

INSTITUTO FEDERAL MINAS GERAIS-CAMPUS OURO PRETO

CURSO SUPERIOR DE TECNOLOGIA DE CONSERVAÇÃO E RESTAURO

JULIA ISHICAVA

ENTRE CHINA E MINAS GERAIS
A CIRCULARIDADE CULTURAL DAS CHINESICAS
SETECENTISTAS

OURO PRETO

2020

JULIA ISHICAVA

ENTRE CHINA E MINAS GERAIS
A CIRCULARIDADE CULTURAL DAS CHINESICAS
SETECENTISTAS

Trabalho de Conclusão de Curso apresentando à Diretoria de Pesquisa, Graduação e Pós-graduação do Instituto Federal de Minas Gerais - Campus Ouro Preto como requisito parcial para obtenção do título de Tecnóloga em Conservação e Restauração de Bens Imóveis.

Orientador: Alex Fernandes Bohrer

OURO PRETO

2020

I77e

Ishicava, Julia.

Entre China e Minas Gerais: a circularidade cultural das chinesices setecentistas [manuscrito] . / Julia Ishicava. Ouro Preto, 2020.
65 f. il.

Orientador: Alex Fernandes Bohrer.

Trabalho de Conclusão de Curso (Tecnologia em Conservação e Restauro) – Instituto Federal de Minas Gerais, Campus Ouro Preto, 2020.

1. Barroco mineiro. 2. Chinesices. 3. Arte. I. Título. II. Bohrer, Alex Fernandes. III. Instituto Federal de Minas Gerais - Campus Ouro Preto.

CDU 7.34.7

Ficha catalográfica elaborada pela Bibliotecária Gláucia Maria Ferreira de Carvalho
- CRB 6 2231

I77e

Ishicava, Julia.

Entre China e Minas Gerais: a circularidade cultural das chinesices setecentistas [manuscrito] . / Julia Ishicava. Ouro Preto, 2020.
65 f. il.

Orientador: Alex Fernandes Bohrer.

Trabalho de Conclusão de Curso (Tecnologia em Conservação e Restauro) – Instituto Federal de Minas Gerais, Campus Ouro Preto, 2020.

1. Barroco mineiro. 2. Chinesices. 3. Arte. I. Título. II. Bohrer, Alex Fernandes. III. Instituto Federal de Minas Gerais - Campus Ouro Preto.

CDU 7.34.7

Ficha catalográfica elaborada pela Bibliotecária Gláucia Maria Ferreira de Carvalho
- CRB 6 2231

JULIA ISHICAVA

ENTRE CHINA E MINAS GERAIS

A CIRCULARIDADE CULTURAL DAS CHINESAS SETECENTISTAS

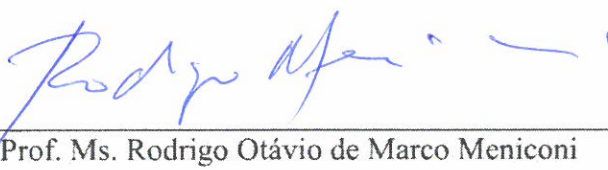
Trabalho de conclusão de curso submetido à banca examinadora designada pela Diretoria de Ensino do Instituto Federal de Minas Gerais – Campus Ouro Preto como requisito parcial para obtenção do título de Tecnóloga em Conservação e Restauro.

Aprovada em 22 de janeiro de 2020 por:



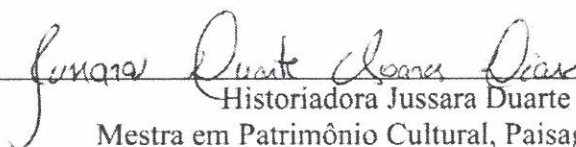
Prof. Dr. Alex Fernandes Bohrer (orientador)

IFMG – Campus Ouro Preto



Prof. Ms. Rodrigo Otávio de Marco Meniconi

IFMG – Campus Ouro Preto



Historiadora Jussara Duarte Soares
Mestra em Patrimônio Cultural, Paisagens e Cidadania

Para Dityan, Batyan e vó Cida

AGRADECIMENTOS

Quando me fiz distante de minha terra, transformei em saudade de rotina minha mãe, pai e irmão. Obrigada por me dar as forças necessárias, por adubar a raiz que me possibilitou florescer e por todo o apoio incondicional.

Devo a realização desse trabalho à minha família ouropretana Rep Quase Sem Querer, formada por mulheres que vivem em construção mútua. Obrigada por me ensinarem que por amor o preço é outro, e tolerar-me todos os dias, mesmo quando nem eu me tolero.

Tenho enorme gratidão pelo orientador Alex Bohrer, por despertar minha capacidade acadêmica, e por todos os professores de Conservação e Restauro, assim como o ensino público, gratuito e de qualidade. Resistiremos.

Agradeço à companhia o tempo me presenteou nos acasos e encontros: irmãos e irmãs que fiz, risadas, choros e afetos em todas as suas formas triviais e improváveis – numa Papete ou guarda-chuva, num cantinho aconchegante, numa caninhadazirmãs ou num risole de queijo. Eu sou porque nós somos.

*Germinam os desejos da alma,
crescem os atos da vontade,
maturam os frutos da vida*

*Eu sinto meu destino,
meu destino me encontra*

*Eu sinto minha estrela,
minha estrela me encontra*

*Eu sinto meus objetivos,
meus objetivos me encontram*

Minha alma e o mundo são um só.

*A vida, ela se torna mais clara ao redor de mim;
a vida, ela se torna mais árdua para mim;
a vida, ela se torna mais rica em mim.*

*Busque a paz,
viva em paz,
ame a paz.*

(Rudolf Steiner)

LISTA DE ILUSTRAÇÕES

Figura 1: Duas variações da sistematização dos processos criativos entre mecenas e artistas, por meio de gravuras impressas. Fonte: Alex Fernandes Bohrer, 2007.	15
Figura 2: Capela do Bom Jesus Das Flores do Taquaral, um dos exemplares das capelas primitivas da região da atual Ouro Preto; sabe-se se sofreu algumas alterações em sua fachada, mas o partido comum desses primeiros templos foi mantido. Fonte: Julia Ishicava, 2018.....	18
Figura 3: Igreja de Nossa Senhora do Rosário dos homens pretos de Mariana, MG. Fonte: Vitória Agostinho Melo, 2018.	18
Figura 4: Igreja da Ordem Terceira de Nossa Senhora do Carmo de Ouro Preto, MG. Fonte: Julia Ishicava, 2017.....	19
Figura 5: Móvel chinês importado para Portugal no século XVIII. Fonte < https://issuu.com/veritasartauctioneersportugal/docs/veritas_-_leil_o_xxx_1p/129 > Acesso em janeiro de 2020.	22
Figura 6: Base do órgão da Capela de São Miguel, em Coimbra . Fonte < https://www.fragatasurprise.com/2016/08/universidade-coimbra.html > Acesso em janeiro de 2020.....	23
Figura 7: Panorama da capela-mor da Capela de Nossa Senhora do Ó, em Sabará/MG. Fonte: Longobardi, 2011.	24
Figura 8: Mascarão na misula das colunas do retábulo-mor da Capela de Nossa Senhora do Ó de Sabará/MG. Fonte: Longobardi, 2011.....	25
Figura 9: QiLin do século XVIII. Fonte: Longobardi, 2011.	26
Figura 10: Escultura de teatro grega, executada entre 300 e 30 a.C. Fonte: < https://www.nationalgeographic.org/thisday/nov23/worlds-first-actor-takes-stage/ > acesso em 1º/12/2019.....	26
Figura 11: Oratório da Igreja de São Francisco de Paula, Ouro Preto. Fonte: Julia Ishicava, 2019.	28
Figura 12: Detalhe do oratório. Fonte: Julia Ishicava, 2019.....	29
Figura 13: Detalhe do oratório. Fonte: Julia Ishicava, 2019.....	29
Figura 14: Detalhe do oratório. Fonte: Julia Ishicava, 2019.....	30
Figura 15: Detalhe do oratório. Fonte: Julia Ishicava, 2019.....	30
Figura 16: Chinesices destacadas do oratório. Fonte: Julia Ishicava, 2019.....	31
Figura 17: Retábulo lateral do Evangelho da Igreja de Nossa Senhora da Conceição, em Cachoeira do Brumado. Fonte: Patrícia Roiko, 2016.	32
Figura 18: Detalhe do retábulo de Cachoeira do Brumado. Fonte: Patrícia Roiko, 2016.	32
Figura 19: Detalhe do retábulo de Cachoeira do Brumado. Fonte: Patrícia Roiko, 2016.	33
Figura 20: Camarim do retábulo lateral, Cachoeira do Brumado. Fonte: Patrícia Roiko, 2016.....	34
Figura 21: Chinesice presente no retábulo do Evangelho, em Cachoeira do Brumado. Fonte: Patrícia Roiko, 2016.....	34
Figura 22: Chinesice presente no retábulo do Evangelho, em Cachoeira do Brumado. Fonte: Patrícia Roiko, 2016.....	35
Figura 23: Retábulo lateral da epístola da Igreja Matriz de Nossa Senhora da Conceição, Catas Altas-MG. Fonte: < https://www.tripadvisor.com.br/LocationPhotoDirectLink-g3158935-d12080371-i396969141-Igreja_Matriz_de_Nossa_Senhora_da_Conceicao-Catas_Altas_State_of_Minas.html > acesso em janeiro de 2020.....	36
Figura 24: Detalhe do retábulo lateral da da Igreja Matriz de Nossa Senhora da Conceição, Catas Altas-MG. Fonte: João Vítor Carvalho Batisteli, 2019.	37

Figura 25: Detalhe do retábulo lateral da da Igreja Matriz de Nossa Senhora da Conceição, Catas Altas-MG. Fonte: João Vítor Carvalho Batisteli, 2019.	38
Figura 26: Detalhe do retábulo lateral da da Igreja Matriz de Nossa Senhora da Conceição, Catas Altas-MG. Fonte: João Vítor Carvalho Batisteli, 2019.	39
Figura 27: Montagem do mesmo detalhe do retábulo lateral da da Igreja Matriz de Nossa Senhora da Conceição, Catas Altas-MG. Fonte: João Vítor Carvalho Batisteli, 2019.	39
Figura 28: Cadeiral da Sé de Mariana. Fonte < http://www.ipatrimonio.org/?p=19742#!/map=38329&loc=-22.930670040084316,-406.6910362243652,12 > Acesso em janeiro de 2020.	40
Figura 29: Detalhe do cadeiral da Sé de Mariana. Fonte < http://www.ipatrimonio.org/?p=19742#!/map=38329&loc=-22.930670040084316,-406.6910362243652,12 > Acesso em janeiro de 2020.	41
Figura 30: Panorama da Capela de Nossa Senhora do Ó, Sabará, MG. Fonte < https://www.google.com/url?sa=i&source=images&cd=&cad=rja&uact=8&ved=2ahUKewj4mp73p4HnAhVjA9QKHZsCYsQjB16BAgBEAM&url=https%3A%2F%2Fviagemeturismo.abril.com.br%2Fatraca-o%2Figreja-n-s-do-o%2F& > Acesso em janeiro de 2020.	42
Figura 31: Detalhe do arco do cruzeiro da Capela de Nossa Senhora do Ó, em Sabará. Fonte < https://www.google.com/url?sa=i&source=images&cd=&ved=2ahUKewignJ6bqYHnAhWWGrkGHSsBfEQjRx6BAgBEAQ&url=http%3A%2F%2Fbarrocobrasileiro2.blogspot.com%2F2013%2F03%2Finterior-da-igreja.html&psig=AOvVaw35fn7x6buir-qlDwsc1pGe&ust=1579030512587647 > Acesso em janeiro de 2020.	43
Figura 32: Detalhe do arco do cruzeiro da Capela de Nossa Senhora do Ó, em Sabará. Fonte < https://www.google.com/url?sa=i&source=images&cd=&ved=2ahUKewignJ6bqYHnAhWWGrkGHSsBfEQjRx6BAgBEAQ&url=http%3A%2F%2Fbarrocobrasileiro2.blogspot.com%2F2013%2F03%2Finterior-da-igreja.html&psig=AOvVaw35fn7x6buir-qlDwsc1pGe&ust=1579030512587647 > Acesso em janeiro de 2020.	44
Figura 33: Pratos de porcelana chinesa, Museu da Inconfidência, Ouro Preto-MG. Fonte: Julia Ishicava, 2019.	47
Figura 34: Conjunto de oito pratos em porcelana chinesa. Fonte < ">https://www.dagsaboya.com.br/peca.asp?ID=3284&ctd=7&tot=&tipo=> Acesso em janeiro de 2020.	49
Figura 35: Prato de porcelana inglesa, Museu da Inconfidência, Ouro Preto-MG. Fonte: Julia Ishicava, 2019.	49
Figura 36: Pratos de porcelana. Fonte: Alex Fernandes Bohrer, 2019.	50
Figura 37: Detalhes da porcelana nº1 e o painel de Nossa Senhora do Ó, em Sabará.	53
Figura 38: Reconstituição contemporânea de um junks tradicional. Fonte < https://pt.wikipedia.org/wiki/Junks_(barco) > Acesso em janeiro de 2020.	53
Figura 39: fenghuan presentes, da esquerda para a direita, em Cachoeira do Brumado, Sé de Mariana e Sabará.	54
Figura 40: Fenghuan presentes nos pratos de porcelana nº4 e 5.	54
Figura 41: Da esquerda para a direita, dois seres zoomórficos de Catas Altas e um da Sé de Mariana.	54
Figura 42: Detalhes do Oratório de São Francisco de Paula e de Catal Altas e da porcelana nº3, da esquerda para a direita.	55

