de natureza fantástica visava à persuasão do observador pelo efeito de maravilhamento intelectual que propiciavam. O *engenho* do artífice servia à fruição daqueles que dispunham do acervo para o reconhecimento do signo e, portanto, da combinação *engenhosa*, reafirmando uma cultura eminentemente hierárquica. Assim, a fim de compor as alegorias, a aproximação de signos poderia ser feita por meio de sua *forma*, do *conceito*, ou da *ação* sugerida pelas imagens representadas¹⁹⁹.

É sob a égide dos valores *engenho* e *maravilha* que se pode observar a constituição das mísulas do retábulo-mor, que apresentam cariátides antropomorfas sugeridas no arranjo de folhas de parreira ou de acanto. Esse motivo ornamental - estudado pelo Professor Dr. Marcos Hill (DAP-EBA-UFMG), em algumas igrejas de Évora (Portugal) – constitui-se em meio à larga utilização de *brutescos* e *mascarões* característica da talha do Estilo Nacional. Num estudo publicado por Hill, os signos virtualmente representados são semelhantes a um leão de características européias (juba longa e ondulada e face reduzida) (imagem abaixo).²⁰⁰



Mísula na base das colunas do retábulo-mor da Cartuxa Scala Coeli, Évora, Portugal (mascarão).

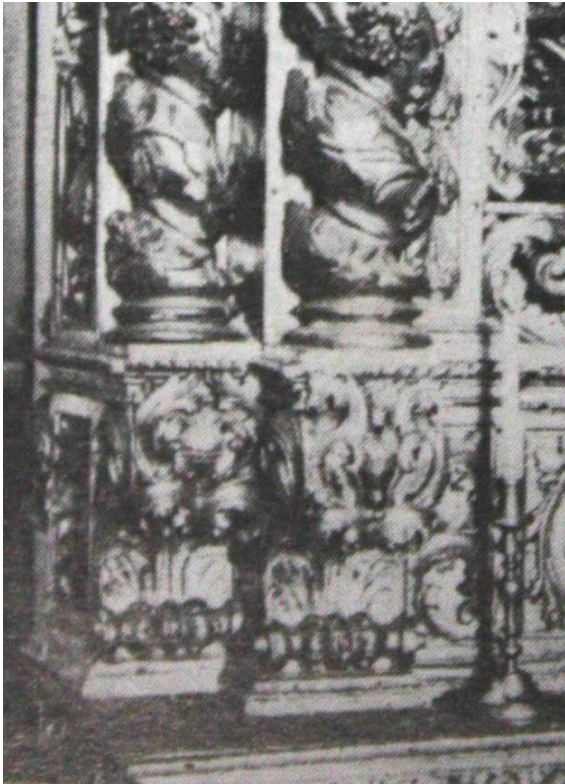
Imagem extraída de HILL, Marcos. A talha barroca em Évora no século XVIII. Universidade de Évora, 1998, anexo de imagens (página não numerada).

¹⁹⁸ Acerca das relações estabelecidas entre o conjunto viso-espacial dos templos e a formulação dos sermões proferidos nesses espaços, ver HILL, Marcos César de Senna. *Projeções Simbólicas em um templo de Minas*. Belo Horizonte, UFOP, 1987 (Monografia). Os sermões de Padre Antonio Vieira, em especial podemos citar o *Sermão da Sexagésima* (1640) também esclarecem sobre as funções retóricas persuasivas do aparato viso-espacial na decoração interna dos templos.

¹⁹⁹ HANSEN, J. A. Idem, p. 98-99 e sgts.

²⁰⁰ Em HILL, 1998 (ob. Cit.), em *anexo de imagens* referente à Igreja Cartuxa Scala Coeli (Évora). Para mais exemplos, ver a documentação fotográfica de ESPANCA, Túlio. *Inventário artístico de Portugal: Concelho de Évora* (2v). Lisboa: Academia Nacional de Belas Artes, 1943

Motivos semelhantes foram utilizados em outras Igrejas e Capelas em Portugal.



~1600, Évora, Igreja de São Vicente do Pigeiro, Altar de Santo António (detalhe mísulas).

Na talha da Capela de Nossa Senhora do Ó, uma referência similar ao leão foi representada, entretanto, a cariátide apresenta características orientalizadas. A orientalização da imagem se processa por determinadas características.

A primeira é a posição e o tipo de enrolamento das folhas de parreira que sugerem o mascarão: a folha que compõe um enrolamento acima da mísula tem forma bi ou tripartida, o que faz referência a um modelo de indumentária de inspiração oriental disseminado, por exemplo, na França e Espanha durante o século XVI.



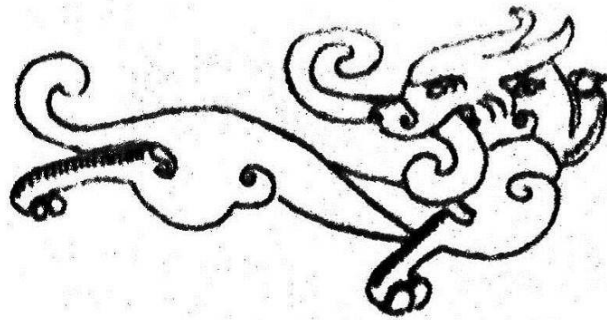
Adereços fabricados na Inglaterra, no século XVI, emulando o arremate superior de algumas esculturas antropomórficas da arte Ming.

Imagem extraída do livro BALTRUSAITIS, Jurgis. Le Moyen Age ... (ob. cit.) p.175.



Exemplos de ornamentos sínicos talhados em pedra ou jade, em que aparecem o formato bi-tripartido do arremate superior das imagens antropomórficas.

Imagens extraída do livro NOTT, Stanley Charles. *Chinese culture in arts*. Nova York: Chinese Culture Study Group of America, 1946. p. 83; 109.



Vê-se nas duas imagens acima, que, também na arte sínica, as volutas eram comumente utilizadas na composição de imagens míticas ou naturais. No caso da arte sínica, as curvas tinham como significado a incorporação dos movimentos dos elementos naturais, de modo a representar uma constante dinamicidade. Nos impérios sínicos, a talha e a ourivesaria, bem como vários motivos da pintura, são empregadas curvas e contracurvas a fim de compor os traços principais de criaturas antropomorfas.

As cariátides da Capela do Ó apresentam curvas semelhantes nas laterais das faces, bem como em seus arranjos superiores e inferiores. Isso pode ser explicado pela própria forma de compor do desenho dos gêneros grotescos: ao propor uma composição mais “livre” por parte do artista, que poderia mesclar num modelo geral características de vários animais, plantas ou minerais, a assimilação de referências estéticas de toda sorte era uma prática comum – especialmente num gênero artístico que prezava pelo exótico e pelo encantamento.²⁰¹

²⁰¹ MOREL, Phillippe. *Les grotesques*. Paris: Flammarion, 2001.

Percebe-se a “orientalização” dos traços, nas mísulas da Capela, na forma das volutas laterais que se compõem em enrolamento circular (com a fixação dos ornamentos laterais em volutas policromadas), fazendo referência à indumentária teatral e escultórica do dragão e do *QiLin* chineses (criatura de forma mista entre dragão e leão orientais) (figuras abaixo). Além disso, as volutas que sugerem os “olhos” do mascarão representam olhos arredondados e abertos, características também específicas da representação oriental do leão.²⁰²



Qilin da época da Dinastia Ming (1360-1644). À esquerda, modelo impresso no livro NOTT, Stanley Charles. *Chinese culture in arts*. Nova York: Chinese Culture Study Group of America, 1946. À direita, estatueta Ming (imagem do site www.wenhua.cn).

²⁰² Para mais exemplos de leões orientalizados, ver BALTRUSAITIS, Jurgis (ob. cit); LEITE, José Roberto Teixeira. *A China no Brasil*. Campinas: Editora da Unicamp, 1999 e *A Companhia das Índias e a porcelana chinesa de encomenda*. Salvador: Fundação Cultural da Bahia, 1986.



Qilin da época da Dinastia Ming, em porcelana azul e branca. Museu de arte de DongXi. Imagem extraída de www.gucn.com.



À esquerda, modelo de escultura de dragão/qilin sínico, da era Tang. Imagem extraída de NOTT, Stanley Charles. *Chinese culture in arts*. Nova York: Chinese Culture Study Group of America, 1946. À direita, foto de uma das mísulas da Igreja de Nossa Senhora da Expectação do Parto. Foto: Gustavo Motta®



Ora, o QiLin teve sua imagem disseminada na península Ibérica principalmente após a consolidação do comércio sino-lusitano, a partir do século XVII (a tapeçaria e outras artes médio-orientais também tem referências a leões representados com características

semelhantes)²⁰³. Os leões funerários, presentes inclusive em esculturas que figuraram nas capitanias de São Paulo e de Minas Gerais do século XVIII, foram produzidos com elementos semelhantes à ornamentação oriental do QiLin (na profusão da juba e aumento das proporções da boca e dos olhos). Nota-se, entre essas obras, a presença de estátuas de QiLin ornamentando a escadaria do Convento Franciscano de Recife, os leões funerários que fazem parte do acervo da Igreja de Nossa Senhora do Rosário do Embu, entre outras.²⁰⁴



Mísulas do retábulo-mor da Capela de Nossa Senhora do Ó.

Detalhes circulado:
adereços nos registros superior e lateral do mascarão.

O QiLin na mitologia chinesa é o filho do dragão; criatura que concentra forças motrizes de elementos naturais, e que pode transitar por esses elementos (por isso sua representação com formas dinâmicas, conforme o movimento incessante das forças vitais). Assim como o leão ocidental, o QiLin tem o mito relacionado com a transição entre o mundo dos vivos e dos mortos (por isso os leões funerários)²⁰⁵.

Observando as colunas do retábulo à distância, num ponto oblíquo em relação à talha, é possível perceber que a composição de mísula e fuste das colunas mescla a cariátide zoomorfa e a parreira torça profusamente decorada. Pressupondo a articulação entre mísula e fuste, proposta pela continuidade da decoração em arranjos de parreira, o fuste da coluna torça assumirá a imagem do corpo da cariátide sugerida: corpo de um dragão ou QiLin.

²⁰³ Exemplos em CAMPANA, Michele. *Tapetes Orientais*. São Paulo, Martins Fontes, 1991, figura 6.

²⁰⁴ Cf. LEITE, José Roberto. *A China no Brasil* (ob. cit).

²⁰⁵ CHEVALIER, et al. *Dicionário de Símbolos*. São Paulo: J. Olympio, 2003.

Foram mesclados o dragão oriental e a parreira. A articulação se dá, no nível formal, pela continuidade proposta da perspectiva anamórfica e dos arranjos de parreira e brutescos; no nível alegórico (da *ação*), a junção dos signos dá-se na combinação de duas formas “flamejantes”; já no âmbito do *conceito*, ambos os signos remetem a circulação entre reinos materiais e espirituais:



Colunas do retábulo-mor da Capela de Nossa Senhora do Ó, Sabará.

As mísculas sugerem cariátides zoomorfas orientalizadas, que se articulam com o fuste torço e ornado com parreiras;

i. Quanto ao QiLin e ao dragão, possuem a função mítica de trânsito entre mundo material e espiritual, e entre as diversas forças naturais. Resta salientar que o dragão, utilizado por séculos como insígnia de poder do povo Han (hegemônico na corte Imperial Ming de 1368-1644), continuou sendo utilizado pelos Manchus, quando da efetivação do império Qing em meados do século XVII. O signo é empregado com funções semelhantes até hoje, na manutenção da hegemonia étnica Han, ainda como representação de um Império Sínico.

ii. A parreira é um signo tomado pela mística católica²⁰⁶ como referência à Ressurreição da carne e do espírito: tirar o vinho da uva, o caldo da natureza, que, ingerido, conduz a vivência do êxtase. Mas o êxtase é aqui uma inversão: do êxtase corporal dionisíaco e tectônico passa-se ao êxtase espiritual que “vence” o corpo.²⁰⁷ Outra interpretação exegética da parreira é a representação do Reino Cristão, do Corpo Místico, formado pelo conjunto de reinos e almas convertidos (os cachos de uva), unidos por teias que alimentam a todos os partícipes com a seiva divina.

A associação de dois signos originalmente tectônicos não é fortuita. A classe de imagens pagãs mais intensamente aproveitada pelo discurso visual das artes sacras foi a de seres cujo mito primitivo é relacionado com a *ciclicidade* - característica dos mitos que tratam de trajetórias cíclicas, inspiradas em cultos agrários, conforme a dinâmica própria das estações que regem o trabalho camponês – o dragão, o leão, a fênix, o vinho, entre muitos outros²⁰⁸.

Não só a inversão dos significados foi importante, conforme o programa a que pertencia a idéia de ressurreição, mas também a manutenção do caráter espetacular dessas imagens como elementos de persuasão. Os signos de mitos cíclicos, incorporados na talha e na pintura das igrejas, trouxeram consigo toda a vitalidade de que ainda não haviam se despedido (afinal, ainda no início do século XVIII, em algumas regiões da Europa - na Espanha e na própria França -, ainda eram celebradas procissões nas quais os camponeses ofertavam alimentos a um dragão, a fim de lhe pacificar os impulsos e negociar a fertilidade em cada ano²⁰⁹).

