



UNIVERSIDADE
ESTADUAL de LONDRINA

GRAZIELLI CANDIDA MOREIRA SANTOS

DO VERMELHO DA CHINA AO OURO DE MINAS:
COMO AS CHINESICES ATRAVESSARAM OCEANOS

Londrina
2025

GRAZIELLI CANDIDA MOREIRA SANTOS

DO VERMELHO DA CHINA AO OURO DE MINAS:
COMO AS CHINESICAS ATRAVESSARAM OCEANOS

Trabalho de Conclusão de Curso apresentado à
Universidade Estadual de Londrina - UEL, como
requisito parcial para a obtenção do título de
Licenciada em Arte Visuais.

Orientadora: Profa. Dra Carla Juliana Galvão
Alves

Londrina
2025

Ficha de identificação da obra elaborada pelo autor, através do Programa de Geração Automática do Sistema de Bibliotecas da UEL

S237v Santos, Grazielli Candida Moreira.
Do vermelho da China ao ouro de Minas : como as chinesices atravessaram os oceanos. / Grazielli Candida Moreira Santos. - Londrina, 2025.
49 f. : il.

Orientador: Carla Juliana Galvão Alves.
Trabalho de Conclusão de Curso (Graduação em Artes Visuais) - Universidade Estadual de Londrina, Centro de Educação Comunicação e Artes, Graduação em Artes Visuais, 2025.
Inclui bibliografia.

1. Barroco - TCC. 2. China - TCC. 3. Brasil colonial - TCC. 4. Minas Gerais - TCC. I. Alves, Carla Juliana Galvão : II. Universidade Estadual de Londrina. Centro de Educação Comunicação e Artes. Graduação em Artes Visuais. III. Título.

CDU 7

GRAZIELLI CANDIDA MOREIRA SANTOS

**DO VERMELHO DA CHINA AO OURO DE MINAS:
COMO AS CHINESICAS ATRAVESSARAM OCEANOS**

Trabalho de Conclusão de Curso
apresentado à Universidade Estadual de
Londrina - UEL, como requisito parcial para a
obtenção do título de Licenciada em Artes
Visuais.

Prof. Orientadora: Prof. Dra. Carla Juliana
Galvão Alves
Universidade Estadual de Londrina - UEL

Prof. Dr. Jardel Dias Cavalcanti
Universidade Estadual de Londrina - UEL

Prof. Dr. Marcelo Castro Andreo
Universidade Estadual de Londrina - UEL

Londrina, 07 de julho de 2025.

AGRADECIMENTOS

Gostaria de expressar minha profunda gratidão à minha professora orientadora, Carla Galvão Alves (Caju), por todo apoio, orientação e acolhimento oferecidos antes e durante o processo de realização deste trabalho. Sua escuta atenta, incentivo constante e generosidade intelectual foram fundamentais para que este TCC se tornasse possível. Sem sua presença cuidadosa e inspiradora, nada disso teria sido concretizado.

Agradeço ao Prof. Dr. Jardel Dias Cavalcanti e ao Prof. Dr. Marcelo Castro Andreo por gentilmente aceitarem compor esta banca avaliadora. Sou grata pelos incentivos e pelas contribuições que fortaleceram ainda mais meu desejo de seguir na caminhada da pesquisa.

Agradeço, com todo o carinho, ao meu namorado, Henrique Ito, por todo apoio, pelos incentivos constantes, por não deixar que eu me abalasse nos momentos difíceis e por estar ao meu lado em cada etapa desta jornada. Ao meu sogro, Hélio, sou grata pelos conselhos acadêmicos que tanto me auxiliaram; ao meu cunhado, Júlio, por sempre me ajudar com os trabalhos acadêmicos, especialmente os digitais, que sempre foram uma dificuldade particular para mim; e à minha sogra, Hélia, pelo apoio incondicional e por me acolher com tanto carinho, como uma segunda mãe.

Dedico este trabalho à minha mãe Solange de Fátima Moreira, (*in memoriam*), que faleceu em setembro do ano passado e, infelizmente, não poderá ver este feito concluído. Ainda assim, carrego comigo a certeza de que seu apoio sempre esteve presente e foi essencial para minha formação, não apenas nos estudos, mas sobretudo como pessoa. Sua memória e seu amor seguem sendo parte fundamental de quem sou.

Agradeço ao meu pai Nicanor Florença pelos incentivos constantes e por sempre estar presente nos momentos importantes da minha vida universitária. Sou imensamente grata por tudo que fez por mim! Dedico também a ele este trabalho, com muito amor e reconhecimento. Agradeço ainda à minha madrastra Ana, pelos constantes incentivos. Ambos são, para mim, grandes fontes de inspiração e força.