Figura 43: Da esquerda para a direita, apresentam-se árvores de Cachoeira do Brumado, Catas Altas, Ó de Sabará e Sé de Mariana.	56
Figura 44: Comparação entre um detalhe da porcelana nº4 e um kuromatsu. Fonte < http://3.bp.blogspot.com/-uNbhIGhEwA4/T2v6EI48uHI/AAAAAAAAAfk/2DR6uuDnLZc/s1600/pinheiro+negro+jardim+chines.jpg > Acesso em janeiro de 2020.	56
Figura 45: Detalhe do painel de Sabará.	57
Figura 46: Mesquita em Hami, que mistura telhado em cúpula islâmica e em telhado chinês. Fonte:Boiarskii, 1875.....	57
Figura 47: Da esquerda para direita: dois pagodes presentes nas Chinesices de Catas Altas e em Sabará.....	57
Figura 48: Da esquerda para a direita, detalhes das porcelanas nº4 e nº1.....	58
Figura 49: Pagode localizado no templo budista de Fogong, no distrito de Yíngxian, província de Shanxi da China, construído na Dinastia Lian (916-1125). Fonte < http://portuguese.cri.cn/152/2006/10/31/1@54545.htm > Acesso em janeiro de 2020.	58
Figura 50: Comparação entre a capela pintada em Catas Altas e a Capela de São João de Ouro Preto, MG. Fonte: Julia Ishicava, 2018.....	59
Figura 51: Comparação entre a forma da porcelana nº1 e um painel em Nossa Senhora do ó, Sabará.	59
Figura 52: Pintura Shan Shui da dinastia Ming, de autoria desconhecida; Fonte < https://en.wikipedia.org/wiki/Shan_shui > Acesso em janeiro de 2020.....	60

RESUMO

As *Chinoiserie* são a presença de influências asiáticas, especialmente chinesa, dentro da produção artística de matriz europeia, que se popularizou a partir dos Setecentos: objetos de decoração, utilitários, porcelanas, pinturas e outros, causaram um encantamento e apropriação, tanto no universo religioso quanto no cotidiano. Nesse contexto, a capitania portuguesa de Minas Gerais despontava como expoente da Arte Barroca, devido ao seu enriquecimento com a mineração de ouro, incorporando as tendências mundiais simultaneamente a sua metrópole. A presente pesquisa busca investigar as Chinesices – como também são chamadas – justificando na circularidade cultural (GINZBURG, 1989) a fonte iconográfica (PANOFSKY, 1939) para sua ocorrência, problematizando a hipótese da presença de imigrantes de longínquas terras orientais na região de Minas Gerais.

Palavras-chave: Chinesices, Barroco Mineiro, Arte, Pintura.

ABSTRACT

The *Chinoiserie* are the presence of asian influences, especially chinese, inside of the artistic production of european matrix, which have popularized since Setecentos: decorative objects, daily use objects, porcelain, paintings and others, caused an enchantment and appropriation, both in the religious dimension and in the quotidian. In that context, the portuguese captaincy of Minas Gerais was dawning as an exponent of Baroque Art, due to enrichment with gold mining, incorporating the mundial tendencies simultaneously with its metropolis. The present research seeks investigate the Chinesices - as they are also called - justifying on the cultural circularity (GINZBURG, 1989) the iconographic origin (PANOFSKY, 1939) for their occurrence, problematizing the assumption of the presence of immigrants from faraway oriental lands in the region of Minas Gerais.

Key-words: *Chinoiserie*, Baroque Mineiro, Art, Paintings.

SUMÁRIO

RESUMO.....	6
ABSTRACT.....	7
1 INTRODUÇÃO.....	9
2 FUNDAMENTAÇÃO TEÓRICA.....	11
2.1 Conceito Básicos.....	11
2.2 Contexto Histórico da Arte Luso-Mineira.....	17
2.3 Chineses em Portugal.....	20
2.4 Hipótese do Imigrantes Chinês, ou da mobilidade social.....	23
3 A CHINA EM MINAS GERAIS.....	28
3.1 Quadro comparativo de fotografias de Chineses.....	28
3.2 Características Gerais dos Objetos de Estudo.....	45
3.3 Quadro comparativo das referências visuais chinesas.....	47
4 HIPÓTESE DA CIRCULARIDADE CULTURAL.....	52
5 CONSIDERAÇÕES FINAIS.....	61
REFERÊNCIAS.....	64

1. INTRODUÇÃO

A talha do Estilo Nacional Português aparece nas igrejas e capelas da capitania de Minas Gerais, especialmente durante o primeiro quartel dos setecentos (BOHRER, 2015). Em conjunto com esse estilo mais antigo de talha, alguns templos, oratórios e objetos devocionais apresentam pinturas ornamentais com temáticas e uma estética que remetem a arte chinesa: fundos vermelhos, árvores do paraíso, seres mitológicos, pagodes, entre outros.

As supracitadas pinturas são chamadas de Chinesices ou *Chinoiseries* (LONGOBARDI, 2011), e trazem uma provocação a respeito da forma como essas imagens vieram parar em igrejas de vilas e arraiais, vindas de culturas tidas como pagãs para a tradição católica.

Há uma teoria largamente aceita de uma mobilidade social: Macau é um território colonial português em terras chinesas; se um artífice ou membro da elite tivesse imigrado para a colônia de Minas Gerais, as pinturas em questão poderiam ser a ele atribuídas. A hipótese do imigrante chinês, todavia, não é a única maneira de explicar a existência de pinturas dessa natureza.

Partindo do pressuposto de que um artífice chinês não imigrou e trabalhou nas terras em questão, a presente pesquisa atribui à porcelana inglesa importada – que por sua vez copiava a porcelana chinesa – a origem visual dos moldes que se inspiraram tais pinturas. No contexto colonial, é muito mais provável existir uma circularidade visual do que uma mobilidade social vinda de um local tão distante.

Além das pinturas de tradição chinesa, as Chinesices revelam também motivos de diversos outros locais: figuras humanas com turbantes árabes pintados com fundo vermelho, característico da laca chinesa, que ocupam o cadeiral da Sé de Mariana; uma capela lusomineira ao lado de uma árvore do paraíso, dentro do camarim retabular na Igreja de São Caetano, em Monsenhor Horta. Esse processo de apropriação visual que se repete ao longo da comarca do Rio das Velhas demonstra um novo caminho para o estudo das Chinesices.

Outrora analisadas do ponto de vista formal, a presente pesquisa subsidiará futuros estudos voltados a não apenas as *Chinoiseries* enquanto pinturas que imitavam imagens chinesas, mas como um complexo processo de circularidade visual permeado de apropriações e adaptações regionais. Percebe-se que se trata mais da imitação do exótico do que exclusivamente o imaginário de origem chinesa.

No primeiro capítulo, foi feito o referencial teórico que embasa o desenvolvimento da pesquisa: além do contexto artístico de Portugal, da Capitania de Minas Gerais e da China, são apresentados os autores que embasam a interpretação da supracitada produção artística, Ginzburg (1989), Panofsky (1939) e Bohrer (2007).

O segundo capítulo apresentará os objetos de estudo escolhidos por meio de um quadro comparativo das Chinesices estudadas, devidamente descritas iconograficamente, e algumas possíveis fontes visuais de inspiração para as mesmas.

No terceiro capítulo um quadro comparativo é apresentando, contendo algumas das semelhanças identificadas e apontamentos sobre a circularidade visual, tema central da presente pesquisa.

2. FUNDAMENTAÇÃO TEÓRICA

2.1. *Conceitos Básicos*

No presente capítulo, serão apresentados alguns conceitos básicos que servirão de subsídio para a compreensão da presente pesquisa.

Para estudar uma arte produzida num contexto de interior colonial, setecentista, religioso e economicamente promissor, não basta observá-la enquanto manifestação do espírito humano (corrente espiritualista) e nem como sistema de leis e formas estabelecidas (corrente formalista), todavia é preciso confrontar as nuances de ambas as linhas de pensamento para entendê-la como processo de reivenção e criação humana, dentro de uma realidade de demandas e moldes preestabelecidos.

O italiano Giovanni Morelli¹ publicou artigos (sob o nome de outro autor e tradutor) sobre um método de interpretar obras de arte, que consistia em não se ater aos aspectos mais suntuosos e marcantes; ele traz a tona um paradigma quase criminalista, de se analisar os detalhes pouco centrais, pois neles repousariam igualmente as características de cada pintor, porém de forma mais espontânea e menos perceptível ao olho pouco treinado (GINZBURG, 1989).

[...] É necessário não se basear, como normalmente se faz, em características mais viçosas, portanto mais facilmente imitáveis, dos quadros. Pelo contrário, é necessário analisar os pormenores mais negligenciáveis, e menos influenciados pelas características da escola a que o pintor pertencia: o lóbulo das orelhas, as unhas das mãos e dos pés (GINZBURG, 1989, p.144).

Esses artigos repercutiram enormemente na Europa, trazendo uma onda de correções nas atribuições em museus e galerias (BORGES, 2003), tremendo rebuliço, pois de acordo com Morelli (1876) “os museus estão [...] cheios de quadros atribuídos de maneira incorreta”, provocando assim “dezenas e dezenas de novas atribuições em alguns dos principais museus da Eurooa”.

¹ Médico italiano por formação(1816-1891), o historiador da arte e político Giovanni Morelli se passou por um escritor alemão desconhecido para publicar seus artigos em 1874 e 1876 assinando como Ivan Lermolieff, ambos

Para dissecar as nuances de um artista ou uma obra no método morelliano, é necessário um olhar treinado para organizar, de forma sistemática, os supracitados “pormenores mais negligenciados” (GINZBURG, 1989, p.144), o que resulta num catálogo detetivesco. Dessa forma, tabelas comparativas tornam-se não apenas um produto final, mas também uma metodologia.

Os livros de Morelli [...] têm um aspecto bastante insólito se comparado aos de outros historiadores da arte. Eles são sapicados de ilustrações de dedos e orelha, cuisadosos registros das minúncias características que traem a presença de um determinado artista, como um criminoso é traído pelas suas impressões digitais (WIND *apud* GINZBURG, 1989)².

Muitos alegaram que se tratava de algo “mecânico e demasiado técnico” no paradigma, todavia Ginzburg (1989) percebeu o refinamento desse paradigma enquanto potente ferramenta para não só atribuir, mas também compreender a História da Arte. Pode-se compreender que nos gestos mais inconsciente, na forma mais espontânea e que recebe menos atenção, pode ser considerada o local onde a personalidade se expressa.

Para além da atribuição de obras de arte correta, o método morelliano também se observa nas narrativas no método que Sherlock Holmes utiliza para solucionar seus crimes e Freud para entender a mente humana (GINZBURG, 1989). Ao constatar que todos tiveram formações relacionadas a medicina, pode-se entender que tal paradigma dialoga com “o modelo da semiótica médica: a disciplina que permite diagnosticar doenças inacessíveis à observação direta, às vezes irrelevante ao olho leigo” (GINZBURG, 1989, p. 151). Desse modo, surgem obras como “O Queijo e os Vermes”³, onde Ginzburg consegue detalhar a narrativa da vida de um moleiro medieval, basenado-se nos dois processos contra ele abertos e toda a sua bagagem cultural e histórica.

Sobre o paradigma – também conhecido como indiciário - , Borges (2003) ressalta que os autores supracitados estavam cientes das inferências por eles feitas e das narrativas históricas descobertas, e sabiam com muita clareza discernir fatos de hipóteses.

Outro enfoque metodológico para analisar obras de arte é a iconografia, termo definido por Mâle⁴ como “processo descritivo para identificar ícones e símbolos talhados na

² WIND, Edward. *Art and Anarchy*. Illinois: Northwestern University Press, 1963.

³ GINZBURG, Carlo. *O Queijo e os Vermes*. São Paulo: Cia das Letras, 1987.

⁴ MÂLE, Émile. *L’art religieux de la fin du Moyen Age en France: étude sur l’iconographie du Moyen Age et sur ses sources d’inspiration*. Paris: Armand Colin, 1908.

pedra e adossado às caixas murais das catedrais góticas da França”. Entre Mâle (1908)⁵ e Ripa (1987)⁶, a sistematização apresentada a seguir será do alemão Panofsky (SANTOS, 2014).

De acordo com Panofsky (1939), “A iconografia é, portanto, a descrição ou classificação das imagens [...] é um estudo limitado e como que ancilar, nos informa quando e onde temas específicos foram visualizados por quais motivos específicos”(p. 51). Dentro de uma análise completa, há três níveis, cada qual revelando um tipo de significado distinto: a descrição pré- iconográfica, a análise iconográfica e a interpretação iconológica (PANOFSKY, 1939).

Uma descrição pré-iconográfica consiste numa enumeração dos motivos artísticos existentes numa obra, que se organizam em formas, perceptíveis visualmente, e que sugerem um tema primário, ou natural, ou fatural. A exatidão desse tipo de descrição depende tanto da capacidade do observador em se fazer neutro perante o objeto observado, quanto do artista ser criterioso e representar com maestria e clareza a mensagem que (conscientemente ou não) ele quis representar. O tema primário, ou natural, é essencialmente descritivo (PANOFSKY, 1939).

Quando se identificam as imagens e alegorias presentes numa obra, passamos a lidar com a análise iconográfica, que difere-se por não lidar com nosso repertório de imagens, mas sim:

Pressupõe a familiaridade com temas específicos ou conceitos, tal como são transmitidos através de fontes literárias, quer obtidos por leitura deliberada ou tradição oral. [...] Quando se trata da representação de outros temas que relatos bíblicos ou temas da mitologia, são conhecidos pela média das “pessoas educadas”, todos nós somos bosquímanos australianos⁷. Nesses casos, devemos também nós, tentar nos familiarizar com aquilo que os autores das representações liam ou sabiam (PANOFSKY, 1939).