Conforme Marcos Hill,

²⁰⁶ A “Mística Católica” é a denominação referente a um sistema de interpretação e exegese das coisas e ações conforme o preceito do *Corpo Místico*, ou seja, a premissa de que toda a criação compõe um *corpo* integrado em que cada parte trabalha para a harmonia da totalidade: “*Na expressão “corpo místico”, convergem duas articulações, uma propriamente teológica, a do corpo de Cristo (corpus Christi), nome da hóstia consagrada pela Eucaristia e, logo, a concepção do corpo da Igreja, e outra jurídico-política, como a concepção romana da corporação exposta por Santo Tomás de Aquino em De Regno como teoria do poder monárquico*” HANSEN, A. “A civilização pela palavra” In: LOPES, Eliane M. T.; FARIA FILHO, Luciano. M.; VEIGA, Cynthia G. (Orgs.). 500 anos de educação no Brasil. Belo Horizonte: Autêntica, 2000. p. 40. Ver também o verbete “parreira” em BORRIELLO, L. *Dicionário de Mística*. São Paulo: Paulus, 2003.

²⁰⁷ Para uma história das interpretações místicas relacionadas ao vinho ver BRANDÃO, Junito de Souza, *Mitologia Grega*, vol. 2. Petrópolis: Vozes, 1987, pp 113-140; CHEVALIER, (ob cit) 2008, verbete “Vinho” e “Parreira”; BORRIELLO, L. (ob cit), verbetes “Parreira” e “Êxtase” e “Vinho”.

²⁰⁸ ELIADE, Mircea. *O Sacrado e o Profano*. São Paulo: Martins Fontes, 2008.

²⁰⁹ Cf. LE GOFF, Jacques. “Cultura eclesiástica e cultura folclórica na Idade Média: S. Marcelo de Paris e o dragão”. In: LEGOFF, J. *Por um novo conceito de Idade Média*. Lisboa: Estampa, 1980. Pg. 22-61.

*há uma expressividade vitalista intencional na representação dos motivos fitomórficos, que, inseridos em curvas e contracurvas, exprimem uma específica visão da natureza, própria da arte pagã.*²¹⁰

Dessa mesma forma, o dragão no alto do arco cruzeiro, insígnia de poder extremamente vitalista, faz coro com o galo, ambos circunscrevendo como moldura o painel acaroadado do registro superior do arco-cruzeiro. Os dois animais são talhados como brutescos em enrolamentos de folha de acanto (*rollwerks*). O galo, apesar de também constar do acervo de signos orientais correntes, pode ser relacionado ao galo português, ou ao Galo de Barcelos, adaptado formalmente às características de douramento da talha dourada.

*Na tradição da Igreja católica romana, o galo é um dos símbolos do Cristo, como a águia, o touro, o pelicano e a ovelha. Como um galo, Cristo é o esposo místico e fecundo da Igreja, pai e chefe dos fiéis, seu guia e defensor. Gregório via no galo o modelo de um bom pregador. Ele bate primeiro as asas contra o próprio corpo, em sinal de penitência, antes de levantar a voz” (...) Na tradição judaica, (...) no alto das Igrejas, dos campanários, no cimo das torres das catedrais, no teto de muitas casas e até no ponto mais elevado dos candelabros litúrgicos, o galo simboliza a vigilância perante o mal e as trevas, a derrota da ignorância espiritual.*²¹¹

O dragão oriental e o galo (este último figurando possivelmente como “falso emblema nacional” de Portugal²¹²) -, direcionam-se ao motivo *willow* acaroadado e “trazem” a paisagem bucólica chinesa ao olhar fruidor por meio de duas correntes de ouro.

Não se tem conhecimento, infelizmente, de documentação coeva que fundamente o elenco iconográfico que compõe a ornamentação da Igreja de Nossa Senhora da Expectação do Parto, em Sabará. O pedreiro contratado Luis Vieira da Motta, não foi localizado em outros arquivos ou em outro documentos que não este, de contratação da construção da Igreja.

Segundo a pesquisadora Maria João Albuquerque,

²¹⁰ HILL, Marcos. *A talha barroca em Évora no século XVIII* (ob. cit). p. 23.

²¹¹ MIRANDA, Selma Melo. *A arquitetura da capela mineira nos séculos XVIII e XIX*. São Paulo, FAU-USP, 2002 (Tese de Doutorado). p.124-128.

²¹² MEDINA, João. *Portuguesismos – acerca da identidade nacional*. Lisboa: Universidade de Lisboa, 2006. p. 97.

Em Portugal, as famílias ligadas ao mar e aos empreendimentos comerciais ou diplomáticos incluíam este gosto pelas chinoiseries nas campanhas de obras que empreendiam nas igrejas de que eram padroeiros ou donatários. A título de exemplo, poderemos referir o órgão da Igreja de Santa Maria da Caridade de Viana do Castelo, cuja caixa é pintada em fundo vermelho e ornamentação com chinoiseries; a Igreja de Misericórdia de Viana do Castelo ou a Igreja de S. Gonçalo em Angra do Heroísmo, cujo coro alto e cadeiral apresentam no óculo um conjunto de pequenos painéis com chinoiseries, aplicados a folhas de ouro sobre madeira pintada. Situadas no litoral Atlântico e possuindo grandes estaleiros para a reparação das embarcações, ambas as igrejas foram construídas entre 1714 e 1722 e as obras pagas por Irmandades e Confrarias, associadas à peregrinação, também em pleno reinado de D. João V.²¹³

É possível inferir que houvesse algum vínculo, entre o Capitão-Mor que contratou as obras da Igreja, o mestre de obras contratante, e algum comerciante que possuísse relações com o Oriente-Extremo. Porém, na documentação pesquisada em arquivos mineiro e paulistanos, entre outros arquivos eletrônicos, nada foi encontrado que revelasse mais sobre essas relações.

O fato é que, somente na Comarca de Sabará, foram encontrados modelos semelhantes de talha. Além da Igreja de Nossa Senhora da Expectação do Parto, o mesmo modelo foi repetido em outros dois templos: a Igreja Matriz de Nossa Senhora da Conceição e a Capela de Santo Antônio do Pompéu. Desses dois templos, a Matriz de Sabará apresenta os modelos mais semelhantes à da Igreja de Nossa Senhora da Expectação do Parto. Entretanto, há uma diferença notável de qualidade da talha entre a Igreja do Ó e a Matriz – não se sabe se por motivos de restaurações posteriores.

Na Igreja Matriz de Sabará, o mesmo modelo de mascarão é utilizado em todos os arcos que adornam os altares laterais, mas a cariátide não é composta com perspectiva anamórfica.

²¹³ ALBUQUERQUE, Maria João. “O gosto à oriental’ nas artes decorativas na época de D. João VI” IN 19&20. Vol. III, n.4. Rio de Janeiro: Outubro de 2008. Disponível em www.dezenovevinte.net.



Fotos de um dos arcos que adornam os altares laterais da Igreja Matriz de Nossa Senhora da Conceição, Sabará.

Observa-se que o mesmo modelo do mascarão das mísulas da Igreja de Nossa Senhora da Expectação do Parto é empregado aqui.



Capítulo 4

O exótico e o exotismo

*A obra não é apenas trabalho manual: também a imaginação é uma técnica, é geradora de imagens que povoam o espaço da mente antes do espaço do mundo. Consideremos, por exemplo, a ornamentação clássica antropomórfica ou zoomórfica ou fitomórfica, e desenvolvida às vezes de tal modo a representar, no breve giro de uma taça ou de um vaso, a figuração de um mito ou de um fato histórico, como se a superfície do objeto fosse um espelho mágico capaz de refletir as imagens do mundo externo, visíveis e não visíveis.*²¹⁴

Amanhece o dia alegre, como anelo do prazer, que todos esperavam alvoroçados: armaram-se as ruas da entrada com muitas sedas, e

²¹⁴ ARGAN, Giulio Carlo. *Projeto e Destino*. São Paulo: Ática, 2004. p.18.

outras tapeçarias, que permite o país, com tão boa ordem, e tanta riqueza, que este vário prospecto de opulência e primor infundia novo prazer aos ânimos.

Trecho da narração do *Áureo Trono Episcopal* em Mariana, 1748²¹⁵

4.1. As artes e os sonhos

Característica marcante da produção artística ibérica coeva, a composição de elementos diversos a fim de causar o maravilhamento do fruidor pode ser considerada um dos fundamentos do gênero das chinesices.²¹⁶

Nas artes setecentistas, o maravilhamento poderia ser provocado de várias formas: pela surpresa advinda de combinações inusitadas, feitas a partir de referências conhecidas; pela perícia técnica do trabalho do artífice; e pelo valor reconhecido da mensagem transmitida²¹⁷. O maravilhamento, àquele período, era um tipo de emprego do *engenho* do artista, que visava a combinação nova de elementos já conhecidos e consensuais. A proposição de uma nova combinação – inventada retoricamente - de par com a perícia técnica do artista, poderiam causar a comoção do observador pela proposição, por exemplo, de uma referência a riquezas materiais e a um mundo maravilhoso, em que as experiências são harmoniosas – tais como as cenas propostas nas chinesices da Capitania das Minas Gerais.

Vários autores levantam a grande disseminação dos motivos orientalizantes no Reino Lusitano, bem como em outros reinos da Europa Ocidental. Em todas essas descrições de obras com feições orientalizadas, as cenas retratadas parecem dizer respeito a momentos de calma, luxo e voluptuosidade. Templos ornamentados, animais oníricos, caçadas, contemplação, passeios, conversas. O gosto representado nessas imagens demonstra uma projeção, num Oriente mítico, de sonhos de uma terra sem males.²¹⁸

²¹⁵ Anônimo, “Áureo Throno Episcopal” in *Revista do Arquivo Público Mineiro*. Volume 06. Belo Horizonte: Imprensa Oficial de Minas Gerais, abr/jun 1901. n. 2. pp. 379-491. p.390.

²¹⁶ BASTOS, Rodrigo Almeida. “Decoro, engenho e maravilha nos largos e igrejas de Santa Bárbara e Catas Altas”, Idem; HANSEN, João Adolfo. “Artes seiscentistas e teologia política” IN TIRAPELI, Percival. *Barroco: Memória Viva* (ob. cit).

²¹⁷ HANSEN, João Adolfo. “Teatro da memória: monumento barroco e retórica”. In: *Revista do IFAC*, Ouro Preto, n.2, p. 40-54, dez. 1995.

²¹⁸ CAMARA, Maria Alexandra Trindade de Gago da. “Exotism and imagination in 18th-Century Portuguese Tiles: some

Ora, as idéias de uma terra ao mesmo tempo mítica e governada com prudência, edificada com genialidade (comparável ao Império Romano) e de formas exóticas e surpreendentes, povoada com pessoas que detinham uma natureza ou uma herança cristã e também de hábitos espantosos... essas idéias, que podem parecer dicotômicas, circularam nas primeiras narrativas de viagens de europeus aos extremos da Ásia, até o século XV.²¹⁹ Tanto os textos quanto as gravuras realizadas como ilustrações dessas crônicas, muitas vezes disseminaram imagens exóticas, repletas de maravilhas, que mais tarde alimentaram a criação de um vocabulário consensual de idéias e imagens “orientais”.

Como se pôde observar, nem todo tipo de imagens foi empregado nos templos da Capitania. Nos painéis acoroados, por exemplo, as referências a ritos especificamente sínicos, já em circulação nos séculos XVII e XVIII no Reino, foi suprimida. Entretanto, a fim de ornamentar com engenho e maravilha tais painéis, a referência a cenas míticas e oníricas foi largamente utilizada.

Conforme preceitos retóricos aristotélicos que foram adotados catolicamente pela Contra Reforma, há relações de proporção analógica entre a figuração de coisas e as coisas figuradas: assim, o crucifixo figura Cristo e ambos são venerados; assim também, a cor púrpura que figura a realeza do rei. O ouro, dessa forma, figura tanto a luz solar quanto os elementos valiosos da terra; representa as virtudes do Espírito e a própria Luz da Graça, e as riquezas materiais de toda sorte. Segundo essa lógica de proporção simbólica e multiplicação de significados atralados a um signo, a figuração de referências extremo-orientais na Capitania de Minas poderia demonstrar ao espectador tanto uma referência a riquezas e maravilhas de um “Oriente”, quanto a extensão da fé, que inclui a visão daquelas maravilhas.²²⁰

E se desta maneira adotarmos as santas imagens, considerando-as e seu representado per modum unitus (como falam os escolásticos), não há dificuldade,

examples in the Lisbon area” (ob. cit); MOTA, Alvaro Samuel Guimarães da. . *Gravuras de Chinoiserie de Jean-Baptiste Pillement.*; entre inúmeros outros.

²¹⁹ D’INTINO, Rafaella. *Enformação das cousas da China*. Introdução; SOARES, Anabela Miranda. “The people of the Orient as seen by the chroniclers of King Manuel I” IN HARRIS, Mary N. Idem, pp.59-74.