Agradeço ao meu melhor amigo Eric, pela amizade, apoio constante e pelos incentivos que tornaram o caminho do TCC mais leve e possível.

Agradeço também às minhas amigas Camily e Stefane por todo o apoio, pelas conversas ao longo do curso e pelos incentivos constantes. Compartilhar esses

momentos da vida universitária com vocês foi de grande importância para mim e tornou essa jornada muito mais significativa.

Agradeço à minha amiga Amelie e a todos do curso de Design Gráfico, que de certo modo sempre me auxiliaram com algo ou pelas conversas. Sou grata pela ajuda com o InDesign e pela parceria generosa ao longo deste processo.

Por todos os incentivos recebidos da Soka Gakkai ao longo dos anos de graduação, expresso minha profunda gratidão. Muito obrigada, Sensei Daisaku Ikeda, por tudo o que o senhor fez e pelos ensinamentos que continuam a inspirar e orientar minha vida.

RESUMO

SANTOS, Grazielli Candida Moreira. **Do vermelho da China ao ouro de Minas:** como as chineses atravessaram os oceanos. 2025. 47. Trabalho de Conclusão de Curso Artes Visuais – Centro de Educação, Comunicação e Artes, Universidade Estadual de Londrina, Londrina, 2025.

Este trabalho resulta de uma pesquisa sobre a presença das chinesas nas igrejas setecentistas de Minas Gerais. A metodologia utilizada foi a pesquisa teórica e bibliográfica, e a elaboração de um catálogo de imagens. O primeiro volume apresenta a conjuntura favorecedora do gosto pela cultura oriental, mais especificamente pelas chinesas e sua incorporação pelas estéticas do Barroco e do Rococó na Europa e no Brasil. Põe foco na pintura de charão, também conhecida como pintura acaroadada, que imita a laca chinesa; e em seus processos de criação que envolvem imitação, apropriação, criação e invenção, em relação às suas fontes e referências visuais. O segundo volume é catálogo contendo imagens recentes de chinesas presentes nas igrejas de Minas Gerais, disponíveis na internet e outras recentes, feitas no interior das próprias igrejas. Da porcelana delicada aos painéis de charão que tingiram de vermelho e ouro as paredes de igrejas mineiras, ficou claro que o encontro entre referências tão distantes não se deu de forma passiva, mas resultou da capacidade inventiva dos artífices locais de copiar, adaptar e transformar.

Palavras-chave: Chinesas; Pintura de charão; Barroco brasileiro; Rococó; Arte oriental.

ABSTRACT

SANTOS, Grazielli Candida Moreira. **From the Red of China to the Gold of Minas: How Chinoiserie Traversed the Oceans.** 2025. 47. Trabalho de Conclusão de Curso Artes Visuais – Centro de Educação, Comunicação e Artes, Universidade Estadual de Londrina, Londrina, 2025

This work results from research on the presence of chinoiserie in the 18th-century churches of Minas Gerais. The methodology employed was theoretical and bibliographical research, as well as the development of an image catalog. The first volume presents the context that favored the taste for Oriental culture, more specifically for chinoiserie, and their incorporation into the aesthetics of the Baroque and Rococo in Europe and Brazil. It focuses on japanned painting, also known as *pintura acaroadada*, which imitates Chinese lacquer, and on its creative processes, which involve imitation, appropriation, creation, and invention in relation to its sources and visual references. The second volume is a catalog containing recent images of chinoiserie found in the churches of Minas Gerais, sourced from the internet and from new photographs taken inside the churches themselves. From delicate porcelain to japanned panels that tinged the walls of Minas Gerais churches with red and gold, it became clear that the encounter between such distant references did not occur passively, but resulted from the inventive capacity of local craftsmen to copy, adapt, and transform.

Key-words: Chinoiserie; China; Minas Gerais; Oriental Arts; Colonial Brazil;