No trecho acima, Panofsky (1939) ressalta a necessidade prévia de ter algum conhecimento específico para realizar uma análise iconográfica. Se, por exemplo, ver um homem com uma faca na mão no contexto sacro é um entendimento do motivo, identificá-lo

⁵ Idem.

⁶ RIPA, Cesare. *Iconologia*. Madri: Akal, 1987.

⁷ Na sua vivência como homem europeu branco que teve acesso ao estudo e viveu entre no início do Século XX, eram socialmente aceitas e previsíveis colocações como esta, que fazem um juízo de valor e comparam um dos povos originários da África Ocidental com seres desprovidos de conhecimento, sob um termo tão pejorativo e quanto “bosquímanos australianos”.

como São Bartolomeu é seu significado expressional; representa assim o tema secundário, ou convencional, constituído pelo mundo das imagens, estórias e alegorias.

As supracitadas alegorias, identificáveis na análise iconográfica, são um conjunto de imagens que contam uma narrativa, por vezes fantasiosa, na qual o sentido estrapola a forma, e o objetivo é transmitir alguma mensagem. Trata-se um nível de refinamento elevado da arte de representar algo de forma artística, no qual um objeto pode compor para representar outro, não necessariamente a si mesmo. Uma mulher com os olhos vendados segurando uma balança nas mãos é, por determinado grupo, reconhecida como uma alegoria da justiça, por exemplo; mulheres predominam como figuras para representar ideias em detrimento de homens.

O Nível Terciário, ou interpretação iconológica, traduz-se numa capacidade de “intuição sintética, e que pode ser mais desenvolvida num leigo talentoso do que num estudioso erudito” (PANOFSKY, 1939, p.62) de um sujeito perceber as reações aparentemente tênues, todavia grandiosas, as narrativas latentes – não apenas triviais.

[...] pois, se o sufixo “grafia” denota algo descritivo, assim também o sufixo “logia” denota algo interpretivo [...] concebo a iconologia como uma iconografia que se torna interpretativa, e, desse modo, converte-se em parte em parte integral do estudo da arte, em vez de ficar limitada ao papel de exame estatístico preliminar. (PANOFSKY, 1939, p.54)

Uma interpretação iconológica pode, por exemplo, perceber nuances que se manifestam na obra de arte que transcendem o próprio artista, como uma nação, relações de poder, ideologias, atitudes emocionais, entre outros. Como resultado, compreende-se o significado intrínseco, ou o conteúdo da obra, que repousam no campo dos valores simbólicos (PANOFSKY, 1939).

Em síntese, uma descrição pré-iconográfica observa os motivos artísticos para perceber o tema primário/natural; uma análise iconográfica gera o tema secundário/convencional por debruçar-se sob imagens, alegorias e estórias; e por fim a interpretação iconológica dá-se pela elucidação valores simbólicos (PANOFSKY, 1939).

Ao separar as formas (inerentes à obra, externas ao Homem enquanto objeto sensível) das observações e análises/hipóteses, ele faz uso de um processo fenomenológico para compreender a Arte, indo de uma descrição o mais isenta de presunções o possível até uma refinada formulação que transcende a própria obra, trazendo em si a narrativa de uma

nação, de um tempo, de uma ideologia, de uma sociedade. Uma análise iconológica, assim como o método morelliano, proporcionam um vasto domínio e amplo conhecimento acerca de um recorte social, temporal, territorial e cultural.

Tanto Ginzman (1989) quanto Panofsky (1939) souberam olhar para a obra de arte enquando documento que pode trazer vastas informações. É uma postura patológica de se entender Arte como sintoma de algo anterior.

A supracitada estratégia torna-se interessante no contexto colonial luso-mineiro setecentista, uma vez que de registros escritos dos artífices das Minas Gerais são tão escassos: são poucas as cartas escritas pelos artistas, os registros de quem realizou determinadas obras, entre outros. Não é raro ocorrer que a obra de arte seja o único documento disponível sobre a mesma. Bohrer (2007) propõe dois esquemas previstos para explicar o caminho visual de uma obra:

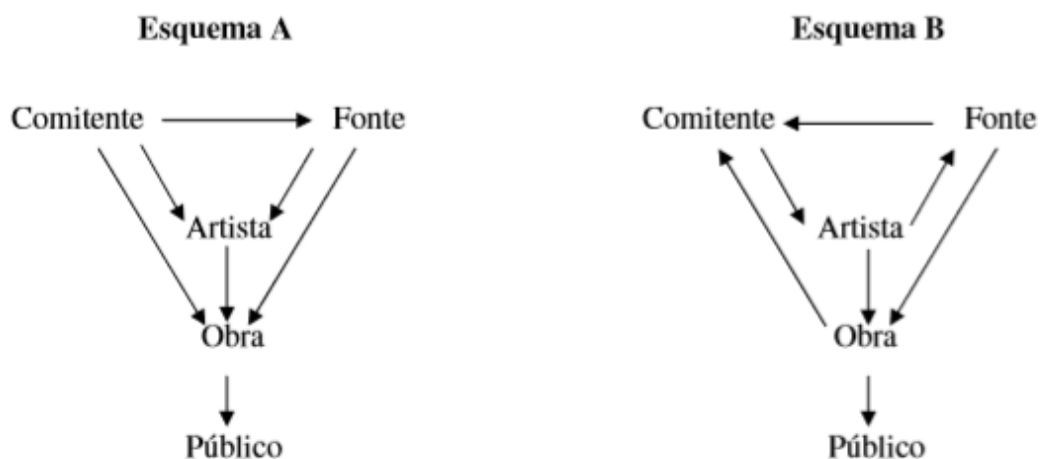


Figura 1: Duas variações da sistematização dos processos criativos entre mecenas e artistas, por meio de gravuras impressas. Fonte: Alex Fernandes Bohrer, 2007.

Sobre este esquema, o historiador (2007) explica:

O comitente indicava a fonte a ser representada ao artista que a reproduzia ou dela tirava inspiração. A obra resultante devia ser dirigida a um público específico (Esquema A). Neste esquema, tanto comitente, artista e fontes são importantes na concepção da obra final.

Outra variante deste esquema é a situação (que não pode ser descartada) onde o artista indicava ao comitente a fonte a ser representada e que fazia parte do seu 'repertório iconográfico'. Neste caso, o artista e a fonte são primordiais na execução da obra, o comitente passa, de certa forma, a ser parte integrante do público (Esquema B). (BOHRER, 2007, p.62).

Para além disso, ainda pode-se observar os possíveis caminhos até que a fonte chegue ao comitente e/ou o artista, bem como sua natureza, tipo de suporte: gravuras, tratados, missais, estampas, utilitários e tantas inúmeras outras possibilidades, como peças de louça e cerâmica.

Logo, de acordo com Bohrer (2007), é observado que a circularidade de moldes visuais, independente de suas peculiaridades, tem como escopo final o público para o qual a obra é concebida no contexto do mecenato da arte sacra luso-mineira dos setecentos – o recorte ao qual a presente pesquisa irá abordar adiante.

O volume de referências visuais externas deveria ser considerável durante o período colonial, o que passava por alguma das dinâmicas previamente citada, e finalmente se percebia nas mãos de algum artífice. Este, inevitavelmente expressa algo de si na obra final, seja em soluções espaciais para compor locais de dimensão diferente da referência visual que tiveram, entre outras formas de reinvenção e mestiçagem, como os “pormenores mais desprezados” (Ginzburg, 1989, p.142).

Esse processo possibilita que uma imagem seja herdada por determinado grupo sem que necessariamente haja contato pessoal entre as partes. Em outras palavras, a circularidade de moldes e estilos não se resume à uma mobilidade social, porém pode, doravante, ter suas origens numa circularidade visual: missais europeus gerando pinturas na colônia⁸, e gravuras japonesas influenciando o movimento Impressionista são apenas alguns exemplos disso.

Desse amálgama artístico entre fonte primária (existente na execução da obra por meio, comumente, de uma gravura) e a sua devida releitura luso-mineira-colonial, não cabe atribuir valor do primeiro em detrimento do segundo, pois

A reinvenção está presente em todas as facetas criativas. A cópia, propiciada pela grande circulação de imagens, tem ampla difusão, não desmerecendo quaisquer artistas, sendo prática corrente e bem quista até como apetrecho didático. Salientamos que ‘cópia’, propriamente dita, nem as gravuras nem as obras mineiras eram. O que se tinha sempre era uma espécie de ‘releitura’ de temas impressos (BOHRER, 2007, p.77).

⁸ É sabido que provém dos missais um grande repertório de referência visual para a arte sacra luso-mineira, que já ocupava seu devido espaço no imaginário popular de signos e alegorias popularmente reconhecidas a sua época (BOHRER, 2007).

Da mesma forma que Hauser (1972)⁹ aponta que o Barroco Mineiro é múltiplo, assim o são as formas de reinvenção que ele encontra, uma vez que artífice e obra são indissociáveis, e o que se vivenciava era uma sociedade miscigenada – não só em seu aspecto genético, porém com importantes impactos no olhar dos artistas. Frutos da mestiçagem, na dinâmica artística sacra luso-mineira, dois séculos antes que qualquer Manifesto Antropofágico¹⁰ pudesse alertar, em todas as suas peculiaridades e regionalismos, o Barroco Mineiro representa uma identidade múltipla e diversa, de transformar estímulos externos numa arte local, de alta qualidade e autêntica.

2.2 Contexto Histórico da Arte Luso-Mineira

O termo Barroco Mineiro consiste num conceito contradito por diversos autores, uma vez que ao designar a produção artística dos séculos XVIII e princípio do XIX, engloba um volume muito grande e muito diverso de obras, que por vezes não demonstram homogeneidade (BOHRER, 2007). Nem por isso, deixa de ser barroco, uma vez que “levou ao surgimento de um barroco popular [...] representam um dos instantes mais altos de libertação” (ÁVILA, apud BOHRER, p.34)

Pelo fato do barroco encontrar sua manifestação plena em templos religiosos as Chinesices do presente estudo também, torna-se necessário entender o contexto artístico baseado nas capelas primitivas e primeiras igrejas mineiras.

As primeiras manifestações barrocas se abrigavam em templos de arquitetura sóbria em simples, numa dicotomia que se manifesta ao longo de todo o setecentos. As capelas primitivas, no geral, apresentam todas o mesmo partido. Como exemplo, pode-se mencionar as Capelas de Bom Jesus das Flores do Taquaral e São João, ambas em Ouro Preto.

Compostas quase sempre por dois corpos retangulares (capela-mor e nave) e um anexo para a sacristia, essas igrejinhas antigas tem planta desprestiososa, composta de linhas retas. A fachada é dominada pela rusticidade austera do frontão triangular. O ornamento (reservado somente ao interior) consiste, quando preservado, de uma

⁹ HAUSER, Arnold. *História Social da Literatura e da Arte*. São Paulo: Mestre Jou, 1972.

¹⁰ Texto de Oswald de Andrade, um manifesto modernista publicado em 1928.

simplificação de retábulos do Nacional Português ou são obras de carapina, sem especificação estilística (BOHRER, 2007, p. 35).

Os templos religiosos que traziam dentro de si exemplares da talha do Estilo Nacional Português quando havia condições financeiras artífices disponíveis para tal; do contrário, o que se nota são apenas retábulos de carapina, simples, com pinturas que imitavam os mesmos motivos da talha.



Figura 2: Capela do Bom Jesus Das Flores do Taquaral, um dos exemplares das capelas primitivas da região da atual Ouro Preto; sabe-se se sofreu algumas alterações em sua fachada, mas o partido comum desses primeiros templos foi mantido. Fonte: Julia Ishicava, 2018.

De acordo com Bohrer (2007), na sequência despontam as igrejas de vulto, ainda dotadas de simplicidade arquitetônica e riqueza ornamental interna, com retábulos de Nacional Português. Apresentam, como um todo, fachada simples com frontão triangular e torres sineiras laterais arrematadas em telhas coloniais num desenho piramidal de quatro águas.



Figura 3: Igreja de Nossa Senhora do Rosário dos homens pretos de Mariana, MG. Fonte: Vitória Agostinho Melo, 2018.

Trata-se de um partido comum dentre as igrejas matrizes primitivas e as primeiras Igrejas e Nossa Senhora do Rosário dos Homens Pretos, irmandade que pelos numerosos fieis, costuma ser a primeira a edificar templo próprio. A figura anterior, Igreja do Rosário de

Mariana, apresenta esse mesmo molde, porém com algumas modernizações posteriores em sua portada.

Algumas raras igrejas apresentam a planta abobadada, como a Igreja de São Pedro dos Clérigos de Mariana.

O momento que se sucede é quando despontam as grandes igrejas de ordens terceiras, opulentas e ricas em ornamentação externa – a ponto que seus interiores ganham sobriedade, de aspecto mais claro, amplo e iluminado em justaposição as capelas escuras e ricas em detalhe no primeiro momento (BOHRER, 2007).



Figura 4: Igreja da Ordem Terceira de Nossa Senhora do Carmo de Ouro Preto, MG. Fonte: Julia Ishicava, 2017.

Dentro dessa narrativa padrão, cada templo demonstra suas peculiaridades regionais e específicas, apresentando espaços para criação e reinvenção dentro de moldes europeus definidos, criando assim um barroco independente e diverso, ao mesmo tempo alinhado com as tendências da Europa concomitantemente (BOHRER, 2007).

Barroco, Rococó, Maneirismo: quantas vertentes fazem a nossa arte? Portugal, Itália, Bavária: quantas pátrias geram nossas formas? Aquilo que se convencionou chamar de Barroco (especialmente a partir dos modernistas) é, na verdade, um conglomerado de tradições estéticas, advindas de diversas regiões. [...] Estas readequações se pautam também no diálogo criativo localizado de cada artista, comitente, região ou edificação, fazendo da arte reinventada dos mineiros um espaço privilegiado de gradações regionais, cheia de nuances e matizes (BOHRER, 2007, p.37)

Desse modo, não é um padrão visual rígido que determina o Barroco Mineiro, mas sim a a “mistura e reinvenção” (BOHRER, 2007, p.37).