²²⁰ Sobre a expressão “fé e império”, no poema épico de Camões, ver BOECHAT, Virgínia Bazzetti. “A quantas gentes vês porás o freio: O outro n’Os Lusíadas” In *Revista Forma Breve*. n.5 Aveiro: Universidade de Aveiro, 2007. Texto disponível em revistas.ua.pt/index.php/formabreve/article/viewArticle/254

*pois a adoração que se dá à figura é da mesma qualidade e grau que aquela que se dá ao figurado; e, assim, quem no crucifixo considera e adora Cristo, Senhor nosso, adora ambas as coisas com adoração de culto; do mesmo modo que, quem respeita ao rei vestido de púrpura, respeita também a púrpura; aquele como razão principal e esta como coisa complementar.*²²¹

Ou ainda,

*O adorno e a pompa eclesiásticos constituíam igualmente a expressão acabada do valor que se atribuía à ostentação da riqueza como forma natural de comover multidões e de proclamar a crença (...)*²²²

A difusão das chinesices num conjunto de templos da Capitania de Minas Gerais, portanto, não esteve subordinada a um gosto espontâneo ou idiossincrático dos habitantes do território. O ouro do douramento e os exóticos signos nas chinesices não deixam de integrar elogios e referências repletas de maravilhas, que figuram em função da comoção dos afetos do fruidor. Dessa forma,

*a utilização maciça do ouro ainda que buscando uma manifestação de majestade e magnificência, deverá antes de tudo ser entendida como um dos processos mais convincentes para a atracção sensitiva do crente*²²³

Nas literaturas de viagem e nas coleções de gravuras que circularam a europa entre XV e XVIII, o “Oriente é um conceito separável de qualquer area puramente geográfica. É essencialmente ‘Outro Lugar’”²²⁴. Assim explica-se a variedade de referências encontradas nas chinesices e em toda coletânea de imagens “orientais” que circularam naquele período: a representação não é de um lugar delimitado geograficamente, mas de um “Outro Lugar”, onde se projetam cenas em que reinam a justeza e a harmonia, entre materiais e paisagens

²²¹ Excerto de *A arte da pintura* (1638), de Francisco Pacheco (1564-1644), pintor e teórico da pintura religiosa ibérica. In LICHTENSTEIN, Jacqueline (org.). *A pintura – A teologia da imagem e o estatuto da pintura. Textos essenciais*. São Paulo: Editora 34, 2004. p.86-87.

²²² MONTEIRO, Maria do Amparo Carvas. “Personalidade tímbrica e estética do órgão: artes e ofícios na rota transatlântica na corte de D João V” IN *Anais do V Fórum de Pesquisa científica em arte*. Curitiba: Escola de Música e Belas Artes, 2006-7. p. 232.

²²³ FERREIRA-ALVES, Natália Marinho. “O douramento e a policromia no Norte de Portugal à luz da documentação dos séculos XVII e XVIII” In *Revista da Faculdade de Letras*. Vol III. Porto: 2004, pp.85-93. p. 88.

²²⁴ CAMPBELL, Mary B. *The witness and the other world: exotic European travel writing, 400-1600*. Cornell University Press: 1988. p.48.

“maravilhosos”: “Os materiais maravilhosos aparecem nos limites geográficos do conhecido - nas bordas dos mapas, no mais distante que pode alcançar uma jornada”²²⁵.

4.2. O elogio e o ornamento

Os painéis acoroados da Capitania das Minas Gerais apresentam multiplicadas imagens de sonhos bucólicos, luxuosos e cortesês. Esse repertório de signos não está dissociado do restante da produção artística retoricamente inventada do período; muito ao contrário, só é possível analisar essas manifestações na sua condição de faceta de um sistema amplo de produção artística, imbricado em sua temporalidade: o contexto de administração do Império ultramarino português.

Na produção artística no Reino lusitano, bem como em outras regiões da Europa nos séculos XVII e XVIII, foram desenvolvidos os gêneros conhecidos como “pintura de costumes”, ou, em Portugal, “pintura de paízes”²²⁶. As cenas ou pinturas de costumes, que englobavam vários tipos de representação ou técnicas, entre os séculos XVI ao XVIII, orientou “seus fins temáticos à edificação moral, religiosa ou espiritual” (...) ao mesmo tempo em que descrevia ou evocava “mundos distantes (ou seja, como pertencentes de um largo eixo de exotismo ou exotismos)”²²⁷

As cenas de costumes, ligadas geralmente a uma composição repleta de exotismos, ao mesmo tempo “buscava retratar o povo de uma perspectiva bucólica, eventualmente ligada ao capricho” e, em algumas de suas variantes buscava também “um sistema compositivo de função moralizante”²²⁸, na medida em que a representação poderia ser de cenas elegantes, ou seja, consideradas valorosas ou elogiáveis.

²²⁵ Idem, p.50.

²²⁶ Tais classificações podem ser verificadas no artigo CID, Guadalupe Álvarez de Araya. “Algunas fuentes compositivas de la pintura de costumbres en America Latina” (ob. cit). As referências também podem ser encontradas no próprio dicionário de Raphael Bluteau, no verbete “Paiz” ou “Pais”; bem como no livro de MOTA, Álvaro Samuel Guimarães da. Ob. Cit., no decorrer do primeiro capítulo, pp. 16-49.

²²⁷ CID, Guadalupe Álvarez de Araya. “Algunas fuentes compositivas de la pintura de costumbres en America Latina” (ob. cit)., p. 138.

²²⁸ CID, Guadalupe Álvarez de Araya. “Algunas fuentes compositivas de la pintura de costumbres en America Latina” (ob. cit)., p. 146.



Mariana, ~1765. Igreja Catedral de Nossa Senhora da Conceição (Sede) – Cadeiral do Bispo, detalhe. Exemplo de combinação de referências diversas a vários “orientes”.

Foto: Gustavo Motta®

As chinesices, ao retratarem elementos exóticos, cenas harmoniosas, fauna e flora profusas, teciam imagens que se podem dizer relacionadas ao gênero encomiástico. A fim de averiguar tal caracterização, apontamos primeiro para a generalidade da produção retórica encomiástica – ou seja, das obras que utilizavam o *enkomion* ou o elogio das coisas consideradas belas e boas, segundo a cultura setecentista ibérica – para que seja possível determinar valores específicos das referências ao Oriente referenciado nas chinesices.

Os discursos, sermões e narrativas encomiásticos produzidos na Capitania das Minas Gerais apresentaram diversas *tópicas* ou lugares-comuns relacionados à euforia dos primeiros carregamentos e ouro extraídos na região, e da formação das primeiras vilas e povoados mineiros. Nelas, antigas imagens de mitos grecolatinos e de passagens bíblicas eram citadas, preenchendo os argumentos genéricos com novos significados particulares, relacionados aos contextos contemporâneos de sua produção.²²⁹ Em Minas, no século XVIII, uma das

²²⁹ “Pensada como dispositivo retórico para a expressão, a alegoria faz parte de um conjunto de preceitos técnicos que regulamentam as ocasiões em que o discurso pode ser ornamentado. As regras fornecem *lugares-comuns* – *topoi* (grego) ou *loci* (latim) – e vocabulário para substituição figurada de determinado discurso, tido como simples ou próprio, tratando de determinado campo temático. (...) Formando um conjunto de regras interpretativas, a alegorização cristã toma determinada passagem do *Velho Testamento* – o êxodo dos hebreus do Egito guiados por Moises, por exemplo – e propõe que, numa passagem determinada do *Novo Testamento*, seja a ressurreição de Cristo, há uma *repetição*.” HANSEN, João Adolfo.

tópicas mais comuns nas peças retóricas foi a do *desterro*, combinada constantemente com as imagens de fugas para o deserto do Antigo Testamento²³⁰. Outra tópica importante – presente, por exemplo, no discurso fúnebre em homenagem ao Vigário Lourenço de Queiroz (1784) – é a referência a uma Jerusalém mítica governada por Salomão²³¹, ou seja, a imagem de uma terra prometida e governada com riqueza e profusão de tesouros espirituais e materiais.

A ornamentação dos templos católicos, no período, era uma das manifestações artísticas que se caracterizavam pelo gênero encomiástico. As imagens laterais, talha, flora e fauna profusas, indicavam signos de profusão e riqueza que figuravam nos templos como elogio das imagens representativas principais: cruzeiros, Santíssimos Sacramentos, Santos de devoção.²³²

*O adorno e a pompa eclesiásticos constituíam igualmente a expressão acabada do valor que se atribuía à ostentação da riqueza como forma natural de comover multidões e de proclamar a crença.*²³³

Assim, tal como nos discursos retóricos coevos, o *enkomion* tinha a função de elogiar aquilo que é bom e valoroso, e deveriam comover o ouvinte pelo prazer da fruição da beleza, pelo espetáculo proporcionado. Como escreveu Padre Antonio Vieira, no Sermão da Sexagésima (1655):

Vai um pregador pregando a Paixão, chega ao pretório de Pilatos, conta como a Cristo o fizeram rei de zombaria, diz que tomaram uma púrpura e lha puseram aos

Alegoria – construção e interpretação da metáfora. Campinas: Editora da Unicamp, 2006. p.9 e 12. Ver também BURKE, Peter. “História como alegoria”. In *Revista Estudos Avançados* n. 9 (25). São Paulo: Edusp, 1995. pp. 197-212. Disponível em www.scielo.br

²³⁰ NOVAIS, Fernando. “Condições de Privacidade na Colônia” IN MELLO E SOUZA. *História da Vida Privada no Brasil* (V.1) (ob. cit.). As referências bíblicas a fugas para o deserto são várias: a fuga de Abraão para o deserto do Egito, a fuga de Moisés pelo deserto de Sinai (ambas encontradas em várias obras, tais como, o discurso de posse do Governador Dom Pedro de Almeida Portugal – 1717 –, e discurso fúnebre em homenagem ao Vigário de Queiroz – 1784), ou a fuga da família de Jesus para o deserto, escapando da perseguição de Herodes (retratada, por exemplo, nas pinturas laterais da Igreja de Nossa Senhora do Ó, em Sabará – ~1720).

²³¹ Cf. Cônego Luiz Vieira da Silva. “Elogio fúnebre do Revmo. Dr. Lourenço José de Queiros Coimbra e Vasconcelos” (ob. cit).

²³² MÂLE, Emile. *El arte religioso de la Contrareforma. Estudio sobre la imaginaria Del final Del Siglo XVI y de los siglos XVII y XVIII.* Madrid: Ed. Encuentro, 2001; HILL, Marcos César de Senna. *A talha barroca em Évora: séculos XVII e XVIII.* Évora: Universidade de Évora, 1998.

²³³ MONTEIRO, Maria do Amparo Carvas. “Peronsalidade tímbrica e estética do órgão: artes e artífices na rota transatlântica na corte de D. João V”. IN *Anais do V Fórum de Pesquisa científica em arte.* Curitiba: Escola de Música e Belas Artes do Paraná, 2006-7. p. 232.

*ombros, ouve aquilo o auditório muito atento. Diz que teceram uma coroa de espinhos e lhe pregaram na cabeça (...). Diz mais que lhe ataram as mãos e lhe meteram nelas uma cana por cetro (...). Corre-se neste passo uma cortina, aparece a imagem do Ecce Homo, eis todos prostrados por terra, eis todos a bater nos peitos, eis as lágrimas, eis os gritos, eis os alaridos, eis as bofetadas. Que é isso?*²³⁴

Padre Vieira esclarece que, à diferença do discurso verbal, a imagem poderia comover melhor o fruidor, porque a imagem, semelhante ao exemplo, "prega aos olhos"²³⁵. Francisco Pacheco (1564-1644), em seu tratado muito difundido em toda a Europa Ocidental, "A arte da Pintura", ensina que as imagens e a profusão das cores devem ser empregadas como forma de "reverência" às figuras representativas de Deus. Pacheco escreveu ainda que o trabalho do pintor serve de "veneração, adoração e respeito ao santo a quem fez sua majestade"²³⁶

Assim, "ornamento", como é definido no próprio Dicionário do Padre Raphel Bluteau, é "ornamento e luz", "formosear com coisa material, acrescentada a outra"²³⁷. No vocábulo "encomion", Bluteau também o define como "ornato da palavra".

Ou seja, embora o gênero encomiástico seja um gênero característico das peças discursivas, havia, na produção visual artística, uma complementaridade dos gêneros retóricos²³⁸ - gêneros da produção visual eram pautados em obras escritas, mesmo quando transformados de acordo com públicos e locais a que eram destinados.²³⁹ Assim, o ornamento setecentista, no contexto da arte sacra, – e em especial todo tipo de douramento, entre os quais se incluem as *chinoiseries* – pode ser considerado um artifício visível que constituía o elogio a valores invisíveis, pois indicam "sinal de riqueza e bom gosto"²⁴⁰.

²³⁴ VIEIRA, Antonio. *Sermão da sexagésima*. In: Idem. Sermões. Lisboa: Editora do Porto, 1951. pp. 14.

²³⁵ Idem, p.14.

²³⁶ Francisco Pacheco. "A Arte da Pintura" In LICHTENSTEIN, Jacqueline. *A pintura – A teologia da imagem e o estatuto da pintura*. (ob. cit), pp. 83-88.

²³⁷ BLUTEAU, Raphael - *Vocabulário Portuguez e Latino (...)* (ob. cit). Vocabulo "Ornato". Texto integral disponível em www.ieb.usp.br.

²³⁸ MARAVALL, José Antonio. *A cultura do barroco*. São Paulo: EDUSP, 2009. pp. 389-405.