LISTA DE FIGURAS

- Figura 1 - Nosso Senhor da Pedra Fria, Igreja da Ordem Terceira do Carmo, Cachoeira, BA. Disponível em:*
https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Igreja_da_Ordem_Terceira_do_Carmo_Cachoeira_Nosso_Senhor_da_Pedra_Fria_2019-8531.jpg
- Figura 2 - Um dos leões de Fô do Adro do Convento Franciscano de João Pessoa, PB. Pedra calcária, século XVIII. Disponível em:*<https://revistarestauro.com.br/conservacao-das-pedras-historicas-limites-e-impasses-nas-intervencoes/?print=print> 22
- Figura 3 - Fachada Nossa Senhora do Ó, Sabará. Fonte: Acervo pessoal. Foto: Lucas Pinto Rezende, Sabará/MG.* 24
- Figura 4 - Altar-mor da Capela de Nossa Senhora do Ó. Fonte: Acervo pessoal. Foto: Lucas Pinto Rezende, Sabará/MG.* 25
- Figura 5 – Porta da sacristia da Igreja Matriz de Nossa Senhora da Conceição, Sabará (MG), exemplo da pintura de charão com fundos vermelhos e elementos dourados à moda da China. Fonte: Acervo pessoal. Foto: Lucas Pinto Rezende, Sabará/MG.* 26
- Figura 6 – Detalhes da porta da sacristia da Igreja Matriz de Nossa Senhora da Conceição, Sabará (MG), exemplo da pintura de charão com fundos vermelhos e elementos dourados à moda da China. Fonte: Acervo pessoal. Foto: Lucas Pinto Rezende, Sabará/MG.* 27
- Figura 7 – Detalhes do batente e da porta da sacristia da Igreja Matriz de Nossa Senhora da Conceição, Sabará (MG). Fonte: Acervo pessoal. Foto: Lucas Pinto Rezende, Sabará/MG.* 28
- Figura 8 – Altar lateral direito da Matriz de Santo Antônio, Ouro Branco (MG), com aplicação da pintura de charão à moda da China. Fonte: Acervo Digital Unesp* 29
- Figura 9 – Detalhe do batente da Matriz de Santo Antônio, Ouro Branco (MG), com representação de pagodes e paisagens shangshui. Fonte: Acervodigital Unesp.* 30
- Figura 10 - Nicho do Retábulo Parietal de São Miguel, Igreja Matriz de Santo Antônio, Ouro Branco, c. 1765. Foto: Gustavo Motta.* 35
- Figura 11 - Tigela resinada com laca, província de Zhejiang, Neolítico. Fonte: www.ggjy.gdmoa.org.* 37
- Figura 12 - Fragmento de tigela com laca vermelha, período dos Reinos Combatentes, China. Fonte: www.ggjy.gdmoa.org.* 37
- Figura 13 - Dinastia Ming, MingJiuYin “Sob o destino imortal da gruta de jade”. Aquarela sobre papel, 167x65cm. Exemplo de pintura sínica do gênero shanshui. Data: 1494-1552. Museu de arte antiga de Pequim Fonte: wikipedia.* 40
- Figura 14 - Pratos de porcelana chinesa, Museu da Inconfidência, Ouro Preto-MG. Fonte: Julia Ishicava, 2019.* 42
- Figura 15 - Pratos de porcelana. Fonte: Alex Fernandes Bohrer, 2019.* 42

LISTA DE ABREVIATURAS E SIGLAS

ANPAP — Associação Nacional de Pesquisa e Pós-Graduação em Artes e Design

Canva — Plataforma online de design gráfico

IBGE — Instituto Brasileiro de Geografia e Estatística

IPHAN — Instituto do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional

InDesign — Software da Adobe para diagramação e editoração

MG — Minas Gerais

Prof. — Professor / Professora

TCC — Trabalho de Conclusão de Curso

UFMG — Universidade Federal de Minas Gerais

SUMÁRIO

1 INTRODUÇÃO.....	14
2 INTERCÂMBIOS ENTRE ORIENTE E OCIDENTE	16
2.1 O barroco e o fascínio pela cultura oriental.....	16
2.2 A circulação de pessoas, mercadorias e referências chinesas no Brasil	19
2.3 A presença das chinesices nos templos de Minas Gerais	22
3 A PINTURA DE CHARÃO	31
3.1 Os pintores e seus processo de criação: imitação, invenção e reinvenção ..	31
3.2 A pintura de charão e a imitação da laca chinesa	34
3.3 A pintura shanshui e sua apropriação pelo ocidente	38
3.4 A circularidade cultural das imagens: entre porcelanas e chinesices mineiras.....	41
4 DO VERMELHO DA CHINA AO OURO DE MINAS: COMO AS CHINESICES ATRAVESSARAM OCEANOS.....	44
5 CONSIDERAÇÕES FINAIS: ARTE EM TRÂNSITO E OS CAMINHOS DA PESQUISA	46
REFERÊNCIAS	48

1 INTRODUÇÃO

Desde muito jovem, sempre nutri uma grande paixão pela cultura asiática em sua diversidade. Meu interesse pela cultura oriental começou principalmente pelo fascínio que sinto por sua influência no Brasil. Na infância, assistia muitos *animes*, desenhos de origem japonesa, e sempre admirei os eventos culturais japoneses realizados em minha cidade. Na adolescência, essa ligação se aprofundou com o contato às novelas coreanas, que abriram caminho para o interesse pela música pop asiática, mas a curiosidade nunca se limitou a um único aspecto. Minha admiração se estendeu ao budismo, religião que pratico, no desejo de conhecer melhor sua origem indiana. Também acompanhei produções televisivas de vários países asiáticos, como Coreia, Tailândia e China, e admirei a arquitetura oriental, que está presente em diversos espaços da minha cidade. Assim, essa paixão pelo Oriente e sua cultura sempre esteve presente em minha vida e ganhou ainda mais força durante a graduação.