2.3 *Chinesices em Portugal*

No presente capítulo, será apresentado um panorama das *Chinoiseries* em Portugal para auxiliar em seu entendimento na realidade colonial mineira, uma vez que entre a chegada dos portugueses e a Proclamação da Independência (1822), o Brasil foi uma colônia, logo com a imaginária muito atrelada a sua metrópole.

Primeiramente, há uma questão semântica: em Portugal e na Europa como um todo, a preferência é pelo termo em francês para se referir as pinturas de motivos orientais, as *Chinoiseries*¹¹; ao passo que no Brasil, autores optam tanto pelo estrangeirismo quanto pela versão em português Chinesices. Desse modo, no presente trabalho transitaremos entre os dois modos de escrever o mesmo impulso artístico, com ênfase em sua ocorrência geográfica sem grandes restrições.

Em 1662, o dote de D. Catarina e Bragança composto por mobiliário oriental foi exposto na Inglaterra por ocasião de seu casamento com Carlos II, sendo considerado “o mais rico dote da Europa, deslumbrando os ingleses” (PIIMENTEL, 2013, p.97). Em 1767, é publicado em Portugal uma redição do tratado *Arte, Pintura, Simetria e Perspectiva*, de Felipe Nunes, onde consta uma explicação sobre “como dourar uma bandeja ao modo da China” (PIIMENTEL, 2013, p.97), que consistia em pintá-la com uma receita de tinta vermelha. Tal recorte é apresentado por Pimentel (2013) para introduzir o tema das *Chinoiseries*, e ilustra a visibilidade que objetos importados do Oriente detinham.

Entre 1557 e 1999, Portugal manteve Macau como colônia em terras chinesas, um porto importante para seu sucesso durante o auge do comércio marítimo de especiarias. Além dessas preciosas mercadorias, objetos como tecidos, móveis, gravuras, porcelanas, entre outros. As cerâmicas¹² tiveram especial impacto, sendo valorizadas como mercadoria de luxo e posteriormente sendo reproduzidas na Inglaterra, como imitações da famosa porcelana branca de azul chinesa característica da Dinastia Yuan (1279 até 1368), quando o pigmento foi dominado pelos mestres ceramistas (GUO, 2015).

¹¹ Alguns dos autores referenciais para tal constatação são Ferreira (2015), Pimentel (2013), Guo (2015) e Pássaro (2015).

¹² A técnica de queima e vitrificação como acabamento para peças cerâmicas é dominada pela China desde a Dinastia Han (206 a.C. até 220 d.C.).

O gosto pelas porcelanas foi tão difundido que mesmo as cópias inglesas, falsificações ou não, tornaram-se populares por toda a Europa e promovendo a circulação de referências visuais chinesas que não necessariamente vinham da China (PÁSSARO, 2015). Vale ressaltar que enquanto a Europa se ocupou na Idade Média do desenvolvimento da religião católica, no Oriente floresciam estudos, descobertas e desenvolvimento de técnicas novas a todo o tempo, em suas sociedades de longa tradição. O requinte e refinamento de sua arte eram apenas a consequência de séculos desses esforços (PÁSSARO, 2015).

De acordo com Ferreira (2015), as *Chinoiserie* disseminaram-se principalmente em “arcazes de sacristia, órgãos portáteis e fixos, cadeirais de igrejas e espaldares, frontais de altar, retábulos e variadas peças avulsas” (FERREIRA, 2013), ocorrendo tanto em peças religiosas quanto no mobiliário e objetos diversos.

[...] 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 muito importante para a manutenção da política intracontinental de administração imperial, personificada por KangXi (1654-1722, o primeiro Imperador da dinastia Qing). (LONGBARDI, 2015, p.1358)



Figura 5: Móvel chinês importado para Portugal no século XVIII. Fonte <https://issuu.com/veritasartauctioneersportugal/docs/veritas_-_leil__o_xxx_1p/129> Acesso em janeiro de 2020.

No interior de igrejas, o que observa-se entre o fim dos seicentos e começo dos setecentos em Portugal são:

O azulejo, primeiro de padrão e depois figurativo, ocupava lugar de destaque no revestimento de superfícies murárias, conferindo uma carga decorativa intensa aos

espaços. A talha dourada, a pintura decorativa e de cavalete, os embutidos marmóreos, os têxteis e a ourivesaria encerravam um conjunto que, apesar de diverso nas várias artes, obedecia habitualmente a um programa ornamental bem concertado (FERREIRA, 2015).

Dentro desses espaços sacros, as *Chinoiseries* desenvolvem-se em apainelados para compor espaços, arcos do cruzeiro, retábulos e órgãos, como ocorre dentro da Capela de São Miguel em Coimbra, atualmente dentro da Universidade de Coimbra.

Na base que sustenta toda a estrutura de mais de dois mil tubos, o supracitado órgão é joanino (ou seja, data de cerca de 1750) apresenta *Chinoiseries* em sua base, como pode-se observar na figura a seguir. O fundo é de um vermelho sólido, com os desenhos feitos em douramento com detalhes preto; entre as pinturas, talhas com volutas e elementos fitomórficos se espalham num ritmo regular.



Figura 6: Base do órgão da Capela de São Miguel, em Coimbra . Fonte <<https://www.fragatasurprise.com/2016/08/universidade-coimbra.html>> Acesso em janeiro de 2020.

Na parte inferior, além de vários motivos fitomórficos flutuantes, há algumas pessoas representadas, utilizando turbantes e portando sombrinhas abobadadas; suas vestimentas são volumosas, cheias de tecido. Ao redor, espalhando-se por todos os lados há algumas aves em voo, tortuosas, que remetem-nos a seres mitológicos chineses.

Na parte superior, um homem repousa sobre nuvens, totalmente despido e olhando para o lado superior: seu aspecto lembra bastante um homem adulto europeu, como as estátuas clássicas da grécia.

Esse exemplo demonstra muito bem o motivo pelo qual as *Chinoiseries* são um movimento “europeu de inspiração e não origem oriental (PIMENTEL, 2013, p. 99)”, uma

vez que vemos a interpretação de um estilo por olhos de alguém que não pertencia ao impulso artístico que o criou: pessoas mais árabes que chinesas, devido ao turbante, ou mesmo europeias.

2.4 Hipótese do Imigrantes Chinês, ou da mobilidade social

Apesar do foco da presente pesquisa se tratar das Chinesices em pinturas, quaisquer elementos de ornamentação de templos religiosos setecentistas podem contribuir para sua compreensão. Desse modo, utilizaremos um exemplo referente à talha para explanar sobre a hipótese do imigrante chinês.

Nesse contexto de diálogos visuais, o artigo “Um dragão chinês presta votos a Nossa Senhora da Expectação do Parto: apontamentos a partir do maquinário visual da Capela de Nossa Senhora do Ó”¹³ das autoras Andrea Piazzaroli Longobardi e Patricia Vieira de Souza (2011) investiga os possíveis signos chineses e suas fontes iconográficas da citada Capela localizada no município de Sabará, em Minas Gerais, datada de 1720¹⁴.

Inicialmente, são estipulados como objetos de pesquisa (por meio de descrições textuais e fotográficas) alguns elementos decorativos presentes na talha do retábulo mor da Capela de Nossa Senhora do Ó, onde as autoras acreditam haver influência de motivos chineses.

¹³ O artigo citado foi publicado na Revista Angelus Novus em julho de 2011 em sua segunda edição, periódico este voltado à publicação dos alunos de pós graduação em história econômica e/ou social da Universidade de São Paulo.

¹⁴ IPHAN. *Igreja de Nossa Senhora do Ó (Sabará/MG)*. Livro de Belas Artes, inscrição 110, processo 0067-T-38, 1985. Disponível em < http://portal.iphan.gov.br/ans.net/tema_consulta.asp?Linha=tc_belas.gif&Cod=1419> Acesso em 5 de março de 2018.



Figura 7: Panorama da capela-mor da Capela de Nossa Senhora do Ó, em Sabará/MG. Fonte: Longobardi, 2011.

Logo após, inicia-se a comparação estilística entre os elementos escolhidos: primeiramente, apontamentos quanto a semelhança de alguns mascarões da talha com representações orientais de leões e Qilin¹⁵, justificando tal diálogo por meio do comércio sino-lusitano estabelecido no século XVI através da ocupação do porto de Hou Keng, batizada de Macau pelos portugueses. Ainda, aponta-se a presença de galos na ornamentação.



Figura 8: Mascarão na mísula das colunas do retábulo-mor da Capela de Nossa Senhora do Ó de Sabará/MG. Fonte: Longobardi, 2011.

O Qilin, símbolo da etnia chinesa Han, é apresentado como transição entre os planos espiritual e terreno, condizente com sua localização nas mísulas que suportam as colunas do retábulo mor; além disso, traça-se o paralelo entre o Qilin e as folhas de parreira presentes nas colunas, ambos como símbolo da espiritualidade e da existência de ciclos.

¹⁵ Figura zoomórfica mitológica do leste asiático, descrita no Livro dos Ritos de Confúcio e ainda comum representação na forma de escultura em locais sagrados da China, como na entrada de templos. Os machos são os Qi e as Fêmeas as Lin.

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 (fig.11). 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 (LONGOBARDI; SOUZA, 2011, p.92).

Por outro lado, não há suporte para apontar que esse ser zoomórfico trata-se de um QiLin: mascarões são elementos presentes na ornamentação desde a antiguidade clássica, havendo entre estes moldes ocidentais e o elemento da talha em questão semelhanças consistentes.



Figura 9: QiLin do século XVIII. Fonte: Longobardi, 2011.



**Figura 10: Escultura de teatro grega, executada entre 300 e 30 a.C. Fonte: <
<https://www.nationalgeographic.org/thisday/nov23/worlds-first-actor-takes-stage/>> acesso em 1º/12/2019.**

Se a ornamentação zoomórfica da talha realmente apresentar Qilins e galos, existe e seguinte hipótese: desde antes de ser porto lusitano, Macau tem santuários e templos como o Templo Pou Chai (atual Kum Ian Tong) e A-Má, onde há o culto tradicional politeísta chinês ligado ao xintoísmo e budismo. Tais locais conservavam seus Qilins até hoje nas entradas dos santuários, bem como utilizam decorações com galos a cada doze anos, quando um ciclo dos signos chineses se completa. Ambos o Qilin e o galo aparecem juntos em locais de conotação religiosa, assim como em Sabará.

Finalmente, o artigo (2011) traça a relação entre as figuras supostamente de influência chinesa representadas na talha com o discurso colonial de converter ao máximo as culturas pagãs a qualquer custo, salvando-as de um destino não desejável para o bom católico, como ir para o inferno. A apropriação de símbolos de culturas diversas, nesse contexto, é vista como somente mais uma expressão da dominação irrestrita¹⁶ que ocorria na relação colonizador-colônia, como uma analogia da hegemonia da metrópole.

A simbiose entre o sacro e o profano, por mais contraditório que pareça, não é exclusiva das Chineses, nem nova para a cultura Católica, muito menos representa algo que o homem não está acostumado a fazer. Reside justamente na contradição a capacidade de criar pontes culturais precisas, porém pouco prováveis ao primeiro olhar; entre um copião influenciável e um ser dotado de criatividade, os indivíduos que produzem obras de arte se equilibram.

Deixando os apontamentos quanto a dialética das Chineses de lado, assim como citado anteriormente, a existência de Macau como domínio português em terras chinesas é tomado como gatilho para essa influência na ornamentação em Sabará, trazendo a hipótese da imigração de um misterioso artífice macaense.

O exemplo utilizado traz duas questões acerca das Chineses: a primeira, a necessidade em ter um olhar atento às influências falsas, que não correspondem a elementos orientais, como o mascarão que é atribuído a um Qilin, quando pode tratar-se de um elemento presente na arte ocidental desde a Antiguidade. Em segundo lugar, a imigração de um indivíduo de Macau para a Sabará e região, onde teria atuado, não corresponde a única explicação possível para a influência da arte chinesa na colônia. Biombos, porcelanas

¹⁶ Conforme concedeu o Papa Nicolau V (Apud LONGOBARDI, Andrea Piazzaroli; SOUZA, Patricia Vieira de. P. 100, 2009) em 1454, o rei teria “o direito total e absoluto de invadir, conquistar e dominar todos os países que estão em poder dos inimigos de Cristo, sarracenos ou pagãos”.

(chinesas ou cópias¹⁷), sedas, pinturas, xilogravuras e relatos: todos estes elementos poderiam ser a fonte visual para as chinesices da Capela de Nossa Senhora do Ó de Sabará.

¹⁷ A porcelana chinesa vitrificada, dominada em províncias como Jingdezhen desde a dinastia Han, era um objeto de valor e que agregava prestígio social na Europa, pois era novidade vinda do místico Oriente após o Renascimento. Logo os europeus passaram a buscar reproduzir este precioso item em larga escala, surgindo assim fábricas inglesas, italianas, espanholas e portuguesas: em resumo, parte do que chegou às colônias foi porcelana chinesa, parte cópias europeias.

3. A CHINA EM MINAS GERAIS

3.1 Quadro comparativo de fotografias de Chinesices

Algumas Chinesices foram recortadas como amostragem de sua ocorrência na capitania de Minas Gerais, e serão elencadas a seguir.