²³⁹ LOPES, Marília dos Santos. "[As viagens marítimas e a arte das imagens](#)". In: M.S.L. (coord.): *Os Descobrimentos Portugueses nas Rotas da Memória*. Viseu: Universidade Católica Portuguesa, 2002; texto disponível em www4.crb.ucp.pt.

²⁴⁰ ALBUQUERQUE, Maria João. "O gosto à oriental' nas artes decorativas na época de D. João VI" IN *19&20*. Vol. III, n.4. Rio de Janeiro: Outubro de 2008. Disponível em www.dezenovevinte.net.

O Cônego Luiz Vieira da Silva, por exemplo, ao enunciar o discurso fúnebre em homenagem ao Vigário de Queiroz, louvou-lhe o trabalho de ornamentação da Matriz de Nossa Senhora de Conceição de Sabará. Nesse discurso, a Matriz foi comparada a um templo de uma nova Jerusalém – e assim, “ornada da mais brilhante variedade” para que não restassem dúvidas da superioridade da instituição que ali estava sendo formada. Por essa dedicação, ao vigário ficavam devidas “a majestosa fábrica, e toda a grandeza e opulência do Tabernáculo”²⁴¹ que esteve sob seus cuidados de 1734 até sua morte, em 1784.

4.3. Artes e reinos dourados

Muito embora as decisões estratégicas amplas em relação à administração ultramarina tenham sido administradas por grupos reduzidos ligados à Coroa²⁴², o ensino da retórica feito em bases escolásticas disseminou entre os que estudavam as artes superiores da oratória uma forma quase unívoca de interpretação dos fatos históricos. Em 1599, a Ordem Jesuítica publicara uma das mais importantes ordenações dos estudos de retórica no Reino, a *Ratio Studiorum*, que impôs a retórica escolástica como

*uma das principais disciplinas do ensino jesuítico, sendo generalizada em Portugal como modelo para todas as práticas de representação, pelo menos até o final do século XVIII e, no caso do Brasil, até bem mais tarde, como pode evidenciar um rápido exame do currículo seguido no Colégio Pedro II na segunda metade do século XIX.*²⁴³

Assim, pelo menos durante dois séculos, o modelo escolástico de interpretação de textos escritos, da história e da própria natureza balizou as formas de representação em todos os recantos do Império, através da circulação de homens letrados, de governantes e de missionários.

²⁴¹ Cônego Luiz Vieira da Silva. “Elogio fúnebre do Revmo. Dr. Lourenço José de Queiros Coimbra e Vasconcelos” (ob.cit). p.19.

²⁴² SILVEIRA, Marco Antonio. *O universo do indistinto*. (ob. cit.), p. 45.

²⁴³ HANSEN, João Adolfo. “A civilização pela palavra” IN Lopes, Eliane Marta Teixeira; Faria Filho, Luciano Mendes; Veiga, Cynthia Greive (orgs.) *500 anos de educação no Brasil*. Belo Horizonte: Autêntica Editora, 2007. pp. 19-41, p. 24.

Nesse contexto, é possível falar em um conjunto de discursos e representações artísticas que se ligam, direta ou indiretamente, com o projeto Real de expansão ultramarina, através de um contexto cultural de crenças comportartilhadas por determinados grupos.

Esses modelos de representação englobam as diversas manifestações artísticas ligadas diretamente à administração Real dos territórios de conquista (a construção e ornamentação de uma Matriz, por exemplo), e está pautado na noção de superioridade política e cultural de Portugal. Sendo assim,

*a disposição das superfícies pictóricas são também parte do que conhecemos como 'rasgos estilísticos' próprios do estilo e, como tais, participam do gosto imperante [de determinados grupos]: o consumidor está esperando um certo tipo de objeto cuja aparência visual concebe como própria e característica do gênero.*²⁴⁴

As representações artísticas que continham multiplicadas descrições de terras longínquas, repletas de maravilhas – representadas em celebrações no início dos setecentos, ou na ornamentação com as pinturas de países - dentro desse contexto cultural compartilhado da elite culta, tornavam-se elogios à própria Coroa e ao empreendimento ultramarino. Assim,

*a edenização da nova terra por parte destes cronistas pressupunha o colonialismo, a percepção de que os seus atributos se integravam necessariamente na esfera do domínio lusitano, e ao elogiar aquelas potencialidades, buscavam, na verdade, enobrecer os feitos da Metrópole.*²⁴⁵

O uso disseminado de referências às riquezas do Oriente em diversas formas de celebração ou indumentária, na Capitania das Minas Gerais, evidencia uma interpretação do mundo, em que se projeta num reino distante – mesmo que genérico – a representação do exotismo e de uma riqueza não só material; também uma riqueza de valores espirituais, pois que tais cenas foram sempre representadas compondo paisagens harmoniosas e bucólicas.

4.4. De como tremular idéias do Oriente

²⁴⁴ CID, Guadalupe Álvarez de Araya. “Algunas fuentes compositivas de la pintura de costumbres en America Latina” (ob. cit). p.144.

²⁴⁵ ROMEIRO, Adriana. Idem, p. 162.

Como já visto, as chinesices utilizam-se de referências visuais orientais por meio da fragmentação e reordenação dos signos. Ao operar a fragmentação de referências visuais diversas, a prática de ornamentação com *chinoiseries* produziu, ao longo do tempo, um repertório consensual de detalhes arquitetônicos, ornamentais e gestuais que supostamente seriam referências ao Oriente. Esse “Oriente” foi relacionado a todo e qualquer adereço “exótico”, ou seja, a todos aqueles motivos ornamentais que não faziam parte de um repertório românico clássico.

Por isso, a orientalização nas chinesices não faz referência a qualquer sociedade específica. Trata-se de um “oriente genérico”²⁴⁶. Os signos pintados fazem referências a repertórios imagéticos de várias partes do mundo. Além disso, as proporções adotadas entre os signos igualam os tamanhos entre os objetos. As chinesices apresentam homens, animais, vegetais e monumentos como pequenos desenhos ao dispor do pintor – peças que se misturam pelo prazer da versatilidade – e não com o objetivo de ordenar perspectivamente a representação de paisagens.

Esse tipo de proporção entre os elementos da pintura é típico dos grutescos europeus, em que há um certo tipo de “objetualidade” de todos os elementos nas figuras. Ou seja, qualquer desenho – de pessoa, vegetal ou animal – é um objeto que se confunde com os outros, compondo exatamente uma cena do diverso, do vário, do estranho.

²⁴⁶ ABRANTES, Dalva de Oliveira. *Chinoiserie no Barroco Mineiro* (ob. cit.), p. 81.



Grotesco, 1600, Mathias Beitler (1560-1617),
Áustria.



Grotesco, 1623, Valentin Sezenius (Início do
XVII), Alemanha.

Fotos: bibliodisev.blogspot.com

Segundo o historiador Álvaro Samuel, nas *chinoiserie* – e também nas outras formas de descrição de paisagens exóticas –, “entra-se no domínio da objetualidade, não de corpos mas de objetos ou arquiteturas, onde a referencialidade tem um ponto de vista pejorativo e ocidental”²⁴⁷. Assim, no domínio da objetualidade, a figura humana não representa um “homem” ou “mulher” determinados como personagens históricos, mas antes a indumentária, os adereços, os gestos e os hábitos que podem estar à disposição da fruição de um observador.

No intento de tornar quaisquer dos elementos “fragmentos encantadores” ao dispor do olhar fruidor, natureza e manufatura confundem-se, tal o exemplo da pipa que também é pássaro (figuras abaixo).

²⁴⁷ MOTA, Álvaro Samuel Guimarães da. *Gravuras de Chinoiserie de Jean-Baptiste Pillement*. p. 118.



~1730, Jean Pillement, França.

Biblioteca Pública de Nova York, n.1243



1688, *A treatise of japaning...* (ob.cit). Detalhe.

Imagens disponíveis no site da Biblioteca Pública de Nova York, n.1243 (www.nypl.org)

As duas imagens fazem referência às pipas orientais, ornadas de modo a se assemelharem a pássaros míticos; mas as duas composições deixam claro o intento de constituição do “exótico”, ou seja, de um ornamento em que as mais variadas formas naturais ou humanas tornam-se objetos pitorescos.

Nas *chinoiseires*, a objetualidade é ainda evidenciada pela multiplicação do gesto de mostrar.



~1723, Mael da Silva, Coimbra.

Painel da Biblioteca da Universidade de Coimbra, Piso Nobre, detalhe.

Foto disponível em:

biblioteca Joanina.uc.pt/



~1765, Mariana.

Igreja Catedral de Nossa Senhora da Assunção – Cadeiral, detalhe.

Foto:

Gustavo Motta®



~1760, Cocais.
Capela de Santo Antonio – Púlpito, detalhe.

Foto::
Gustavo Motta®



~1765, Mariana.
Igreja Catedral de Nossa Senhora da Assunção – Cadeiral, detalhe.

Foto::
Gustavo Motta®



O gesto galante de mostrar os elementos à volta do personagem inexistente no gênero *shashui*, ou outros gêneros orientais. É utilizado, no entanto, em alguns gêneros de pinturas a óleo ou ornamentações dos séculos XVII e XVIII.



S/d (meados do século XVIII). Jean Baptiste Pillement, “Paisagem com figuras”.
Coleção particular.

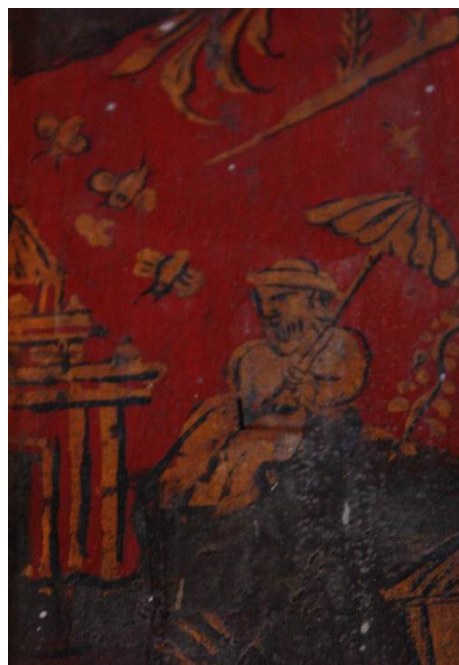
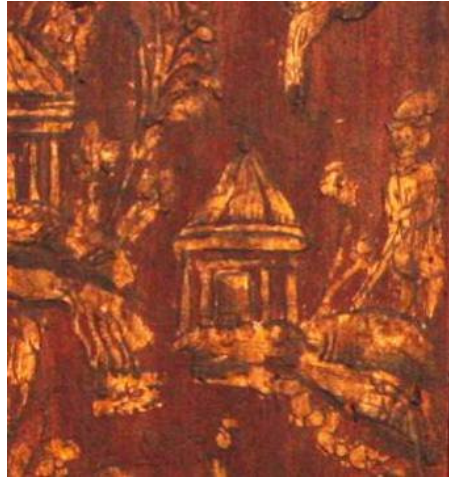
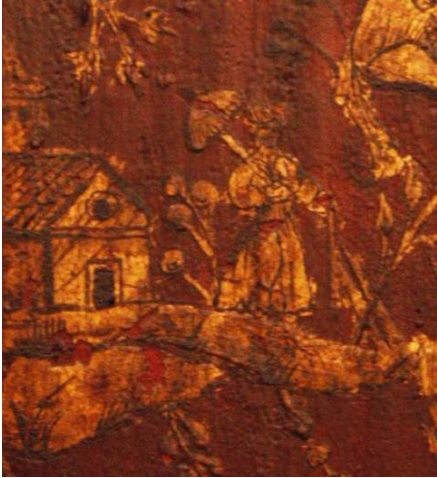


S/d. (meados do século XVIII) Jean Baptiste Pillement, “Paisagem de rio 2”.
Coleção particular.

Na pintura européia de meados a fins do século XVIII, em especial nas artes francesas, foi erigida toda uma coletânea de gestos considerados galantes. A constante representação, nas cenas de costumes, de tais gestos é uma consequência direta da invenção de um repertório considerado “cortês”²⁴⁸. O gesto de mostrar, por sua vez, em meio a representações dessa temática, torna-se também cortês, pois evidencia a contemplação de algo considerado bom e belo.

²⁴⁸ REVEL, Jacques. “Os usos da civilidade” In *História da vida privada – volume 3*. São Paulo: Companhia das Letras, 2009.

As *chinoiseries* do Cadeiral de Mariana, do Altar do Santíssimo Sacramento da Matriz de Catas Altas e da porta direita da Sacristia da Matriz de Sabará, estão repletas desse gesto. Pode-se observar, também, o correlato direto do gesto de mostrar: o contemplar/ admirar.



Como visto já no capítulo segundo, as cenas que representam as ações de contemplação, – ou do gesto de mostrar –, chamam a atenção a detalhes ornamentados dos painéis, e inserem-se num programa visual que tende ao elogio de coisas admiráveis.

No caso das *chinoiseries*, a representação de cenas cortesias (caçadas, contemplação, serviço, passeios, conversas) em meio a um cenário repleto de elementos exóticos, propõem o elogio de valores cortesias. Assim como em outras representações artísticas do período (em especial os próprios ornamentos nas festividades), as cenas das chinesas propõem um “vário prospecto de opulência e primor [que] infundia novo prazer aos ânimos”²⁴⁹. Assim, embora as *chinoiseries* não se constituam por representações de paisagens, ordenadas perspectivamente, segundo valores de fruição artística coevas, a própria “variedade” e a referência a que se consideraria “opulência”, infunde “prazer aos ânimos” e elogia aquilo que se considerava bom e belo.