A curiosidade pelo tema das chinesices surgiu no segundo ano da universidade, durante a disciplina de História e Teorias da Arte Brasileira, ministrada pela Prof. Carla Galvão. Embora o universo do Barroco seja vasto, o que mais me instigou foram as características distintivas de algumas igrejas barrocas do interior de Minas Gerais, que se destacam significativamente das demais do mesmo período. Destaco, em especial, a influência da cultura chinesa no Barroco Mineiro, revelando a interconexão cultural global durante o período colonial brasileiro.

A chegada das porcelanas chinesas ao Brasil, por meio das rotas comerciais marítimas, desencadeou um fenômeno de encantamento e assimilação estética entre os artistas barrocos mineiros. Valorizadas pela elite colonial por sua qualidade técnica, exotismo e refinamento, essas porcelanas inspiraram a decoração de igrejas e residências senhoriais. Elementos decorativos chineses — como padrões florais, figuras zoomórficas e geométricas — foram incorporados em retábulos, azulejos e objetos litúrgicos, manifestando-se também na talha dourada, no mobiliário e em objetos domésticos. Essa integração criou uma síntese única entre as tradições artísticas ocidental e oriental, enriquecendo a produção artística do Barroco Mineiro e evidenciando a complexidade das trocas culturais e comerciais da época, em um contexto de globalização precoce.

O capítulo 2, intitulado *Intercâmbios entre Oriente e Ocidente*, apresenta o panorama das relações entre Europa e China durante os séculos XV e XVI, época das grandes navegações, que intensificaram as trocas comerciais entre Europa e Ásia. Aborda a circulação de mercadorias, pessoas e referências culturais entre Portugal, China e Brasil, destacando a incorporação desses elementos nas residências e templos brasileiros do século XVII.

No terceiro capítulo, intitulado *A pintura de charão*, o foco recai sobre a pintura de charão — uma técnica que imita a laca chinesa — e seu papel nas Minas setecentistas, destacando os processos criativos de imitação, apropriação e invenção em relação às suas fontes visuais.

O quarto capítulo, intitulado *Do vermelho da China ao ouro de Minas*: Como as chinesices atravessaram oceanos, apresenta o catálogo visual (volume 2 do trabalho), que reúne fotografias das chinesices nas igrejas mineiras. Elaborado na disciplina de Desenvolvimento de Projeto Poético em Mídias Tecnológicas e orientado pelo Prof. Valter do Carmo Moreira, o catálogo inclui imagens obtidas tanto na internet quanto em registros recentes realizados no interior das igrejas.

Este trabalho, portanto, busca contribuir para o estudo das chinesices no Brasil colonial, deixando aberta a possibilidade para que futuras pesquisas possam ampliar e aprofundar as questões aqui apresentadas, fortalecendo o diálogo entre as culturas oriental e ocidental na história da arte brasileira.

2 INTERCÂMBIOS ENTRE ORIENTE E OCIDENTE

Os séculos XVII e XVIII foram marcados por intensos contatos entre Oriente e Ocidente, especialmente entre a Europa e a China. Esse intercâmbio cultural e comercial influenciou profundamente a arte barroca, dando origem à estética conhecida como *chinesice*. No Brasil colonial, sobretudo em Minas Gerais, essa influência se refletiu na decoração de igrejas e residências, formando um barroco único e híbrido. Este capítulo investiga essas trocas, destacando como imagens, objetos e ideias orientais foram adaptados e incorporados ao contexto local.

2.1 O BARROCO E O FASCÍNIO PELA CULTURA ORIENTAL

O barroco não é apenas um estilo de arte mas um conceito histórico de largo alcance geográfico, uma vez que teve pleno desenvolvimento em toda a Europa, alcançando inclusive Flandres, Áustria, Boêmia e Polônia, e estendendo-se pelos países da América que se encontravam na condição de colônias europeias, e ecoando na Ásia e África. Esta amplitude promoveu intensa circulação de artistas, obras e imagens impressas, de modo que se torna possível falar de um processo de globalização, ou, conforme Bohrer, da primeira mundialização visual das formas na arte (2020).