Oratório da sacristia da Igreja de Nossa Senhora de Paula, Ouro Preto

Edificada entre 1804 e 1878 pela irmandade da Ordem Terceira de São Francisco de Paula (FERREIRA, 2018), a igreja homônima de Ouro Preto apresenta em sua sacristia um oratório em madeira policromada que pode ter pertencido a capela primitiva que lá existia anteriormente.



Figura 11: Oratório da Igreja de São Francisco de Paula, Ouro Preto. Fonte: Julia Ishicava, 2019.

O oratório, de autoria desconhecida e planta semicircular, apresenta a predominância de tons mais escuros em contraste com partes em douramento e é simétrico. Seu trabalho em

madeira não consiste em talha, devido a sua simplicidade, mas sim num trabalho de carapina com a ornamentação detalhada na pintura.

Em sua parte inferior, há um sacrário verdadeiro ornamentado com pinturas de acanto com fundo negro, provável influência das pedras de lioz portuguesas, indicando que deve se tratar de um exemplar da primeira metade dos setecentos, conforme pode-se observar na figura a seguir.



Figura 12: Detalhe do oratório. Fonte: Julia Ishicava, 2019.

Nas laterais, duas mísulas com volutas pintadas, sustentam as colunas torsas do corpo do oratório.

Na parte superior, há uma cimalha avantajada que acompanha a planta do oratório, que apresente um fingimento de mármore nos tons vermelho e azul escuro.



Figura 13: Detalhe do oratório. Fonte: Julia Ishicava, 2019.

No camarim há pinturas de motivos fitomórficos com flores e ornatos, predominando tons de branco, vermelho e verde: é a parte que cromaticamente destoa um pouco do conjunto. Há uma imagem de Jesus Cristo crucificado dentro dela.



Figura 14: Detalhe do oratório. Fonte: Julia Ishicava, 2019.

Nas laterais do camarim apresentam-se os elementos de interesse para a presente pesquisa: ao lado das duas colunas torsas, no apainelado que introduz o camarim e seu rendilhado há elementos de chinesides presentes.



Figura 15: Detalhe do oratório. Fonte: Julia Ishicava, 2019.

No apainelado do rendilhado o fundo é vermelho e as imagens em preto; apresentam, majoritariamente elementos fitomórficos que se assemelham a ramos ou galhos de árvores, apresentados em conjuntos sem conexão entre si.

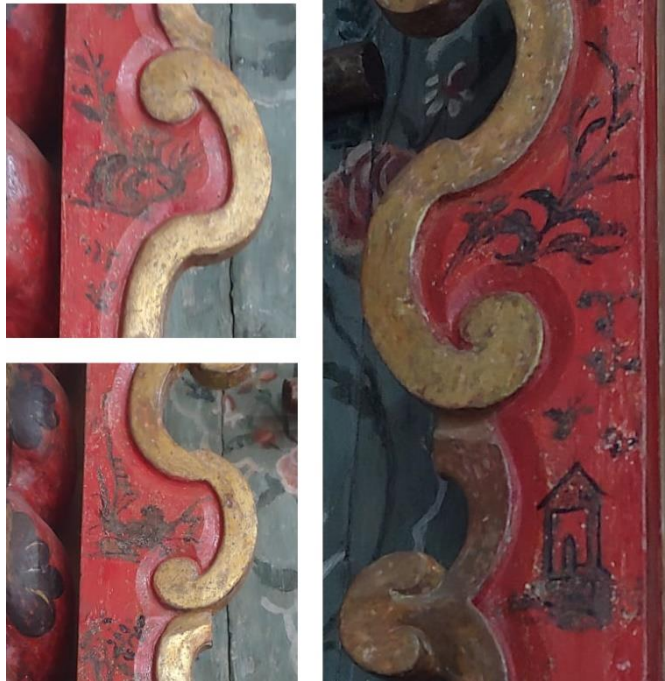


Figura 16: Chinesices destacadas do oratório. Fonte: Julia Ishicava, 2019.

Há duas edificações representadas de cada lado que apresentam as mesmas características: situam-se sobre um terreno flutuante que acaba subitamente; sobre ele, uma fachada frontal simples sem perspectiva com uma porta em arco pleno ao centro, as delimitações laterais bem marcadas como cunhais. A cobertura é vista como um triângulo, representando assim um telhado com três ou quatro águas

Há alguns elementos zoomórficos entre os elementos, que remetem a aves voando, pelas angulações diferentes de suas asas. Na borda desse rendilhado há volutas douradas, contrastando com as pinturas vermelhas e pretas que se avizinham.

Na parte superior, há uma série de arcos dourados anexos a parte vermelha triangular, com um pequeno detalhe geométrico preto ao centro. Na junção de cada arco, observa-se a presença de um pequeno elemento de forma arredondada, pendurado; o conjunto ganha um aspecto de de lambrequim, de dentículos.

Igreja de Nossa Senhora da Conceição, em Cachoeira do Brumado

Localizada no município de Mariana-MG chamado Cachoeira do Brumado, as Chinesices presentes em retábulos da Igreja de Nossa Senhora da Conceição consistem num exemplar que representa a abundância dessa influência em distritos marianenses.



Figura 17: Retábulo lateral do Evangelho da Igreja de Nossa Senhora da Conceição, em Cachoeira do Brumado. Fonte: Patrícia Roiko, 2016.

Nesse retábulo com arremate em dossel, há dois anjos com trombetas na parte superior; na parte central e inferior, há uma unidade cromática em vermelho e detalhes dourados, azuis e acizentados.



Figura 18: Detalhe do retábulo de Cachoeira do Brumado. Fonte: Patrícia Roiko, 2016.

A parte inferior apresenta uma imagem ao centro, ladeada por putti e volutas. Nas laterais, dois atlantis sustentam as mísulas em voluta, abaixo das colunas. A ornamentação

dos apainelados se resume a pintura, com o fundo vermelho e ornatos dourados ao redor de flores azuis.



Figura 19: Detalhe do retábulo de Cachoeira do Brumado. Fonte: Patrícia Roiko, 2016.

Na parte central do retábulo há dois nichos com apainelados acima e abaixo; os apainelados citados apresentam o mesmo padrão de ornamentação dos que se localizam na parte inferior: fundo vermelho com ornatos dourados e flores azuis. Apesar do fundo do camarim também ser vermelho, não apresenta uma unidade estilística com tal apainelado. As colunas torsas são em marmorizado em tons de azul com ornamentação fitomórfica dourada e capitel compósito.

A imagem central desse retábulo é de Nossa Senhora do Rosário, em madeira policromada, que repousa acima de um trono anforado com a parte inferior em treliça azul, o centro em vermelho e dourado (compondo com o fundo do camarim e seus arredores) e a superior em marmorizado.

Há um rendilhado de camarim dourado com girassóis entalhados. A pintura de fundo do camarim apresenta Chinesices, porém apenas no retábulo do Evangelho: o da Epístola tem uma ornamentação mais clara e colorida, com motivos florais.

Como já mencionado, as Chinesices presentes no retábulo se localizam no fundo do camarim e apresentam o fundo vermelho com imagens num tom de cinza azulado, possivelmente pela degradação ótica das características dos pigmentos empregados.



Figura 20: Camarim do retábulo lateral, Cachoeira do Brumado. Fonte: Patrícia Roiko, 2016.

As Chinesices se dispõem em grupos de paisagens sem ligação entre um e outro, pois parecem flutuar. Os elementos presentes são paisagens com montanhas e árvores de baixo porte, similares a um *Akamatsu*, ou pinheiro vermelho, muito comum no extremo oriente para compor paisagismo; em outros agrupamentos de imagens, há representações aquitetônicas que demonstram edificações que aparentam uma perspectiva isométrica, sem profundidade, deixando em todos os casos observados, duas fachadas visíveis, como pode-se observar nas imagens a seguir.



Figura 21: Chinesice presente no retábulo do Evangelho, em Cachoeira do Brumado. Fonte: Patrícia Roiko, 2016.

Na figura anterior, há uma casa ao lado de uma colina com três janelas em cada uma das suas duas fachadas e um telhado de duas águas; pouco mais ao fundo, em outra parcela de chão que não se liga a anterior, há uma edificação comprida com frontão triangular, cruz acima, ritmo regular de aberturas e mudança de nível de um bloco edificado para o outro, justamente como eram as primeiras capelas que povoam a região. Entre a primeira e a segunda edificação há uma grande diferença de tamanho, sugerindo se tratar do mesmo conjunto, apenas diminuindo de tamanho de acordo com o distanciamento do observador; desse modo, uma perspectiva de profundidade é sugerida.

Compondo essas paisagens, alguns outros conjuntos imagéticos com colinas e árvores se espalham pelo fundo do camarim.

Na parte superior do camarim, essa relação de perspectiva entre os conjuntos de paisagem volta a ocorrer: há uma parcela mais próxima – composta por colinas, árvores tortuosas e duas grandes edificações, como pode-se observar na figura a seguir.



Figura 22:Chinesice presente no retábulo do Evangelho, em Cachoeira do Brumado. Fonte: Patrícia Roiko, 2016.

No primeiro plano a esquerda há uma edificação de dois andares com dois pavimentos e um ritmo regular em suas doze representações de esquadrias; na sequência, duas árvores tortuosas rodeiam outra edificação, dessa vez dotada de características semelhantes a uma capela primitiva luso-mineira: cobertura de duas águas, fachada simétrica com uma porta, duas janelas ou varandas e um óculo, frontão triangular com uma cruz acima, mudança da altura do nível do telhado na parte da capela-mor e fachada lateral com aberturas verticais que remetem a seteiras. Acima ou atrás há um volume construído vertical representada, um local inusitado para uma possível torre sineira.

No segundo plano, que é proporcionalmente menor que o primeiro pelo distanciamento do observador, apresenta além da paisagem com árvores e colinas, duas edificações: uma delas de suas águas em perspectiva, a outra em vista frontal, com uma porta ao centro.

Num terceiro plano as formas já estão menos definidas, deixando espaço apenas para hipóteses do que se há representado: uma casa? Uma montanha? Uma árvore? Com a pátina observada hoje, não há meios de determinar.

Matriz de Nossa Senhora da Conceição, em Catas Altas

Localizada em Catas Altas-MG, a Matriz de Nossa Senhora da Conceição foi construída entre 1729 e 1739 (IPHAN, 2011), para substituir a antiga matriz. Em meio a modernizações, apresenta elementos internos de diversas épocas.



Figura 23: Retábulo lateral da epístola da Igreja Matriz de Nossa Senhora da Conceição, Catas Altas-MG. Fonte: <https://www.tripadvisor.com.br/LocationPhotoDirectLink-g3158935-d12080371-i396969141-Igreja_Matriz_de_Nossa_Senhora_da_Conceicao-Catas_Altas_State_of_Minis.html> acesso em janeiro de 2020.

Os retábulos laterais da Matriz são de planta côncava e apresentam uma riqueza em sua talha, composta por colunas torsas, cimbalha, sacrários, entre outros. Em alguns apainelados do retábulo do lado da Epístola compondo o espaço dentro do conjunto, há Chinesices igualmente ricas.

O retábulo se enquadra nos moldes no Estilo Nacional Português (BOHRER, 2015) em transição para o Joanino, apresentando pares de colunas torsas ornamentadas com motivos fitomórficos de parreiras, uma preeminência de douramento, riqueza de detalhes e nichos laterais, característicos do estilo mais antigo, bem como arremate superior em dossel com dois anjos ao lado, remetendo as mudanças.

Acompanhando externamente todo o desenho do retábulo, há um apainelado que compõe-se como uma margem, na qual predominam tons avermelhados e ocorrem Chinesices.



Figura 24: Detalhe do retábulo lateral da da Igreja Matriz de Nossa Senhora da Conceição, Catas Altas-MG. Fonte: João Vítor Carvalho Batisteli, 2019.

Na figura anterior, pode-se observar a predominância de vermelho, ao fundo das figuras, dourado e preto. De baixo para cima, apresentam-se primeiramente um volume de chão que sustenta uma árvore tortuosa e a vista parcial da fachada frontal de uma edificação, com telhado, cunhal, esquadria e porta demarcados; ao lado, outra parte de uma edificação mais distante.

Acima do conjunto mencionado, há outro peculiar, onde há um ser zoomórfico representado: com o corpo e cabeças circulares, orelhas pontudas e olhos esbugalhados, repouca abaixo de três pássaros voando. Ao lado, há uma edificação composta por três pavimentos escalonados, esquadrias em ritmo regular, cunhais marcados por blocos e um arremate de cobertura numa cúpula com pináculos.



Figura 25: Detalhe do retábulo lateral da Igreja Matriz de Nossa Senhora da Conceição, Catas Altas-MG. Fonte: João Vítor Carvalho Batisteli, 2019.

Outro conjunto de paisagem apresenta um coelho sob um conjunto de edificações marcadas por esquadrias retangulares e redondas e coberturas nada similares as residências coloniais mineiras, pois são mais pontudas e aparentam, devido a escolha pictórica, serem feitas de algum material mais claro. Entre tais edificações, há uma grande árvore.

Acima do conjunto anterior, há uma montanha rodeada por parte de uma edificação e algumas árvores; acima dela, há uma ave diferente das anteriormente descritas, pelo seu tamanho e complexidade. De bico pontudo e corpo robusto, remete a uma garça, ou uma *Fenghuang*¹⁸.

¹⁸ Ave mitológica tradicional chinesa, que reina acima dos demais pássaros.



Figura 26: Detalhe do retábulo lateral da Igreja Matriz de Nossa Senhora da Conceição, Catas Altas-MG. Fonte: João Vítor Carvalho Batisteli, 2019.

Na figura acima podemos perceber alguns elementos que já ocorreram no mesmo retábulo: edificações com cobertura de inclinação acentuada, árvores tortuosas, uma ave similar a um *fenghuang* e colinas flutuantes. Ressalta-se apenas uma edificação mais complexa que aparece no canto inferior esquerdo, onde há elementos de construções religiosas chinesas, devido a forma que a cobertura se dispõe.