Assim, os fragmentos exóticos que compuseram esses painéis, deixam claro um ponto de vista em que o exotismo se sobrepõe à representação. O objetivo não é a representação do Outro, do “Oriente”; o objetivo da representação artística, ali, é mensagem dirigida a grupos específicos da Capitania, que por sua vez deteriam o repertório de conhecimentos para reconhecer tais signos como representação de valores desejáveis, tais como a discrição.

Os detalhes que referem a um “Oriente” nada mais são que adornos. A constituição de um mundo “exótico” é dada através da “criação de um imaginário Oriente (...) partindo do estereótipo topológico e cultural” lusitano²⁵⁰. Esse ponto de vista foi constituído já desde as primeiras narrativas de viagem a territórios ultramarinos. O que se ressalta nas narrativas de viagem, durante quase três séculos de relação comercial e política entre a Europa e os reinos das Índias, é a “percepção da diferença, mas num discurso eficaz de articulação do que foi visto e pode ser reconhecido, tipificando e classificando os gestos, os costumes e mesmo as políticas orientais”²⁵¹.

De acordo com a historiadora Giulia Lanciani (1991), a circulação de imagens de terras “maravilhosas” (junto das quais podemos igualmente incluir as “horríveis”, pois todas são variantes das *mirabilia* medievais, e todas, enfim, servem ao maravilhamento),

(...) se propõe como expressão de um critério de diferenciação cultural entre valores de referência propícios a instaurar uma comunicação entre o autor, seu público e as prerrogativas de um mundo disforme.

²⁴⁹ Anônimo, “Áureo Throno Episcopal” in *Revista do Arquivo Público Mineiro*. Volume 06. Belo Horizonte: Imprensa Oficial de Minas Gerais, abr/jun 1901. n. 2. pp. 379-491. p.390.

²⁵⁰ MOTA, Álvaro Samuel Guimarães da. *Gravuras de Chinoiserie de Jean-Baptiste Pillement*. p. 115.

²⁵¹ Idem, p. 116.

Além disso,

*(...) a maravilha se desencadeia pelo ingresso, em um contexto habitual, de uma estranheza mais ou menos acentuada, que reconduz a um outro lugar quase sempre identificado a países longínquos, aos quais um fascínio irresistível atribui o valor nostálgico de um bem perdido que deve ser recuperado.*²⁵²

Assim, conforme Álvaro Samuel, as chinesices incluem-se num gênero da pintura lusitana do século XVIII denominado de “pintura de países” (segundo a expressão coetânea)²⁵³, e que tinha como mote a retratação dos mais diversos exotismos, ornamentando desde iluminuras nos livros de narrativas de viagens a móveis e pequenos utensílios.

Depreende-se, da disseminação de técnicas que visavam o exotismo, uma relação em que o Outro não é conhecido em sua positividade (por aquilo que ele é), mas é visto como o negativo daquele que olha.

*É pelo domínio visual que serelata o diferente numa apriorística conceptualização da sua condição de Outro. O conhecimento do diferente não é efectivo; é realizado por um reconhecimento tipificado e preparado para ver, e designar, o que eventualmente se desconhece e não se domina.*²⁵⁴

Diversas manifestações artísticas lusitanas também estavam imbuída desse exotismo, na medida em que a circulação de peças de caráter artístico de outros continentes provocou

*a introdução de novas técnicas e temáticas na arte portuguesa. As temáticas exóticas passam a ser copiadas e adaptadas (...), mas geralmente esvaziadas de seu conteúdo simbólico.*²⁵⁵

Se as temáticas e técnicas das artes de outros povos são “esvaziados de seu conteúdo simbólico”, o que é apreendido é somente sua visualidade empírica, em especial nos tipos

²⁵² LANCIANI, Giulia. “O maravilhoso como critério de diferenciação entre sistemas culturais”. IN *Revista Brasileira de História*. V. 11, n.21. São Paulo: ANPUH, Set/90-Fev/91. pp. 21-26, p. 22.

²⁵³ “Países (termo de Pintor). Painéis em que estão representados arvoredos, prados, fontes, casas de prazer e outros aprazíveis objectos do Capo” Cf. BLUTEAU, Raphael - *Vocabulário Portuguez e Latino (...)*, Coimbra, 1712, p. 187. Apud MOTA, Álvaro Samuel Guimarães de. *Gravuras de Chinoiserie de Jean-Baptiste Pillement* (ob. cit), p. 65. Nota 152.

²⁵⁴ Idem, p. 118.

²⁵⁵ SANTINHO, M. Manuela; GOMES, Maria C. A., SOBRAL, Pedro D. *A arte em Portugal e os descobrimentos*. Porto: Edições ASA, 1989. p. 124.

de detalhes ou adereços que podem ser apreendidos sob a forma de mercadoria ou inspiração para a invenção de representações artísticas.

Ora, essa é uma prática de produção artística, em que

*o exótico orientalizante surgia na máscara, no traje e na arquitetura efêmera. O Oriente é tratado e reduzido a uma fonte de inspiração estritamente decorativa (...) Adereço para decorar, ou, com a mesma matriz, adereço oriental para refletir em formas e estruturas absolutamente ocidentais.*²⁵⁶

O historiador Charles Boxer, ao tratar das inúmeras pesquisas elaboradas pelos missionários europeus na América, África e Ásia, esclarece que, a despeito da dedicação individual dos viajantes em aprenderem língua e costumes das sociedades que pesquisavam, “os missionários ibéricos provinham de um meio cultural que não os predispunha a uma grande curiosidade intelectual” acerca dos povos com que entravam em contato. A busca por conhecer seus costumes, língua, cultura, estava subordinada a um projeto bem delimitado: a evangelização e o estabelecimento de relações diplomáticas para o comércio, quando não a subordinação territorial ou política²⁵⁷.

No volume *A Igreja militante e a expansão ibérica* (1978), Boxer cita uma variedade de exemplos nesse sentido. Através da análise da linguagem empregada pelos missionários – ao descrever fatos ocorridos nas viagens a terras ultramarinas –, e, sobretudo, através das soluções empreendidas por esses mesmos missionários no intento de evangelizar e catequisar os povos orientais e índios de todas as terras, fica claro que embora os “missionários portugueses que estudaram” essas culturas o fizeram “com seriedade, ou até de modo receptivo, jamais perderam sua visão basicamente eurocêntrica nem o orgulho patriótico do papel de Portugal como Alferes da Fé, Emblema ou Estandarte da Fé”.²⁵⁸ Veja-se este excerto de uma carta escrita por um jesuíta português em viagem ao Tibete (1626):

Perguntei mais a este lama que queria dizer este: “Om mani patmeori”. Nem ele soube, nem os outros a quem fiz esta mesma pergunta, e só dizem que são palavras de Deus e,

²⁵⁶ MOTA, Álvaro Samuel Guimarães da. *Gravuras de Chinoiserie de Jean-Baptiste Pillement*. p. 119 e 121.

²⁵⁷ BOXER, Charles R. *Igreja Militante e Expansão Ibérica 1440-1770*. (ob. cit). pp. 54-83. Idem, p. 69.

²⁵⁸ Idem.

*sem dúvida, ou não tem sentido algum, ou totalmente o não sabem*²⁵⁹. Porém, não há pessoa que de contínuo as não repita e é a reza mais ordinária de suas contas. Pareceu-me então conveniente dar-lhe o sentido que elas não tem, porque é moralmente impossível deixarem de as dizer pelo muito hábito e costume.²⁶⁰

“Dar-lhe o sentido que elas não tem”. Este excerto remete a uma série de práticas utilizadas pelos missionários de várias ordens, quando do encontro com outras culturas, e no ímpeto da evangelização. Boxer relata, por exemplo, de um jesuíta que durante anos leu e traduziu um do Pranayamas hindus (obras que se constituem de inúmeros contos de tradição oral, com forte conteúdo cultural e religioso); após ler toda a obra, o jesuíta reescreveu o Pranayama, substituindo alguns episódios e excertos da dramaturgia, a fim de dar um sentido católico ao conjunto da obra. O volume “apacificado” fora impresso na língua original e teve alguma circulação nos reinos indianos.

*Estando, pois, uma vez em casa do lama irmão do Rei, perguntei aoutro pela significação e, não sabendo ele, fui perguntando a vários o mesmo sem haver nenhum que respondesse. “Pois como rezam assim como papagaios sem saberdes o que dizeis? Ora, já que não sabeis, eu vo-lo direi: ‘Om mani patmeonri’, quer dizer: ‘Conjo sumbo ga dipâ ta e Rô’ (Senhor, perdoai-me meus pecados) e, quando as disserdes seja sempre neste sentido, e com esta consideração. Acudiu o irmão del-Rei: ‘Assim é como o padre diz, estas palavras querem dizer: perdoai-me Senhor, meus pecados’.*²⁶¹

Neste trecho, a narrativa apresenta uma cena de conversão rápida e fluente. O “Rei”, num instante teria se convencido do “sentido” dado pelo missionário português. Esse episódio – e outros do mesmo gênero – foi narrado desta forma tendo em vista os objetivos dessa correspondência. Na introdução do volume “*Os portugueses no Tibete*”, Didier esclarece que uma das funções dos relatos de missionários católicos no Oriente, era comunicar sucessos – a fim de perpetuarem seus esforços missionários – e, ao mesmo tempo, instituir uma lição, de caráter pedagógico, àqueles que leriam essas notícias depois. Em diversos momentos dessas cartas, os missionários contam sobre

²⁵⁹ O mantra “Ohm mani padme ohm” (transcrição fonética atualizada), é uma reverência ao princípio de divindade individual e coletivo de todos os seres viventes. Não pode ser explicado ou “traduzido” totalmente, segundo os conceitos lamaístas de oração – os quais pregam que o sentido das palavras religiosas está expresso também em sua forma, e, portanto, não se pode mudar a forma sem perder o sentido e significado primordiais.

²⁶⁰ Segunda carta de Antonio de Andrade (1626). In DIDIER., Huques. *Os portugueses no Tibete: os primeiros relatos dos jesuítas (1624-1635)*. Tradução de Lourdes Júdice. Lisboa: Comissão Nacional para as Comemorações dos Descobrimentos Portugueses, 2000. p. 132-133

²⁶¹ Segunda carta de Antonio de Andrade (1626). In DIDIER., Huques. *Os portugueses no Tibete: os primeiros relatos dos jesuítas (1624-1635)*. Tradução de Lourdes Júdice. Lisboa: Comissão Nacional para as Comemorações dos Descobrimentos Portugueses, 2000. p. 132-133

conversões fáceis, quase mágicas – como se o devoto estivesse somente esperando pela luz da palavra católica. Isso acontece de modo a exemplificar a ação da Luz Natural Divina, que, dessa forma, já estaria iluminando com a Graça a mente daqueles que aguardavam somente pela palavra dos missionários.

Daí por diante a todos fui dizendo o que significavam e assim lhe ficara a peçonha delas em medicina do Céu e hoje em dia as dizem muitos e juntamente lhes digo outras que tenham as mesmas sílabas, por serem a elas muito inclinados, e muitos as rezam hoje, como estas: 'Verbum caro factum est; Jesus Santa Maria', etc.²⁶²

Os inúmeros volumes de cartas e narrativas escritas por esses missionários não deixam dúvida dessa predisposição evangelizadora, que baseou a descrição do Outro pela via do exotismo e do estranhamento.

Nas representações artísticas visuais, fora empregado o mesmo procedimento de “exotismo orientalizante” – para empregar, mais uma vez, a denominação do historiador Álvaro Samuel. Não se tratava de uma busca por conhecer ou “divulgar” o Oriente, e sim reafirmar a visão de alteridade já própria do Europeu, através da encenação de exotismo de toda sorte, compostos de detalhes pitorescos que não se referiam a qualquer localidade específica. A alteridade, o exótico, nessas obras, indicava a projeção de sonhos próprios da cultura Ocidental produtora daqueles gêneros. Pode-se verificar isso quando se observa a seleção de ornamentos e imagens que compuseram as *chinoiseries*. Como visto nos dois primeiros capítulos, dentre as artes orientais, somente alguns gêneros – os relacionados com os grupos de cultura letrada e aristocrática – foram imitados no Ocidente. E, na reinvenção desses gêneros, a mescla de gestos e práticas orientais e ocidentais é evidente – ou seja, a projeção, nesse tipo de ornamento, é de cenas que elogiam a elegância de determinados hábitos eminentemente Ocidentais, tal como as outras pinturas de costumes.

Gênero artístico inventado no contexto cultural europeu, para a fruição de europeus, as chinesices indicam o Oriente, mas como “fonte de inspiração meramente decorativa”²⁶³. Não obstante, essas obras indicam complexos sistemas históricos, constituídos em trocas ao longo de séculos, que proporcionaram as bases para que os elementos visuais oriundos de

²⁶² Idem.

²⁶³ MOTA, Álvaro Samuel Guimarães da. (ob. cit), p. 119.

sistemas culturais tão díspares estivessem disseminados, já em meados do XVIII, num vocabulário artístico europeu consensual.

CONCLUSÃO

Este trabalho procurou delinear algumas práticas e significados atrelados ao gênero ornamental das *chinoiseries*, especialmente no contexto da ornamentação sacra da Capitania das Minas Gerais. As chinesices na América portuguesa foram abordadas aqui como fruto da disseminação desse gênero na Europa Ocidental, e de um gosto pelas referências a um “Oriente” exótico.

Abordou-se a técnica de pintura com o vermelhão nos painéis acoroados, que, embora tenha surgido como gênero pictórico dissociado da referência ao Oriente, ao longo dos séculos, foi associada à temática orientalizada ou exótica. Contribuiu para essa paulatina associação, a circulação de objetos orientais, intensificada ao longo da estabilização das relações comerciais estabelecidas pelas Companhias das Índias, e também a partir das descrições de missionários e viajantes europeus nas regiões do Extremo-Oriente. Entre os séculos XVI e XVIII, a valorização das referências visuais ao Oriente foi cada vez maior.

Havia, como visto, uma fascinação tanto pela beleza dos produtos orientais quanto pelas idéias de um lugar onde a riqueza, a justiça e a beleza abundavam. Nesse interim, as referências artísticas mais utilizadas pelos Europeus eram as que estavam diretamente relacionadas com as classes aristocráticas dos reinos orientais. A laca, por exemplo, também nos impérios sînicos era signo de riqueza e gosto; além disso, determinadas cores, como o vermelho, azul e dourado – cores características das *chinoiseries* - só poderiam ser utilizadas pelo Imperador ou pela corte palaciana deste.

As *chinoiserie* abordadas por este trabalho possuem como referência visual um gênero específico da arte sînica – o *shanshui* (montanha-água). O contato ocidental com as modalidades do *shanshui* esteve diretamente relacionado com a circulação de porcelanas chinesas na Europa, que desde o império Mîng utilizavam esse gênero para ornamentação das peças. O império Qing, regulamentou tal utilização, nos processos de manufatura desse tipo de mercadoria que visava especificamente a comercialização com o Ocidente.

O gênero *shanshui* tem uma estrutura básica: a ordenação das imagens entre montanhas, nuvens e rios, de modo que os focos diversos da pintura apareçam numa composição de cenas. Esse procedimento compositivo foi utilizado na produção das *chinoiserie*, mas, de forma

apropriada ao gosto e à visão Ocidental, ou seja, portando temas e signos tipicamente ocidentais ou meramente exóticos, que faziam referência a um Oriente genérico.

As *chinoiserie* apresentam, dentro dessa estrutura de montagem, uma combinação de signos e arranjos que muito provavelmente circulou em gravuras-modelo utilizadas por pintores ornamentistas. Coletâneas de gravuras que elencam essas referências – inclusive, semelhantes as encontradas na Capitania das Minas Gerais – circularam muito na Europa. Além disso, tais coletâneas e a própria técnica de pintura desse gênero, propiciavam uma recombinação de signos além da inserção de outras imagens - uma forma de composição dos desenhos impressos “ao gosto” do ornamentista ou do “cliente”;

Esse modo de “combinar e recombinar” imagens é característico de um período em que a produção artística prevê tais possibilidades de superposição de signos e significados. Conforme as teorias e tratados que fundamentavam a produção artística ibérica do seiscentos e setecentos, o artista deveria utilizar o engenho de modo a combinar referências conhecidas e louváveis, inventando retoricamente cenas *agudas*, ou seja, que lograssem comover o fruidor. Para tanto, era fundamental retomar as imagens já conhecidas e disseminadas na cultura do devoto e daí a recuperação de signos clássicos, e às vezes até de signos característicos das novas culturas recém-descobertas (indígenas, africanos, orientais).

Assim, a produção artística coeva pressupunha a combinação e a variação, dentro dos limites do decoro. E as *chinoiserie* podem ser lidas nesse contexto cultural: o vermelhão (utilizado havia muito) passou a emular a laca (um produto raro e que começava a circular nas redes transoceânicas de comércio); o gênero de composição *shanshui* passou a ser empregado como técnica de fragmentação e elenco de cenas passíveis do elogio cortês; vegetais e indumentárias orientais foram mescladas a referências visuais e gestuais absolutamente ocidentais... enfim, as *chinoiseries* são compostas de fragmentos das visualidades orientais, ordenados e reapropriados com inúmeros outros significados, de acordo com o contexto em que porventura foram produzidas.

Foram em centros comerciais importantes do seiscentos que a produção de gravuras e estampas com *chinoiserie* mais foram produzidas. Especialmente nos Países-Baixos, Alemanha e França, foram produzidas as principais coleções de gravados e livros ilustrados que contavam novos arranjos de referências consideradas “orientais”. A partir desses centros,

a gramática visual que constituiu as *chinoiserie* foi disseminada, através de gravados e através de móveis e objetos ornamentados. Portugal e Espanha, assim, foram polos que receberam tais referências secundariamente, através da circulação daqueles objetos, e por fim adaptando os arranjos de acordo com os próprios contextos.

Na Capitania das Minas Gerais, foi observado um conjunto iconográfico semelhante entre as obras, que engloba (1) motivos de flora e faunas orientais e ocidentais, (2) alguns seres oníricos, (3) personagens portando indumentárias orientais em cenas de descanso ou serviço; (4) e, sobretudo, cenas galantes de conversas, passeios e caçadas entre personagens portando indumentária européia coeva.

Foi observado, também, que alguns signos e imagens comuns em gravados e objetos com *chinoiserie* na Europa não fizeram parte dos painéis da Capitania. Os gestos estilizados que fazem referência a ritos políticos e religiosos orientais, presentes em diversas fontes na Europa, não foram empregados entre as chinesices dos templos católicos mineiros. Tal diversidade pode ser explicada, hipoteticamente, pela necessidade da adequação aos valores do decoro, nos conjuntos visuais que ornamentavam templos católicos. Em que pese as irregularidades, em relação aos dogmas tridentinos, da arquitetura e ornamentação sacra luso-brasileira, ainda assim, ritos políticos e religiosos de origem oriental não fizeram parte do elenco de imagens empregado pelos pintores ornamentistas na Capitania das Minas Gerais.

Dentre as chinesices da Capitania, a maioria dos painéis apresenta uma composição com arranjos vegetais que brotam de pedras e rochas e alongam-se tortuosamente pelo cenário – característica bastante comum nas *chinoiseries*. Essa é uma composição característica da pintura *shanshui* sínica difundida na Europa por séculos pela circulação da porcelana ornamentada, especialmente a que segue o modelo conhecido como *willow*.

Em um dos painéis analisados, o da porta esquerda da Sacristia da Matriz de Nossa Senhora da Conceição (Sabará), é possível perceber a utilização de iconografia específica sínica, além do emprego de algumas técnicas de composição e perspectiva orientais. Nessa obra, há detalhes iconográficos que divergem de quaisquer outros painéis da Capitania, bem como o uso da perspectiva isométrica e do modo de composição sínico. A perspectiva isométrica não era, no início do XVIII, empregada na produção artística européia, bem como aquele tipo de composição dos signos. Tal constatação pode sugerir a origem ultramarina daquela porta, tal

como alguns autores também inferiram. Há um documento que, talvez, corrobora essa hipótese: o discurso fúnebre realizado em homenagem ao Vigário Lourenço José de Queiroz Coimbra. A peça elogia o esforço do Vigário em ornamentar a Matriz de Sabará, empregando para tal “luminosos tesouros” e uma “brilhante variedade”, que tornaram aquele templo em uma “nova Jerusalém”. A referência à Jerusalém, somada à multiplicada referência a variedade e a opulência dos ornatos pode referir a aquisição de ornamentos de diversas partes do mundo, tal qual o templo de Salomão.

Um outro exemplo analisado é o da Igreja de Nossa Senhora da Expectação do Parto (Sabará). Nesse templo há várias disposições arquitetônicas e ornamentais em que figuram combinações raras – em relação a outros templos coevos – de elementos típicos da arte sacra do período (folhas de acanto, parreira, volutas, brutescos) com signos de origem especificamente sínica. A perspectiva anamórfica foi empregada tanto na construção de elementos arquitetônicos como o arco-cruzeiro, quanto na talha do retábulo-mor.

A talha das mísulas do altar-mor representa cariátides grotescas semelhantes a modelos disseminados em estampas comumente empregadas em livros ilustrados, até o século XVII, especialmente de origem flamenga. Além disso, as mísulas apresentam uma combinação desse modelo de cariátide com referências ao leão ou dragão sínico, o Qilin.

A Igreja do Ó faz parte de um conjunto de templos da Capitania de Minas Gerais construídos antes de 1724 – quando foram iniciadas medidas centralizadoras e reguladoras do culto na Capitania pela primeira nomeação de vigários colados. Essas igrejas das duas primeiras décadas do setecentos seguiram, quase sempre, o *gosto* dos integrantes das Irmandades Terceiras e devotas. Muitas vezes, tais irmandades ou associações eram organizadas em torno de homens poderosos, potentados que possuíam determinado poder político local, além de relações comerciais importantes com o restante do Império ultramarino. Esse parece ter sido o caso da Igreja de Nossa Senhora da Expectação do Parto. Tanto o terreno quanto os serviços de construção da Igreja foram financiados por um Capitão-Mor que deteve significativo poder na região, o Capitão-Mor Lucas Ribeiro de Almeida. Em 1720, foi produzido um Ex-Voto, também em nome desse Capitão, afixado dentro da Igreja. Através da leitura de documentação que se refere ao Capitão-Mor, pôde-se inferir que ele fora comerciante de grande monta, de nascimento reinol, e que na Capitania possuiu relações comerciais e políticas importantes.

Na Capela, entre os recursos retóricos da *fantasia* e do *juízo*, observa-se uma utilidade específica para a *fantasia* – assim como em algumas outras igrejas e capelas do início do setecentos. Assim, na ornamentação desse templo foram empregadas imagens de origem pagã e grotescos (brutescos) – caracterizando um ambiente compósitos, ou seja, produzidos como composição de elementos diversos.

A referência ao QiLin foi também disseminada na península Ibérica principalmente após a consolidação do comércio sino-lusitano, a partir do século XVII. Assim como o leão ocidental, o QiLin tem o mito relacionado com a transição entre o mundo dos vivos e dos mortos (por isso os leões funerários). A combinação do Qilin com a parreira, proposta na continuidade da talha, liga dois símbolos da transição entre mundos: o vinho e o leão.

Além da talha das mísulas, a Igreja do Ó apresenta referências a signos sînicos no alto do arco-cruzeiro, onde são representados um dragão oriental e um galo, provavelmente representando o Reino de Portugal.

No âmbito desta pesquisa, somente na Comarca de Sabará foram encontrados modelos semelhantes de talha. Além da Igreja de Nossa Senhora da Expectação do Parto, o mesmo modelo foi repetido em outros dois templos: a Igreja Matriz de Nossa Senhora da Conceição e a Capela de Santo Antônio do Pompéu. Desses dois templos, a Matriz de Sabará apresenta os modelos mais semelhantes à da Igreja de Nossa Senhora da Expectação do Parto. Entretanto, há uma diferença notável de qualidade da talha entre a Igreja do Ó e a Matriz – não se sabe se por motivos de restaurações posteriores. Na Igreja Matriz de Sabará, o mesmo modelo de mascarão é utilizado em todos os arcos que adornam os altares laterais, mas a cariátide não é composta com perspectiva anamórfica.

Característica marcante da produção artística ibérica coeva, a composição de elementos diversos a fim de causar o maravilhamento do fruidor pode ser considerada um dos fundamentos do gênero das chinesices. O ouro do douramento e os exóticos signos nas chinesices também integram elogios e referências repletas de maravilhas, que figuram em função da comoção dos afetos do fruidor.

Pode-se inferir que a ornamentação dos templos católicos, no período, era uma das manifestações artísticas que se caracterizavam pelo gênero encomiástico. As imagens laterais,

talha, flora e fauna profusas, indicavam signos de profusão e riqueza que figuravam nos templos como elogio das imagens representativas principais: cruzeiros, Santíssimos Sacramentos, Santos de devoção. Assim, “ornamento”, como é definido no próprio Dicionário do Padre Raphel Bluteau, é “ornamento e luz”, “formosear com coisa material, acrescentada a outra”. No vocábulo “*encomion*”, Bluteau também o define como “ornato da palavra”. Em outras manifestações artísticas coevas, em especial celebrações públicas, o ornamento visual também era entendido como elogio, como *enkomion* das figurações valorizadas.

No caso das *chinoiseries*, a representação de cenas cortesias (caçadas, contemplação, serviço, passeios, conversas) em meio a um cenário repleto de elementos exóticos, propõem o elogio de valores cortesias.

Como visto, as chineses utilizam-se de referências visuais orientais por meio da fragmentação e reordenação dos signos. Ao operar a fragmentação de referências visuais diversas, a prática de ornamentação com *chinoiseries* produziu, ao longo do tempo, um repertório consensual de detalhes arquitetônicos, ornamentais e gestuais que supostamente seriam referências ao Oriente. Esse “Oriente” foi relacionado a todo e qualquer adereço “exótico”, ou seja, a todos aqueles motivos ornamentais que não faziam parte de um repertório românico clássico.