Figura 27: Montagem do mesmo detalhe do retábulo lateral da Igreja Matriz de Nossa Senhora da Conceição, Catas Altas-MG. Fonte: João Vítor Carvalho Batisteli, 2019.

O paisagem acima apresenta um dos conjuntos arquitetônicos mais ricos em detalhamento: rodeados por plantas diversas, de portes variáveis, há templos e torres. Mais a direita, a edificação escalonada com pináculos remete a tradição oriental também em sua

cúpula superior; é observado que essa construção é representada com os detalhes em dourado e preto, porém as paredes no mesmo vermelho do fundo. Acima dela, pode-se perceber a diferença entre pássaros, simples formas maciças no ar, e *fenghuang*, rica em detalhes e de grande porte, trazendo um aspecto místico e celestial.

Na parte esquerda da montagem, há um conjunto arquitetônico composto por algumas edificações com visibilidade parcial que apresentam esquadrias quadradas, telhado com água reta e estratos diferentes. Todos eles apresentam as paredes em douramento com detalhes pretos. Pouco mais a frente, uma torre se destaca: composta por uma porta em arco pleno, duas seteiras acima, uma grande cimalha e duas varandas, o que chama a atenção é a cruz católica acima da abóbada que arremata-a. A mistura entre tradição católica e a pagã, muito no que consistem as Chinesices, repete-se dentro do próprio tema.

Catedral Basílica de Nossa Senhora da Assunção, Sé de Mariana

A Sé de Mariana é uma igreja que sofreu diversos acréscimos e modificações, talvez por concentrar tamanha importância e opulência que sediar uma diocese de sua relevância nos setecentos (IPHAN, 2017). Em seu interior, há uma série de Chinesices, presentes desde a ornamentação de portas descoberta em prospecções, até o seu órgão o painel de seu cadeiral para bispos.



Figura 28: Cadeiral da Sé de Mariana. Fonte <<http://www.ipatrimonio.org/?p=19742#!/map=38329&loc=-22.930670040084316,-406.6910362243652,12>> Acesso em janeiro de 2020.

Essa série de arcos que forma um único painel são contínuos, compondo em tema e estética: as imagens se completam entre si e as cores são os mesmos tons de vermelho ao

fundo, dourado e preto. Sendo eles numerosos, serão descritos apenas alguns recortes que representam traços comuns ao todo.



Figura 29: Detalhe do cadeiral da Sé de Mariana. Fonte <<http://www.ipatrimonio.org/?p=19742#!/map=38329&loc=-22.930670040084316,-406.6910362243652,12>> Acesso em janeiro de 2020.

O padrão de representação observado é de um fundo sólido vermelho e cenas dispostas ao longo do painel contendo o chão em preto numa forma bem orgânica, e as figuras sobre ele em douramento. Há basicamente três conjuntos ocorrendo no mesmo quadro: na parte inferior, há um homem de chapéu e uma mulher com sombrinha caminhando juntos, indicando um outro personagem que usa turbantes e está ao lado de um conjunto aquitetônico.

No meio do painel, aparece uma cena de caçada, onde três homens de turbante miram com armas de fogo em alguns animais quadrúpedes dotados de chifres, que podem ser veados. Há também algumas árvores e arbustos, onde os caçadores se escondem, e pássaros no ar.

Na parte superior do painel, vemos uma carruagem puxada por um cavalo levando um passageiro humano; logo ao lado, alguns seres zoomórficos que não sabemos identificar especificamente, todavia se assemelham a um ganso e um avestruz, com garças voando logo acima.

Ladeado por árvores, na parte superior um conjunto arquitetônico está representada: há uma edificação baixa a frente, rica em detalhes em suas fachadas, e acentuada inclinação na cobertura. Atras, uma construção mais verticalizada com quatro patamares visíveis.

As cenas cotidianas descritas diferem-se um pouco das Chinesices que foram elencadas até então: ao invés da China, tem como influência o universo árabe e seus homens de turbantes, animais exóticos e arquitetura.

Capela de Nossa Senhora da Expectação do Parto, ou Nossa Senhora do Ó, em Sabará

As Chinesices presentes no interior da Capela de Nossa Senhora do Ó, em Saará-MG, figuram dentre as mais conhecidas no assunto; além de espalhadas por outros locais do templo, elas se localizam principalmente no arco do cruzeiro.



Figura 30: Panorama da Capela de Nossa Senhora do Ó, Sabará, MG. Fonte <<https://www.google.com/url?sa=i&source=images&cd=&cad=rja&uact=8&ved=2ahUKEwj4mp73p4HnAhVjA9QKHZsCYsQjB16BAGBEAM&url=https%3A%2F%2Fviagemeturismo.abril.com.br%2Fatracao%2Ffigreja-n-s-do-o%2F&>> Acesso em janeiro de 2020.

Dispostas em seis painéis octogonais e um retangular ao centro, as Chinesices do arco do cruzeiro apresentam imagens espelhadas entre cada lado, uniformes esteticamente. Para descrever sobre elas, optou-se por escolher apenas duas delas. O aspecto geral se repete em todos os painéis: o fundo é preto sólido, e as imagens são feitas com douramento. Suas margens, em madeira, apresentam a cor vermelha com detalhes dourados, e volutas como aduelas que sustentam nas laterais e abaixo. Ao redor dos painéis, o fundo vermelho é sobreposto pela talha em preto com detalhes dourados, compondo uma unidade que não

destoa do aspecto geral da capela, de talha difusa, retábulos do Estilo Nacional Português (BOHRER, 2015) e densidade em sua riqueza de detalhes.

A primeira se localiza no lado da epístola, verticalmente no meio das demais.



Figura 31: Detalhe do arco do cruzeiro da Capela de Nossa Senhora do Ó, em Sabará. Fonte <
<https://www.google.com/url?sa=i&source=images&cd=&ved=2ahUKEwignJ6bqYHnAhWWGrkGHShSBfEQjRx6BAgBEAQ&url=http%3A%2F%2Fbarrocobrasileiro2.blogspot.com%2F2013%2F03%2Finterior-da-igreja.html&psig=A0vVaw35fn7x6buir-qIDwsc1pGe&ust=1579030512587647>> Acesso em janeiro de 2020.

No primeiro plano, como se observa na figura anterior, há algumas colinas e plantas tortuosas, estilizadas, com folhas arredondadas: duas maiores, com diversos ramos, e quatro menores, de folhas estreitas que pendem para baixo. Ao fundo, uma paisagem composta por mais árvores, no mesmo padrão das mencionadas anteriormente, e cinco edificações verticalizadas com coberturas pontiagudas, três mais abobadadas e duas no estilo de telhado chinês¹⁹. Todas as edificações apresentam aberturas em suas fachadas, marcadas por espaços pretos em meio ao douramento.

Acima de toda a paisagem, três aves tortuosas se dispõem no céu, ricas em detalhes: novamente, o que observa-se são exemplares de *fenghuang* em voo, trazendo a dimensão da tradição mística. Tratam-se dos únicos seres zoomórficos presentes nesse painel.

¹⁹ Telhado com a inclinação que se acentua próximo ao beiral, ganhando um aspecto mais pontiagudo que além das características estéticas, confere a edificação uma proteção conta as águas da chuva.

O segundo painel a ser descrito localiza-se na parte superior do arco do cruzeiro, no lado do Evangelho, e obedece aos padrões gerais de cor e composição dos demais painéis, ou seja, apresenta um par espelhado do lado da Epístola.



Figura 32: Detalhe do arco do cruzeiro da Capela de Nossa Senhora do Ó, em Sabará. Fonte <
<https://www.google.com/url?sa=i&source=images&cd=&ved=2ahUKEwignJ6bqYHnAhWWGrkGHShSBfEQjRx6BAgBEAQ&url=http%3A%2F%2Fbarrocobrasileiro2.blogspot.com%2F2013%2F03%2Finterior-da-igreja.html&psig=AOvVaw35fn7x6buir-qlDwsc1pGe&ust=1579030512587647>> Acesso em janeiro de 2020

Predominando a parte direita do painel em questão, uma grande estrutura arquitetônica se ergue sobre um volume de terra: demarcada pelos telhados que diminuem acompanhando o afunilamento da edificação, os oito pavimentos compõem um pagode²⁰, que é arrematado na parte superior por uma cobertura pontiaguda, um pináculo e uma flâmula. Na ponta de cada uma das beiradas, há um ornato que pende para baixo.

Na parcela esquerda do painel, há uma embarcação que navega sobre águas, sugeridas pelas manchas douradas ao seu redor que representam a ondulação das ondas. A tradição naval chinesa remonta desde a Dinastia das Primaveras e Outonos (722 a.C. até 481 a.C.), atingindo o nível técnico de fabricação de embarcações refinadas como o Junco²¹ durante a Dinastia Han (220 a.C. até 200 d.C.), demonstrando a capacidade técnica

²⁰ Edificação na forma de torre com várias beiradas comum na China, Japão e Coreias, usualmente concebida dentro de templos religiosos ou complexos bélicos (GUO, 2015).

²¹ Tipo de embarcação tradicional chinesa, reconhecida como patrimônio imaterial da Humanidade em 2010 com a necessidade urgente de medidas de salvaguarda.

surpreendente que detinham muito antes das nações europeias expandirem sua exploração mundial durante as Grandes Navegações (UNESCO, 2015).

A embarcação presente no painel em Nossa Senhora do Ó apresenta uma parte coberta, edificada acima do casco, e uma pessoa que a comanda a partir da proa, indo na direção do pagode.

Na parte superior do painel, há dois *fenghuan* voando.

3.2 Características Gerais dos Objetos de Estudo

No presente capítulo serão sistetizados alguns dos aspectos comuns que os objetos de estudo descritos anteriormente apresentaram, para uma posterior análise horizontal comparativa entre eles e as possíveis fontes iconográficas no capítulo 4.1.

Todas as Chinesices identificadas apresentam paisagens em sua composição, que têm elementos em comum, como:

Vegetação: as árvores como um todo são sinuosas e de copa branda, dotadas de folhas arredondadas ou pontiagudas. Não remetem a flora da capitania de minas gerais, caracterizada pelo majoritariamente pelo cerrado e mata atlântica de transição; assemelham-se a exemplares e *akamatsu* e árvores do paraíso. As árvores do paraíso, ou Ailanto da China, são provenientes da China e Taiwan, comumente representadas nas obras de arte chinesas e que foram importadas para a Europa por ingleses em 1751 (GUO, 2015)

Edificações: comuns a todos os exemplos levantados, por vezes são o a única pista que indica a presença humana nas paisagens. Alguns casos apresentam construções de tradição colonial luso-mineira, representadas de forma estilizada, de acordo com a estética chinesa, como as capelas primitivas achinezadas da igreja de Cachoeira do Brumado. Há também as representações mais fieis da arquitetura asiática, como pagodes.

Animais: no oratório, em Cachoeira do Brumado, na Sé e em Nossa Senhora do Ó há exemplares de aves voando em conjunto com *Fenghuen*. Quanto a representações

zoomórficas, a Sé de Mariana e a Matriz de Catas Altas se destacam pela maior variedade; alguns deles, todavia, não demonstram semelhança exata com nenhum animal da realidade, pois parecem ter vindo de descrições como histórias ou imagens, fazendo assim um “telefone sem fio” visual.

Humanos: a Sé de Mariana tem seres antropomórficos que usam turbantes árabes nas cabeças e sombrinhas chinesas nas mãos, o que demonstra que mais do que buscar o aquilo que é chinês, as Chinesices representam uma visão da Ásia como um todo, incluindo o oriente médio e o extremo oriente. A presença humana nas paisagens não é altamente observada.

Essas temáticas descritas se dispõem entre as Chinesices de forma estilizada, sem a preocupação rígida com as proporções de tamanho entre as formas. A busca por uma relação de proporção apenas se dá quando há insinuação de perspectiva, de distanciamento entre os elementos por representado diminuindo um em relação ao outro. Isso demonstra a representação da profundidade, mesmo sem referências que liguem um conjunto paisagístico a outro, como ocorre em Cachoeira do Brumado.

Além das proporções entre as formas, os próprios elementos apresentam simplificações e estilizações, sem a busca por representar a realidade. Outra característica das paisagens é seu aspecto flutuante: o chão não é contínuo entre os grupos de elementos, parecendo uma colina suspensa no ar.

Como padrão comrático, praticamente todos os exemplos utilizados apresentaram o vermelho e o dourado como cores predominantes, sendo preto outro protagonista de alguns exemplares – principalmente na Igreja de Nossa Senhora do Ó, em Sabará, onde o fundo é preto e os desenhos em douramento. Todas as cores são sólidas, sem degradês ou gradações de tom.

O vermelho provem da laca chinesa e japonesa, material extraído de resinas de plantas muito utilizado para revestir obras em madeira, pois os impermeabiliza, aumentando assim sua durabilidade, e ainda atribui uma característica marcante da arte do extremo leste asiático (LONGOBARDI, 2015).

No Oratório da sacristia da Igreja São Francisco de Paula, em Catas Altas e em Nossa Senhora do Ó, as Chinesices ocorrem conjulgadas ao Estilo Nacional Português; nos casos de Cachoeira do Brumado e a Sé de Mariana, elas ocorrem junto a respectivamente um retábulo

e um cadeiral joaninos. Desse modo, o recorte temporal que as Chinesices alvo da presente pesquisa apresentam é a primeira metade do século 1700, aproximadamente.

Ocorrem também casos como em Cachoeira do Brumado, no qual nas partes vizinhas as Chinesices descritas o vermelho continua presente, demonstrando uma forma de harmonização visual, de busca por unidade na cor – mesmo onde não há elementos de temática oriental.