Assim, a forma de invenção e composição do gênero das *chinoiserie* pode ser definida, - conforme o historiador Álvaro Samuel – como “práticas exotismo orientalizante”. Não se tratava de uma busca por conhecer ou “divulgar” o Oriente, e sim reafirmar a visão de alteridade em relação à cultura européia românica, através da encenação de exotismo de toda sorte, compostos de detalhes pitorescos que não se referiam a qualquer localidade específica. A alteridade, o exótico, nessas obras, indicam a projeção de sonhos próprios da cultura Ocidental produtora daqueles gêneros

FONTES E BIBLIOGRAFIA

FONTES

FONTES MANUSCRITAS

Belo Horizonte

Arquivo da Cúria Metropolitana

Sabará, 1734, *Livro de visitao do Vigário Lourenço José de Queiroz Coimbra.*

Sabará

Museu do Ouro – Casa Borba Gato

CSO-I (01)08. Inventário de Joseph dos Santos Silva. Ano: 1727

FONTES IMPRESSAS

APM, Coleo do Conselho Ultramarino - Documento 55 da caixa 59.

Ementa: *Consulta do Conselho Ultramarino sobre a conta que deu o governador de Minas Gerais, José Antonio Freire de Andrade, acerca das obras relativas ao Palacio Episcopal e S de Mariana, 1752.*

APM, Códice 23 da Seo Colonial. RAPM Vol.31, 1980, pp.73-272, p. 143.

Aviso dos conselheiros do Conselho Ultramarino Jo Teles da Silva e José Gomes de Azebedo aos oficiais da Câmara de Vila Rica referente  remessa da devassa do insulto feito pelos soldados das tropas e dragões que assistem em Vila Real contra o Capit-Mor Lucas Ribeiro de Almeida (sic) e ao despacho do ouvidor geral Martinho Vieira pelo qual mandou soltar os soldados. 1723.

IPHAN, Pastas de inventários: *Igreja de Nossa Senhora da Expectao do Parto, Igreja Matriz de Nossa Senhora da Conceio de Sabará, Igreja Sede de Nossa Senhora da Assuno de Mariana.*

Arquivo da Biblioteca Pública de Nova York

www.nypl.org

1688, John Stalker e George Parker, *A treatise on Japanning and varnishing*.

Arquivo digital da Biblioteca Nacional de Portugal

1746, Filipe Nunes, *Arte da Pintura, Simetria e Perspectiva*.

Carta Régia de 16 de fevereiro de 1724 ao Governador Dom Lourenço de Almeida. In TRINDADE, Raimundo Octávio. *Instituições de Igrejas no Bispado de Mariana*. Rio de Janeiro: SPHAN, 1945. pp. 11-12.

Cônego Luiz Vieira da Silva. “Elogio fúnebre do Revmo. Dr. Lourenço José de Queiros Coimbra e Vasconcelos” in: *Revista Barroco*, Belo Horizonte, 1973, v. 5. pp.12-19.

BLUTEAU, Raphael. *Vocabulario portuguez & latino: aulico, anatomico, architectonico ...* Coimbra: Collegio das Artes da Companhia de Jesu, 1712 - 1728.

BOTERO, João. *Da Razão de Estado* (1589). Tradução de Raffaella Longobardi Ralha. Coimbra: Instituto Nacional de Investigação Científica, 1992.

MACHADO, Simão Ferreira. *Triumpho Eucarístico* (1733) (reprodução a partir de imagem digital). Rio de Janeiro: Fundação Biblioteca Nacional, 1995.

BIBLIOGRAFIA

ABRANTES, Dalva de Oliveira. *Chinoiserie no barroco mineiro*. São Paulo: Escola de Comunicação e Artes da Usp, 1982. Dissertação. Orientação de PFEIFFER, Wolfgang.

ALBUQUERQUE, Maria João. “‘O gosto à oriental’ nas artes decorativas na época de D. João VI” IN *19&20*. Vol. III, n.4. Rio de Janeiro: Outubro de 2008. Disponível em www.dezenovevinte.net.

ALENCASTRO, Felipe de. *O trato dos viventes*. São Paulo: Cia das Letras, 2000.

ALMADA, Márcia. “A escrita iluminada” In *Revista do Arquivo Público Mineiro*, Belo Horizonte: Julho – Dezembro de 2006. Ano XLII, n. 2. pp. 149-158.

- ALMEIDA, Lucia Machado de. *Passeio à Sabará*. São Paulo: Livraria Martins, 1964.
- ARAÚJO, Horário Peixoto. “Crônicas das andanças e desventuras de Seis Franciscanos em Terras da China nos anos de 1613 a 1638”, e RAMOS, João de Deus, “Comentários ao aforismo JingTian numa carta do Bispo Della Chiesa”. In: *III-IV Seminários O Franciscanismo em Portugal – Actas*. pp. 123-137; 117-121. Lisboa: Fundação Oriente, 2000.
- ARGAN, Giulio Carlo e FAGIOLO, Maurizio. *Guia de História da Arte*. Lisboa: Estampa, 1992.
- _____ e ROBB, Nesca A. “The architecture of Brunelleschi and the Origins of Perspective Theory in the Fifteenth Century”. IN *The journal of the Warburg and Courtauld Institutes*, Vol. 9 (1946), pp. 96-121.
- _____. *Historia da arte como historia da cidade*. São Paulo: Martins Fontes, 1998.
- _____. *Imagem e persuasão*. São Paulo: Cia das Letras, 2004.
- AVILLA, Afonso. *Resíduos Seiscentistas em Minas*. Belo Horizonte: Centro de Estudos Mineiros, 1967.
- BALTRUSAITIS, Jurgis. *Le Moyen Age Fantastique*. Paris : Armand Colin, 1955
- BASTOS, Rodrigo Almeida. “Decoro, engenho e maravilha nos largos e igrejas de Santa Bárbara e Catas Altas” IN *PER MUSI*. n.24. Belo Horizonte: 2011. pp.67-78.
- _____ “Regularidade e ordem das povoações mineiras no século XVIII”. In *Revista do IEB*, n. 44. São Paulo: USP, fev de 2007. pp. 27-54.
- BENJAMIN, Walter. Alegoria e o drama barroco. In: Idem, *Documentos de Cultura, Documentos de Barbárie*. São Paulo: Cultrix, 1986.
- BICALHO, Maria Fernanda Baptista. *Elites coloniais: a nobreza da terra e o governo das conquistas. História e historiografia*. In: MONTEIRO, Nuno G.F., CARDIM, Pedro; CUNHA, Mafalda Soares (orgs). *Optima Pars: Elites Ibero-Americanas do Antigo Regime*.
- BORRIELLO, L. *Dicionário de Mística*. São Paulo: Edições Loyola, 2003.
- BOSCHI, Caio César. *Barroco Mineiro: artes e trabalho*. São Paulo: Brasiliense, 1988.
- _____. *Os leigos e o poder*. São Paulo: Editora Ática, 1986.

- BRACANTE, Eldino da Fonseca. *O Brasil e a louça da Índia*. São Paulo: Livraria Kosmos, 1950.
- BRANDÃO, Ângela. “Notas para uma historia do mobiliário no Brasil no século XVIII”. In: *Revista CPC*. n.9. São Paulo: Faculdade de Artes Plásticas da Usp, nov.2009. pp. 42-64.
- BRANDÃO, Junito de Souza. *Mitologia Grega*. Volume II. Rio de Janeiro: Vozes, 2007.
- BURKE, Peter. “História como alegoria”. In *Revista Estudos Avançados* n. 9 (25). São Paulo: Edusp, 1995. pp. 197-212. Disponível em www.scielo.br.
- CAMARA, Maria Alexandra Trindade de Gago da. “Exotism and imagination in 18th-Century Portuguese Tiles: some examples in the Lisbon area” IN HARRIS, Mary N. *Sights and insights: interactive images of Europe and the wider world*. Piza: PLUS Piza University Press, 2007. pp. 28-42.
- CAMPANA, Michele. *Tapetes Orientais*. São Paulo, Martins Fontes, 1991.
- CAMPOS, Adalgiza Arantes. “Aspectos da semana santa através do estudo das irmandades do Santíssimo Sacramento: cultura artística e solenidades”. In *Atas do I Simpósio Internacional sobre Representações Cristãs: Textos e Imagens Religiosas na América Colonial*. Texto disponível em www.geocities.ws/adarantes.
- CAMPOS, Haroldo de (org.). *Ideograma: lógica, poesia, linguagem*. São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo, 1994.
- CAMPOS, Maria Verônica. *Governo de mineiros: de como meter as minas numa moenda e beber-lhe o caldo dourado*. Tese. Orientação MELLO e SOUZA, Laura de. São Paulo: Faculdade de História da USP, 2002.
- CHARTIER, Roger. *Práticas de leitura*. Tradução de Cristiane Nascimento. São Paulo: Estação Liberdade, 2001.
- CHASTEL, Andre. *El Grutesco*. Madrid: Akal, 2000.
- CHAVES, Cláudia Maria das Graças. *Perfeitos negociantes: mercadores das minas setecentistas*. São Paulo: Annablume, 1999.
- CHEVALIER, Jean. *Dicionário de Símbolos: mitos, sonhos, costumes, gestos, formas, figuras, cores, números*. Rio de Janeiro: José Olympio, 2008.
- CHILVERS, Ian. *Dicionário Oxford de Arte*. São Paulo: Martins Editora, 2007.

CID, Guadalupe Álvarez de Araya. “Algunas fuentes compositivas de la pintura de costumbres en America Latina” IN *AISTHESIS*, n 45. Santiago: Pontificia Universidad Católica de Chile, 2009. Pp. 137-153.

Confúcio, *Anacletos*. ShangHai: Editora Internacional, 1997.

COSTA, Palmira Fontes da. “Secrecy, Ostentation, and the illustration of Exotic Animals in Sixteenth-Century Portugal” In *Annals of science* v.66. Disponível em www.tandfonline.com/doi/full/10.1080/00033790802388428.

D’INTINO, Raffaella (Introdução e leitura). *Enformação das cousas da China*. Lisboa: Imprensa Nacional da Casa da Moeda, 1989.

DANGELO, André Guilherme Dorneles. *A Cultura Arquitetônica em Minas Gerais e seus antecedentes em Portugal e na Europa: Arquitetos, Mestres-de-obras e Construtores e o Trânsito de Cultura na Produção da Arquitetura Religiosa nas Minas Gerais Setecentista*. (Tese de doutorado) Belo Horizonte: Universidade Federal de Minas Gerais, 2006.
Orientação: Adriana Romeiro.

DAVIS, Kiersten Larsen. *Second hand chinoiserie and the confucian revolutionary: colonial America’s decorative arts “after the chinese taste”* (dissertação). Visual Art’s Department of Brigham Young University, 2008.

DIAS, Marcos Horácio Gomes. *Entre a ética cristã e a estética cortesã: a pintura de corte em Minas Colonial*. São Paulo: Faculdade de História da Universidade de São Paulo, 2000 (dissertação).

DIAS, Pedro. *Arte Indo-Portuguesa*. Lisboa: Edições Alamedina, 2004.

DIAS, Renato da Silva. “Entre a cruz e a espada – religião, política e controle social nas Minas do Ouro (1693-1745)” In *Revista Varia Historia*. Vol 26, n 43. Belo Horizonte: UFMG, 2010

DIDIER, Huques. *Os portugueses no Tibete: os primeiros relatos dos jesuítas (1624-1635)*. Tradução de Lourdes Júdice. Lisboa: Comissão Nacional para as Comemorações dos Descobrimientos Portugueses, 2000.

DUBY, Georges e ARIÈS, Philippe. *História da Vida Privada. Da Renascença ao Século das Luzes*. v.4. São Paulo: Cia das Letras, 2009

- EBREY, Patrícia Buckley. *The Cambridge Illustrated history of China*. Cambridge: Cambridge University Press, 1999.
- EUSÉBIO, Fátima. “Subsídios para o estudo do intercambio de formas na arte indo-portuguesa - o caso da arte da talha”. In *Mathesis – Revista do Departamento de Letras da Universidade Católica Portuguesa*. Volume 12. Lisboa: Universidade Católica Portuguesa, 2003. pp 57-71.
- FAIRBANK, John King e GOLDMAN, Merle. *China – uma nova história*. Tradução de Mariza Motta. Porto Alegre: LP&M, 2008.
- FERREIRA-ALVES, Natália Marinho. “O douramento e a policromia no Norte de Portugal à luz da documentação dos séculos XVII e XVIII” In *Revista da Faculdade de Letras*. Vol III. Porto: 2004, pp.85-93.
- FOUCALT, Michel. *O que é um autor?* Lisboa: Veja, 1992.
- FURTADO, Junia Ferreira. *Homens de Negócios: a interiorização da metrópole e do comércio nas Minas setecentistas*. São Paulo: Hucitec, 1999.
- GRAMMONT, Guiomar de. *O Aleijadinho e o aeroplano: o paraíso barroco e a construção do herói colonial*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2008.
- HANSEN, João Adolfo, “Categorias epidíticas da Ekiphraisis” IN *Revista da USP*, n.71. São Paulo: Edusp, nov de 2006. pp. 85-105.
- _____. “A civilização pela palavra”, in Lopes, Eliane Marta Teixeira; Faria Filho, Luciano Mendes; Veiga, Cynthia Greive (orgs.) *500 anos de educação no Brasil*. Belo Horizonte: Autêntica Editora, 2007. pp. 19-41.
- _____. “Artes seiscentistas e teologia-política” in Tirapeli Percival *Arte Sacra Colonial*. São Paulo: Editora da Unesp, Imprensa Oficial do Estado, 2001a. pp. 180-189.
- _____. “Ratio Studiorum e a política católica ibérica no século XVII” in VIDAL, Diana Gonçalves e HILSDORF, Maria L. Spedo (orgs.). *Brasil 500 anos: tópicos em história da educação*. São Paulo: EDUSP, 2001b. pp. 13-41
- _____. “Teatro da memória: monumento barroco e retórica”. In: *Revista do IFAC*, Ouro Preto, n.2, p. 40-54, dez. 1995.