3.3 Quadro comparativo das referências visuais chinesas

Para realizar uma comparação visual das Chinesices, no presente capítulo serão apresentadas algumas referências visuais de utilitários chineses ou europeus.

Pratos de porcelana n°1 e 2



Figura 33: Pratos de porcelana chinesa, Museu da Inconfidência, Ouro Preto-MG. Fonte: Julia Ishicava, 2019.

De proveniência chinesa, as presentes porcelanas são brancas com desenhos azuis, formato octogonal arredondado, uma margem externa e o interior com paisagens, e ficam expostas em conjunto dentro do Museu da Inconfidência de Ouro Preto. Ambas têm o mesmo desenho, apenas com algumas diferenças. Consideraremos a da esquerda a n°1 e a direita a n°2 (de pigmento azul mais escuro), primeiramente com uma descrição da paisagem em comum.

No primeiro plano, há uma ponte com três arcos plenos sobre águas calmas, unindo uma parte que contém uma árvore e outro lado com outra árvore de porte maior, com a copa robusta, pedras e uma edificação com telhado estilo chinês, arrematada num pináculo.

No segundo plano, outra ilha envolta por água, há um conjunto arquitetônico com edificações de um e dois pavimentos, ambas com telhado estilo chinês, paredes brancas e esquadrias em azul. Logo ao lado, uma árvore tortuosa com copa que pende para baixo é sugerida pela sua silhueta. Pouco abaixo, há um barco representado de uma vela.

Mais ao fundo, temos duas outras embarcações menores, indicando distanciamento, e duas outras ilhas: a da esquerda apresenta um pagode de quatro níveis, ao lado de uma construção térrea, envoltos por árvores sem distinção de detalhes; ao centro, duas edificações iguais com duas águas em telhado chinês se erguem entre mais árvores, com montanhas ao fundo.

Contrastando a nº1 e a nº2, a segunda apresenta no primeiro plano, ao invés de nitidez na edificação, vê-se apenas o contorno de sua cobertura, dessa vez mais abobadada; abaixo da árvore, há um desenho em escamas que parece uma formação rochosa.

As três embarcações localizam-se nos mesmos locais, apenas mudando ligeiramente o estilo em comparação à porcelana nº1. No plano secundário não há grandes alterações na composição, novamente, apenas no traço do autor. Nos últimos planos, o chão é composto apenas pela formação rochosa, semelhante a mencionada anteriormente, e a edificação ao lado do pagode é instinta.

Esses exemplares não são os únicos com tal modelo de desenho: numa casa de leilões do Rio de Janeiro, encontra-se no catálogo o seguinte conjunto:



Figura 34: Conjunto de oito pratos em porcelana chinesa. Fonte <
<https://www.dagsaboya.com.br/peca.asp?ID=3284&ctd=7&tot=&tipo=>> Acesso em janeiro de 2020.

Além de levantar a possibilidade da importação em massa de modelos iguais e indicar a forma de trabalho em série, com os mesmos desenhos como molde, esse caso justifica que as porcelanas n°1 e 2 representam obras provavelmente do mesmo local, provenientes da mesma produção tendo como referência único desenho – o que admite algumas variações.

Supondo que os oito pratos do Rio de Janeiro e os dois em Minas Gerais vieram da mesma origem

Prato de porcelana n°3



Figura 35: Prato de porcelana inglesa, Museu da Inconfidência, Ouro Preto-MG. Fonte: Julia Ishicava, 2019.

A porcelana setecentista chinesa n°3 é circular, apresentando apenas motivos fitomórficos em sua composição. Com uma flor ao centro, divide-se em oito partes que dela irradiam e são simétricas entre si, cada uma apresentando um ramo com folhas curvadas e flores.

Trata-se de uma peça de origem inglesa que imita os motivos chineses de forma fiel, exemplificando bem essa prática. É possível que tenha sido fruto da cópia de uma prato de origem chinesa com os mesmos motivos.

Porcelanas n° 4 e 5



Figura 36: Pratos de porcelana. Fonte: Alex Fernandes Bohrer, 2019.

A porcelana n°4 é a da esquerda e a n°5 a da direita; apesar de terem formas diferentes, respectivamente um fundo e o outro raso, apresentam o mesmo desenho, apenas em estilos ligeiramente diferentes. Desse modo, serão descritos em conjunto.

A margem das peças é rica em detalhes, num misto de forma geométricas e elementos fitomórficos. Na parte inferior, há uma cerca ondulada; depois, outra ponte de três arcos que leva a uma edificação rodeada de árvores. Ao centro, destaca-se uma árvore com a copa semelhante a fitas por sua disposição. Pouco ao lado, apresenta-se uma embarcação navegando.

Há um conjunto de pagodes ricos em ornamentação no lado direito das obras, rodeados por árvores de copas arredondadas estilizadas. Na parte superior a esquerda, além da silueta de algumas construções, observam-se árvores diversificadas também. Na parte superior, há dois passaros voando.

A obra n°4 é mais elaborada que a 5°, onde algumas formas foram simplificadas ou simplesmente retiradas – como o pagode na extrema direita.

4. HIPÓTESE DA CIRCULARIDADE CULTURAL

Ao contrastar as obras de arte apresentadas nos capítulos 3.1 e 3.3, algumas análises comparatórias devem ser pontuadas para legitimar o discurso de circularidade cultural entre elas; desse modo, o presente capítulo irá realizar algumas comparações na busca de possíveis fontes iconográficas para as Chinesices.

Uma vez que as fontes iconográficas de produções artísticas coloniais são diversas, as referências visuais chinesas insinuam insuficiência; todavia, ao apontar elementos que existiam no Oriente na mesma época em que tais peças foram trazidas ²²também indicam-se pistas que justificam a ocorrência dos mesmos elementos e estéticas nas Minas Gerais.

Algumas das porcelanas descritas no capítulo 3.3 apresentam a mesma composição: os conjuntos 1-2 e 4-5, todavia isso ocorre de formas distintas: nas primeiras peças, como descrito no 3.3, trata-se de um desenho em comum entre uma série considerável (ao menos 10) de peças trazidas para a colônia brasileira; desse modo, podem compor juntas uma produção em grande escala de mesmo local, ou até olaria.

O conjunto 4-5, por outro lado, apresenta composição comum, porém em espaços diferentes – o que deixa a peça nº4 com uma margem branca a mais – e divergências estilísticas maiores. Isso sugere uma relação diferente da elencada anteriormente: ambas as peças provavelmente foram feitas por oficinas diferentes, mas que seguiram o mesmo desenho como base. Se esse processo era possível dentre peças de origem chinesa comum, abre espaço para a cópia de moldes feitos em outros locais, pois demonstra consistir numa prática adotada pelos artífices da época.

Na sequência, serão elencados alguns elementos para a comparação entre as Chinesices e possíveis fontes iconográficas.

- Embarcações:

²² Considerando que as paisagens representadas nesses objetos só poderiam fazer parte do repertório visual de seu autor, supondo que este morava no Oriente



Figura 37: Detalhes da porcelana nº1 e o painel de Nossa Senhora do Ó, em Sabará.

A presença de embarcações foi observada na Igreja de Nossa Senhora do Ó em todas as peças de cerâmica, menos a nº3. Como pode-se observar no comparativo acima, todas apresentam uma embarcação de casco com uma parte edificada ao centro, sendo as porcelanas dotadas de velas e a pintura não. As navegações eram importantes economicamente para os chineses, como descrito no item 3.2.

Seja pela presença de velas ou pelo formato do casco, as embarcações podem ser comparadas a um junks chinês, conforme a figura abaixo:



Figura 38: Reconstituição contemporânea de um junks tradicional. Fonte < [https://pt.wikipedia.org/wiki/Junks_\(barco\)](https://pt.wikipedia.org/wiki/Junks_(barco))> Acesso em janeiro de 2020.

- *Fenghuang*

As aves mitológicas chinesas foram elencadas desconsiderando as aves ordinárias que aparecem, pois nestas é mais palpável realizar algumas comparações.



Figura 39: fenghuan presentes, da esquerda para a direita, em Cachoeira do Brumado, Sé de Mariana e Sabará.

Peculiarmente, a *fenghuang* presente em Cachoeira do Brumado está sozinha, quando o habitual é ocorrer em duplas, como se observa na Sé de Mariana e em Sabará. Essa ave mitológica simboliza o pássaro que reina acima de todos os pássaros e é tida como a “fênix oriental” nas demais culturas (GUO, 2015).



Figura 40: Fenghuan presentes nos pratos de porcelana nº4 e 5.

Esses seres são tidos como presságios de boa sorte, e não se sabe ao certo qual foi a origem de sua inspiração. Na imagem acima, observam-se as *fenghuang* presentes nas porcelanas nº 4 e 5, que assim como nos exemplares de Mariana e Sabará, aparecem juntos, simbolizando o macho (*feng*) e a fêmea (*huang*).

- Outros Animais:



Figura 41: Da esquerda para a direita, dois seres zoomórficos de Catas Altas e um da Sé de Mariana.

Ao centro, podemos observar um animal executado em Catas Altas, que remete a um coelho, que acompanha a tradição chinesa por ser um de seus doze signos da astrologia chinesa.

O primeiro ser da esquerda para a direita, todavia, não remete a nenhum dos animais que existem em nosso repertório atual, com seu aspecto arredondado e peculiar: pode ser explicado pela reinvenção, baseada na tentativa de cópia por descrição. Não era incomum um artífice ter que representar algo que jamais viu na vida, pela distância com sua realidade, resultando num caricato retrato-falado. Esse processo deveria ser comum prática ao se pintar uma chinesice.

Já o animal da Sé de Mariana lembra um avestruz, pois tem um pescoço comprido com bico de ave na ponta e um corpo rico penagem. – apesar da espécie de avestruz asiático estar extinto então; imagina-se que desempenhava um papel folclórico.

- Elementos fitomórficos:

Todas as Chinesices e referências visuais chinesas apresentavam ornamentação fitomórfica, desse modo ela será pontuada a seguir.

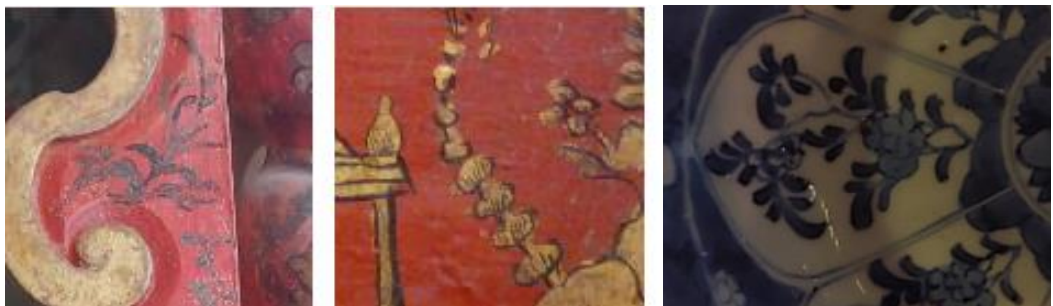


Figura 42: Detalhes do Oratório de São Francisco de Paula e de Catal Altas e da porcelana nº3, da esquerda para a direita.

Primeiramente, observando as três imagens acima podemos perceber um padrão de vegetação mais solta, de menor porte, que se projeta em alguns painéis para compor espaço. São Francisco de Paula tem folhas mais pontudas, Catas Altas é em gomos e a porcelana fica num meio termo, com a folha na forma ovallada com uma ponta.

Indo para plantas de maior porte, temos os seguinte comparativo entre árvores:



Figura 43: Da esquerda para a direita, apresentam-se árvores de Cachoeira do Brumado, Catas Altas, Ó de Sabará e Sé de Mariana.

A China tem uma tradição de paisagismo milenar, compondo os elementos com muita harmonia. Algumas das árvores mais comuns são *akamatsu*, *kuromatsu* e árvores-do-paráíso.



Figura 44: Comparação entre um detalhe da porcelana n°4 e um kuromatsu. Fonte <<http://3.bp.blogspot.com/-uNbhIGhEwA4/T2v6E148uHI/AAAAAAAAAfK/2DR6uuDnLZc/s1600/pinheiro-negro+jardim+chines.jpg>> Acesso em janeiro de 2020.

Os *akamatsu* e *kuromatsu* apresentam folhas pontiagudas que podem ser mais ou menos abundantes, dependendo de como ele for conduzido durante seu crescimento. Seu tronco tende a ser tortuoso, assim como se vê nas Chinesices (figura 43).

- Tipos de telhado combinados:

Em Sabará, no painel mais abaixo, há cinco edificações, duas com telhado abobadado e duas mais pontiagudas, com telhado no estilo chinês.



Figura 45: Detalhe do painel de Sabará.

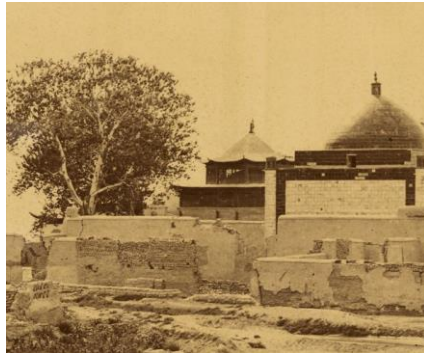


Figura 46: Mesquita em Hami, que mistura telhado em cúpula islâmica e em telhado chinês. Fonte:Boiarskii, 1875.

Na região chinesa de influência árabe, o islamismo é praticado por parte da população. Assim como costumes e crenças, religiões herdaram tipologias próprias, trazendo novos elementos que serão incorporados e reproduzidos por uma sociedade repleta de repertório, gerando assim uma arte heterogênea e regional.

Assim, ocorrem em locais como a mesquita de Hami, na China (imagem anterior), onde cúpulas islâmicas se misturam com telhados chineses pontiagudos, coexistindo mesmo com tradições distintas.