_____. *Alegoria. Construção e interpretação da metáfora*. São Paulo: Hedra Campinas, Editora da UNICAMP, 2006.

HESPANHA, Antônio M. & XAVIER, Ângela B. “As redes clientelares”. In: José Tengarrinha (org.). *História de Portugal: o Antigo Regime*. Lisboa: Editorial Estampa, 1998. pp. 340-342.

HILL, Marcos César de Senna. A ‘Erudição’ como importante fator para a análise da escultura luso-brasileira do século XVIII. In A Arte no espaço atlântico do Império português. Actas do III Colóquio Luso-Brasileiro de História da Arte. Évora: Universidade de Évora, 1997. pp. 45-53.

_____. *A talha barroca em Évora: séculos XVII e XVIII*. Évora: Universidade de Évora, 1998.

_____. *O valor simbólico presente nas hastes dos lampadários das igrejas de Minas*. In Imagem Brasílica, n. 2. Belo Horizonte: CEIB, 2003. pp. 147-155.

HOSTETLER, Laura. *Qing colonial enterprise*. Chicago: University of Chicago Press, 2001.

IMPEY, Oliver. *Chinoiserie: The Impact of Oriental Styles on Western Art Decoration*. Londres: Oxford University Press, 1977.

JACOBSON, Dawn. *Chinoiserie*. Londres: Phaidon, 1999.

JARRY, Madeleine. *Chinoiseries Le Rayonnement du Gôut Chinois sur les Arts Décoratifs des XVIIe et XVIIIe Siècles*. Friburgo: Office du Livre, 1981.

KAYSER, Wolfgang. *O grotesco*. São Paulo: Perspectiva, 2003.

KRIKKE, Jan. "A chinese perspective for cyberspace?". In: *International Institute for Asian Studies Newsletter*, Jun-Aug/ 2006. Texto disponível em www.iias.nl.

LANCIANI, Giulia. “Il sebastianismo: um sonho che nasce come logos”. In *ATAS do XVII Congresso da Associação Hispânica Italiana*. V. 1. Milão: Associação Hispânica Italiana, 1996. pp. 339-351.

LANCIANI, Giulia. *O Maravilhoso como critério de diferenciação entre sistemas culturais*. In: *Revista Brasileira de História*. São Paulo, V.11, no. 21, pp. 21-26. Set/90-Fev/91.

LAPA, José Roberto do Amaral. *A Bahia e a Carreira da Índia*. São Paulo: Editora HUCITEC, 2000.

- LARA, Silvia Hunold. *Fragmentos setecentistas*. São Paulo: Cia das Letras, 2007.
- LE GOFF, Jacques. “Cultura eclesiástica e cultura folclórica na Idade Média: S. Marcelo de Paris e o dragão”. In: LEGOFF, J. *Por um novo conceito de Idade Média*. Lisboa: Estampa, 1980. Pg. 22-61.
- _____. *O maravilhoso e o cotidiano do Ocidente Medieval*. Lisboa: Edições 70, 1990.
- LEITE, José Roberto Teixeira. *A China no Brasil*. Campinas: Editora da Unicamp, 1999.
- _____. *A Companhia das Índias e a porcelana chinesa de encomenda*. Salvador: Fundação Cultural da Bahia, 1986.
- LICHTENSTEIN, Jacqueline (org.). *A pintura – A teologia da imagem e o estatuto da pintura. Textos essenciais*. São Paulo: Editora 34, 2004.
- MÂLE, Emile. *El arte religioso de la Contrareforma. Estudio sobre la imaginaria Del final Del Siglo XVI y de los siglos XVII y XVIII*. Madrid: Ed. Encuentro, 2001.
- MARAVALL, José Antonio. *A cultura do Barroco: análise de uma estrutura histórica*. Tradução de Silvana Garcia. São Paulo, EDUSP, 1997.
- MARTINS, Judith (org.). *Dicionário de artistas e artífices dos séculos XVIII e XIX em Minas Gerais*. Rio de Janeiro: IPHAN, 1974.
- MARTINS, Luiz Renato. *A arte entre o trabalho e o valor*. In: Revista Crítica Marxista, n. 20. Campinas: Editora da UNICAMP, Editora Revan, 2005. Abril, 1 col., pp. 123-138.
- MATHIAS, Carlos L. K. *No exercício de atividades comerciais, na busca da governabilidade*. In: FRAGOSO, João; ALMEIDA, Carla Maria Carvalho de; SAMPAIO, Antonio Carlos Jucá de. *Conquistadores e Negociantes*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2007. Pp. 195-222.
- MEDINA, João. *Portuguesismos – acerca da identidade nacional*. Lisboa: Universidade de Lisboa, 2006.
- MELLO E SOUZA, Laura de (org.). *História da Vida Privada no Brasil (volume I): cotidiano e vida privada na América portuguesa*. São Paulo: Companhia das Letras, 1997.
- _____. *Desclassificados do ouro*. Rio de Janeiro: Graal, 1990.
- _____. *Inferno Atlântico*. São Paulo: Cia das Letras, 1993.

- _____. *Norma e conflito*. Belo Horizonte: Editora da UFMG, 1999.
- _____. *O Sol e a Sombra*. São Paulo: Cia das Letras, 2006.
- MIRANDA, Selma Melo. *A arquitetura da capela mineira nos séculos XVIII e XIX*. São Paulo, FAU-USP, 2002 (Tese de Doutorado)
- MONTEIRO, Maria do Amparo Carvas. “Peronsalidade tímbrica e estética do órgão: artes e artífices na rota transatlântica na corte de D. João V”. IN *Anais do V Fórum de Pesquisa científica em arte*. Curitiba: Escola de Música e Belas Artes do Paraná, 2006-7. pp.230-242.
- MOREL, Phillippe. *Les grotesques*. Paris: Flammarion, 2001.
- MOTA, Álvaro Samuel Guimarães da. *Gravuras de Chinoiserie de Jean-Baptiste Pillement*. 2 vols. Dissertação de mestrado em História da Arte apresentada à Faculdade de Letras da Universidade do Porto, Porto, 1997.
- MUHANA, Adma Fadul. “Índias do Oriente e do Ocidente”, In FILIZOLA, Anamaria e outros (org.). *Verdade, Amor, Razão, Merecimento*. Curitiba: Editora da UFPR, 2005. pp. 263-285.
- _____. *Brasil: índia ocidental*. In: Revista USP, São Paulo, v. 57, p. 38-49, 2003.
- _____. *De Macau, sedas e porcelanas aportam no Brasil*. In: Biblioteca Entrelivros. São Paulo, p. 80 - 83, 25 set. 2006.
- NOTT, Stanley Charles. *Chinese culture in arts: being an illustrated descriptive record of the meaning of the emblematic and symbolic designs personified in the arts of China throughout the ages*. Nova York: Chinese Culture Study Group of America, 1946.
- NUNES, Filipe. *Arte da Pintura, Simetria e Perspectiva (1615)*. Introdução. Porto: Editorial Paisagem, 1982.
- _____. *Arte da Pintura, Simetria e Perspectiva (1746)*. Obra digitalizada disponível [www. ucl. pt](http://www.ucl.pt).
- PAES, Maria Paula Dias Couto. *Teatro do controle*. Belo Horizonte: Fafich 0 Universidade Federal de Minas Gerais, 2000 (dissertação). Orientação de FURTADO, Junia Ferreira.
- PANIKKAR, K. M. *A dominação ocidental na Ásia – do século XV aos nossos dias*. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1977.

- PANOFSKY, Erwin. *Estudos sobre Iconologia*. Lisboa: Estampa, 1987.
- PASSOS, Zoroastro Viana. *Em torno da história de Sabará*. Volume II. Belo Horizonte: Imprensa Oficial de Minas Gerais, 1942.
- PIMENTEL, Antonio Filipe. “Chinoiserie” in José Fernandes Pereira (dir.) *Dicionário de Arte Barroca em Portugal*, Lisboa, Editorial Presença, 1989.
- _____. “O gosto oriental na obra das estantes da casa da livraria da Universidade de Coimbra” in: Pedro Dias (coord.) *Portugal e a Espanha entre a Europa e Além-Mar*. Actas do IV Simpósio Luso-Espanhol de História da Arte, Coimbra, Instituto de História da Arte Universidade de Coimbra, 1988, pp. 347-368.
- PONTE, Alessandra. *Mobiliário do século XVIII – França*. Lisboa: Editorial Presença, 1990.
- RICCI, Matteus. *China in the sixteenth century: The journals of Matthew Ricci – 1583-1610*. Tradução de GALLAGHER, Louis J. SJ. Nova York: Random House, 1953.
- ROCHE, Daniel; SCHERER, Ana Maria. *Historia das coisas banais: nascimento do consumo nas sociedades do século XVII e XIX*. Rio de Janeiro: Rocco, 2000.
- ROMEIRO, Adriana. *Paulistas e Emboabas no coração das Minas*. Belo Horizonte: Editora da UFMG, 2008.
- _____. *Um visionário na corte de D. João V: revolta e milenarismo nas Minas Gerais*. Belo Horizonte: Editora da UFMG, 2001.
- RUSSEL-WOOD, Anthony John. *A dinâmica da presença brasileira no Índico e no Oriente*. Séculos XVI – XIX. In: Revista Topoi, Rio de Janeiro, set. 2001, pp. 9-40.
- SALDANHA, Antonio Vasconcelos de. ALVES, Jorge Manuel dos Santos. *Estudos da história do relacionamento luso-chinês- Séculos XVI- XIX*. Macau: Instituto Português do Oriente, 1996.
- SANTIAGO, Camila Fernander Guimarães. *Usos e impactos de impressos europeus na configuração do universo pictórico mineiro (1777-1830)*. (Tese de doutorado) Belo Horizonte: Universidade Federal de Minas Gerais, 2009. Orientação: Adriana Romeiro.
- SANTINHO, M. Manuela; GOMES, Maria Calado Albuquerque, SOBRAL, Pedro D. *A arte em Portugal e os descobrimentos*. Porto: Edições ASA, 1989.

- SERRÃO, Vitor. *História da arte em Portugal – O Barroco* (Volume IV). Lisboa: Editorial Presença, 2000.
- SILVA, Alberto Julio. “Modelos e Modas – trajés de corte em Portugal nos séculos XVII e XVIII” In *Revista da Faculdade de Letras, Linguas e Literaturas*. Porto: 1993. p. 4. Texto disponível em ler.letras.up.pt.
- SILVA, Franklin Leopoldo e. “Sobre alguns aspectos da relação entre fé e saber no século XVII”. In: *Revista discurso*. São Paulo: USP, Departamento de Filosofia, 1983.
- SILVEIRA, Marco Antonio. *O Universo do indistinto. Estado e sociedade nas Minas setecentistas (1735-1808)*. São Paulo: HUCITEC, 1997.
- SMITH, Robert C. *A talha em Portugal*. Lisboa: Livros Horizonte, 1962.
- SOUZA, Teotónio R. de. “As impressões portuguesas da Índia: realidade, fantasia e auto-retratação”. In *Actas do V Encontro Luso-Alemão*. Colonia, 1998.
- SPROVIERO, Mario. Introdução. In: Lao Zi, *DaoDeJing*. São Paulo: Hedra, 2007.
- TIRAPELI, Percival. In: Idem, *Arte Sacra Colonial*. São Paulo: Editora da UNESP, 2005, pp. 90-117.
- TRINDADE, Jaelson Bitran. *A produção de arquitetura nas Minas Gerais na Província do Brasil*. (Tese). São Paulo: Faculdade de História da USP, 2002.
- VASCONCELLOS, Sylvio de. “Igrejas e capelas de Sabará”. In: *Revista Barroco*, Belo Horizonte, 8:12-27 Jul/1976.
- _____. *Capela Nossa Senhora do Ó*. Belo Horizonte: Imprensa Nacional, 1964.
- VIEIRA, Alice. *Contos e lendas de Macaul* il. Alain Corbel. Lisboa : Caminho, 2002.
- VIEIRA, Antonio. *Sermão da sexagésima*. In: Idem. *Sermões*. Lisboa: Editora do Porto, 1951.
- WILL, Pierre-Etinné. *Bureaucratie et famine en chine au 18 siecle*. Paris: Mouton, 1980.
- XAVIER, Ângela Barreto e HESPANHA, Antonio Manuel. “As redes clientelares” IN MATTOSO, José (org). *História de Portugal*. Lisboa: Editorial Estampa, 1998, volume 4. pp. 381-393.