- Pagodes:



Figura 47: Da esquerda para direita: dois pagodes presentes nas Chinesices de Catas Altas e em Sabará.

Mudando apenas a quantidade de andares, os pagodes recorrentes nas Chinesices e nas porcelanas apresentam as mesmas características de seus antecedentes chineses, com algumas simplificações: várias beiradas se sobrepõem com riqueza de ornamentação, uma vez que essas grandes estruturas eram construídas apenas em locais importantes como templos budistas ou compondo palácios.

Nos dois primeiros pagodes representados anteriormente, sua planta pode ser hexagonal ou octogonal, pois ao lado da fachada frontal há uma parte das laterais em vista (como o pagode de fogong, a figura 48).



Figura 48: Da esquerda para a direita, detalhes das porcelanas n°4 e n°1

Uma variante é o nível de detalhamento dos pagodes, vide a comparação acima: entre a porcelana 4 e 1 há a mesma quantia de pavimentos e um embasamento de pedra abaixo deles, porém a peça n°1 apresenta uma estilização maior, formas simples e sóbrias, sem o mesmo rebuscamento da 4.



Figura 49: Pagode localizado no templo budista de Fogong, no distrito de Yingxian, província de Shanxi da China, construído na Dinastia Lian (916-1125). Fonte <<http://portuguese.cri.cn/152/2006/10/31/1@54545.htm>> Acesso em janeiro de 2020.

- Similaridade com capelas primitivas:



Figura 50: Comparação entre a capela pintada em Catas Altas e a Capela de São João de Ouro Preto, MG. Fonte: Julia Ishicava, 2018.

A similaridade entre um detalhe da Chinesice de Catas Altas com as capelas primitivas mineiras é clara, e demonstra o quanto tal movimento não consiste apenas na cópia, mas sim na apropriação de moldes asiáticos sob a ótica local de onde se manifestou. A capela é mineira, adequada ao repertório visual da população local, unindo assim a tradição católica colonial com o exotismo chinês.

- Formato octogonal:



Figura 51: Comparação entre a forma da porcelana nº1 e um painel em Nossa Senhora do Ó, Sabará.

O mesmo formato é observado nos pratos de porcelana nº1 e 2 e nos apainelados do arco do cruzeiro da Igreja de Nossa Senhora do Ó, de Sabará: a planta octoanal é um aspecto comumente empregado no utilitário, mobiliário e arquitetura chinesas, desde plantas de pagodes até caixas de diversos andares.

Sendo amplamente difundido por meio da porcelana, doravante, a escolha da forma do apainelado de Sabará tem grandes chances de representar um exemplo de circularidade visual.

- Aspecto flutuante das paisagens

Em todas as Chinesices e referências visuais citadas, as paisagens aparecem em agrupamentos não necessariamente interligados, como se cada porção de terra flutuasse.

Essa característica atribui ao *ShanShui* a referência estilística, tanto para as porcelanas quanto para as Chinesices. O estilo remonta suas origens no Império Song (420-279) no sul da China (LONGOBARDI, 2015). O termo significa, de forma literal, montanha-água, e corresponde originalmente a um estilo de poesia, que influenciou a pintura sobre seda ou papel.



Figura 52: Pintura Shan Shui da dinastia Ming, de autoria desconhecida; Fonte <https://en.wikipedia.org/wiki/Shan_shui> Acesso em janeiro de 2020.

Nesse tipo de manifestação artística, todos os elementos simbolizam algo, não se dispondo nada de maneira aleatória ou ocasional: desde os espaços vazios mantidos que o cérebro humano constitui como água ou chão, até as pinceladas expressivas que ele traz. Por esses e outros motivos, é considerado um movimento

[...] que vai contra a definição comum do que uma pintura é. *Shan shui* pintura refuta cor, luz e sombra e trabalho da escova pessoal. *Shan* pintura *shui* não é uma janela aberta para o olho do espectador, é um objeto para a mente do espectador. *Shan shui* pintura é mais como um veículo da filosofia (CHU-CHIN SUN, 1995, p. 43).

Essa justaposição de elementos alternados com espaços vazios, que sugerem água ou continuidade, estão ligados a “concepção taoísta de ações concomitantes, a um só tempo fluindo” (LONGOBARDI, 2015, p. 1359).

5. CONSIDERAÇÕES FINAIS

Na capitania de Minas Gerais, não se pode atribuir o encanto pelo oriente como algo enraizado culturalmente “na mesma clausura doméstica ou monástica onde, com efeito, há muito se intalara a sedução e o culto dos produtos do Oriente, que mantinham consilidada estima” (PIMENTEL, 2013, p.13) devido aos séculos de ocupação árabe que ocorreram em Portugal. Deste modo, de onde surge o impulso para representar elementos de culturas tão distintas? Como uma tradição pagã se perpetuou dentro de igrejas católicas, tradicionalmente conservadoras?

A presente pesquisa baseou-se no conceito de Circularidade Cultural proposto por Carlo Ginzburg (1989): para que um motivo e/ou estética do extremo leste asiático manifeste-se numa colônia ocidental como a brasileira, não é obrigatório que um artífice tenha imigrado de terras tão longínquas. Repetições, cópias e influências podem explicar essa recorrência, uma vez que esta não se resume a mobilidade social; por vezes, a ideia de uma cultura de elite ditando a cultura popular pode ganhar outras dimensões, ainda mais num contexto sacro-colonial: a arte também se manifesta nos detalhes e na reinvenção.

Há hipóteses que trazem como justificativa central a imigração de um artífice macaense para a região mineradora da colônia brasileira, porém até o ponto onde a presente pesquisa avançou, não pudemos verificar as provas documentais disso. Num primeiro momento, seria então automaticamente atribuída a circularidade cultural de moldes visuais toda a correspondência entre a região e o oriente. Todavia, os esforços para a compreensão das Chinesices do presente estudo recaem apenas para os aspectos de influência cultural e visual.

Não se pôde provar que houvesse artistas chineses na região ainda, mas caso isso se faça, os aspectos de apropriação e mestiçagem do olhar não se anulam, pois mesmo assim todas as obras não seriam de autoria do(s) mesmo(s) artista(s). Em resumo, as hipóteses da circularidade cultural e da mobilidade social podem coexistir, entretanto o recorte do presente trabalho tem a circularidade como protagonista único, e legitima a possibilidade de ter sido a única influência presente na capitania de Minas Gerais. Não há registros de imigrantes

asiáticos na região, tampouco seriam eles necessários para que a influência da Ásia se perpetuasse, desse modo não há motivos para acreditar na mobilidade social.

Por meio das diversas comparações realizadas nos capítulo anterior, pode-se verificar alguns pontos importantes. As Chinesices não se resumem apenas à influência de origem chinesa, mas a todo um universo que era novo, exótico e desconhecido, permeado por misticismo – o que justifica a presença de elementos árabes. Além disso, trata-se de um processo mental de assimilação e reprodução de imagens onde cabe muita criação e mestiçagem, característicos da arte barroca mineira. Por estes motivos, esse exotismo apresenta elementos do repertório visual que os artífices que os executavam detinham, como capelas de tradição católica.

As temáticas entre porcelanas chinesas ou imitações de porcelanas chinesas se repetem nas Chinesices, porém as suas cores não: as supostas referências são, majoritariamente, azuis e brancas (as vezes com verde, apesar do domínio de outras cores), enquanto as pinturas que teriam influenciado apresentam as cores vermelha, preto e dourado predominantemente. Doravante, pode-se assumir que as porcelanas serviram como influência temática e como ferramenta de propagação da popularidade daquilo que era exótico para o mundo ocidental.

Desse modo, a supracitada constatação quanto a incoerência cromática não anula a influência da porcelana nesse processo de apropriação que embasa as Chinesices – pelo contrário, torna-o ainda mais interessante: a presença de porcelanas com a mesma referência visual e diferentes executores demonstra que a prática de se utilizar como modelo obras existentes era comum; assim sendo, haveriam de ocorrer nas pinturas de chinesices também.

Entre as Chinesices levantadas, não há um padrão que a atribua a um único artífice ou escola. Trata-se mais de um modismo, do oriente como algo completamente novo e valorizado.

Nota-se uma simultaneidade do gosto vigente na europa com a produção mineira quanto aos motivos chineses:

Foi precisamente nos séculos de estruturação das relações diplomáticas e comerciais entre reinos ibéricos e império sínico, que se disseminaram na Europa ocidental inúmeras combinações de signos orientais de várias regiões, chamadas a partir do XVIII de *chinoiseries* (LONGOBARDI, p.1356)

Assim como descrito no capítulo 3.1, as Chinesices estão presentes no Barroco Mineiro desde as primeiras décadas dos Setecentos, visto que o oratório da Igreja de São Francisco de Paula, por exemplo, representa um exemplar do estilo mais antigo que se encontra na região, o Nacional Português. Numa comparação cronológica, a reprodução de motivos asiáticos ocorreu concomitante nas Minas Gerais e na Europa, demonstrando que mesmo localizada numa colônia, a opulência da região e a modernização das navegações já eram capazes de globalizar gostos e estilos.

O presente estudo culminou nas comparações de possíveis fontes iconográficas ao longo do capítulo 4, todavia ainda carece de um levantamento mais minucioso que leve outras referências visuais em consideração. Trata-se de um tema amplo que ainda tem potencial para ser explorado, visto que sua dimensão não cabe nas linhas de uma monografia, e merece continuidade numa outra ocasião.

REFERÊNCIAS

BOHRER, Alex Fernandes. *A Talha do Estilo Nacional Português em Minas Gerais: Contexto Sociocultural e Produção Artística*. Tese (doutorado em História Social da Cultura) - Faculdade de Filosofia e Ciências Humanas, Universidade Federal de Minas Gerais, Belo Horizonte, 2015.

BOHRER, Alex Fernandes. *O s Dialogos de Fênix: Fontes Iconográficas, Mecenato e Circularidade no Barroco Mineiro*. Dissertação (mestrado em História Social da Cultura) – Faculdade de Filosofia e Ciências Humanas, Universidade Federal de Minas Gerais, Belo Horizonte, 2007.

BORGES, Lucia; TINEM, Nelci. *Ginzburg e o paradigma indiciário*. In: XXII Simpósio Nacional de História - História, acontecimento e narrativa. João Pessoa: ANPUH/UFPB, 2003. v. único. p. 83-84.

CHU-CHIN SUN, Cecile. *Pearl From de Dragon's Mouth: Evocation of Scene and Feeling in Chinese Poetry*. Michigan: Centro de Estudos Chineses, 1995.

Comunidade Catas Altas recebe obra de iluminação da Igreja Matriz de Nossa Senhora da Conceição. IPHAN, 2011. Disponível em: <<http://portal.iphan.gov.br/noticias/detalhes/397/comunidade-catas-altas-recebe-obra-de-iluminacao-da-igreja-matriz-de-nossa-senhora-da-conceicao>>. Acesso em: jan. 2020

FERREIRA, Clara Assunção. *O Tardo Rococó de Miguel Treguelas*. Trabalho de Conclusão de Curso (Tecnólogo em Conservação e Restauro de Bens Imóveis) – Instituto Federal de Minas Gerais, Ouro Preto, 2018.

FERREIRA, Silvia. Reflexos em Vermelho e Ouro: chinoiserie e talha ou a construção de um modelo de renovação artística. In.: BARRETO, Luís Felipe; SERRÃO, Vítor. *Patrimônio Cultural Chinês em Portugal*. Lisboa: Centro Científico de Macau, I.P.: Fundação Jorge Tavares, 2015, p. 119-132.

GINZBURG, Carlo. *Mitos, Emblemas, Sinais: Morfologia e História*. São Paulo: Companhia das Letras, 1989.

LONGOBARDI, Andrea Piazzaroli. *Fragmentos de visualidades chinesas no setecentos mineiro*. Dissertação (mestrado em História Social da Cultura) - Faculdade de Filosofia e Ciências Humanas, Universidade Federal de Minas Gerais, Belo Horizonte, 2011.

GUO, Mo. *A China em Portugal: A Porcelana Blue Canton da Vista Alegre*. Dissertação (Mestrado em Línguas Literaturas e Culturas) – Faculdade de Línguas e Culturas da Universidade de Aveiro, Aveiro, 2015.

PANOFSKY, Erwin. *Significado nas Artes Visuais*. São Paulo: Perspectiva, 1939.

PIMENTEL, António Filipe. Do Portugal Exótico ao Exotismo Europeu: o fenómeno da chinoiserie em Portugal. In.: *O Exótico Nunca Está em Casa? A China na faiança e no azulejo portugueses (séculos XVII-XVIII)*. TERMINAR A REFERÊNCIA. Lisboa: Museu Nacional do Azulejo, 2013 (p.97-109).

SANTOS, Carlos Alberto Ávila. *Alegoria, Iconografia e Iconologia: Diferentes Usos e Significados Dos Termos Na História Da Arte*. In.: XVII Seminário de História da Arte – Anacronias do Tempo. Pelotas: CA Artes/ UFPel, 2014. Disponível em <<https://periodicos.ufpel.edu.br/ojs2/index.php/Arte/article/view/4903> >, acesso em 10 de agosto de 2019.

SOUZA, Patrícia Vieira de. Um Dragão Presta Votos a Nossa Senhora da Expectação do Parto: apontamentos a partir do maquinário visual da Capela de Nossa Senhora do Ó. *Revista Angelus Novus*. Belo Horizonte, v.2, p.81-109, 2011.

ZHENG, L. *Watertight-bulkhead technology of Chinese junks*. UNESCO, 2015. Disponível em: <https://ich.unesco.org/en/USL/watertight-bulkhead-technology-of-chinese-junks-00321>. Acesso em: jan. 2020