O intercâmbio comercial e cultural com a China, que, durante a dinastia Qing (1644-1912), era uma potência econômica global, gerou um fascínio crescente pela cultura oriental, transformando-se na tendência estilística conhecida como *chinoiserie*, ou *chinesice*, como é chamada no Brasil. A exportação de mercadorias como porcelana, chá e seda por portos como Lisboa, Londres e Amsterdã disseminou a arte e a cultura chinesas no continente europeu.

A visão europeia sobre a China antiga, presente desde as referências a Seres (nome dado pelos gregos à China devido à sua produção de seda) e Kitai (termo usado durante o período mongol), influenciou profundamente a construção dessa estética.

De acordo com estudo feito por Ying Zhang (2016), os primeiros registros europeus sobre a China remontam à Grécia Antiga, quando o país era chamado de Seres. Durante a dinastia Han (202 a.C-220 a.C), a Rota da Seda conectou a China ao Império Romano, tornando a seda um artigo de luxo. Contudo, o conhecimento

Europeu sobre a China era limitado, e os romanos a viam como um reino distante, rico e enigmático. Com o declínio do Império Romano e as invasões bárbaras, o contato diminuiu. No século VI, o Império Bizantino passou a produzir sua própria seda, reduzindo a necessidade do comércio direto com a China. Além disso, a Rota da Seda terrestre foi fechada entre os séculos VII e VIII devido às conquistas árabes, afastando ainda mais os dois mundos.

O contato foi restabelecido no século XIII, quando a expansão do Império Mongol reabriu a Rota da Seda. Missionários e comerciantes europeus viajaram até Kitai (China), trazendo relatos sobre sua cultura e riqueza. Entre eles, destacam-se Giovanni da Pian del Carpine, Guilherme de Rubruck e Marco Polo, cujas descrições detalhadas sobre cidades como Hangzhou influenciaram profundamente a percepção europeia sobre a China. Outros viajantes, como Odorico da Pordenone e Giovanni dei Marignolli, reforçaram essa visão. No século XVI, missionários como Matteo Ricci e Bento de Goes confirmaram que Catayo (Kitai) era a China, consolidando a compreensão europeia sobre o império.

Os séculos XV e XVI marcaram uma intensificação do comércio entre Oriente e Ocidente. Durante a dinastia Ming, a China expandiu sua influência naval com as expedições de Zheng He, enquanto as explorações portuguesas abriram novas rotas marítimas. O império chinês, antes visto como misterioso e distante, tornou-se um centro comercial essencial. Nos séculos XVII e XVIII, o porto de Cantão tornou-se um dos principais pontos de troca entre chineses e europeus, inaugurando a chamada “época dourada” do comércio sino-europeu.

Acredita-se que as frotas de Zheng He incluíram os maiores navios de madeira já construídos, superando as pequenas embarcações que mais tarde levariam Colombo e Fernão de Magalhães em suas viagens. As frotas eram tão grandes que só o primeiro, de 63 navios, era tripulado por 27 mil homens. (Wood, 2022, p. 296)

A descoberta da Rota do Cabo por Vasco da Gama, em 1497, transformou as relações comerciais entre Europa e Ásia. Os primeiros contatos diretos dos portugueses com a China ocorreram em Malaca, onde reconheceram o potencial econômico do império. Tentativas diplomáticas, como a embaixada de Tomé Pires em 1516, fracassaram, mas os portugueses estabeleceram sua presença em Macau a partir de 1557, consolidando um ponto estratégico para o comércio sino-europeu.

Lisboa tornou-se um dos principais centros de distribuição de produtos chineses na Europa.

Outras potências marítimas rapidamente entraram nesse comércio. A Espanha, impedida pelos portugueses de negociar diretamente com a China, utilizou as Filipinas como ponto intermediário, transportando mercadorias para o México e, posteriormente, para a Europa. A Holanda, por meio da Companhia Holandesa das Índias Orientais, tentou estabelecer relações comerciais com a China, mas enfrentou resistência portuguesa e acabou focando no comércio com o Japão. O Reino Unido fortaleceu suas conexões comerciais no século XVIII, impulsionado pelo aumento do consumo de chá na Europa e pelo financiamento do Banco da Inglaterra à Companhia Britânica das Índias Orientais. França, Alemanha, Suécia e Dinamarca também tentaram estabelecer rotas comerciais diretas, com variados graus de sucesso.

Além de transformar as relações comerciais, esse intercâmbio também moldou a visão europeia sobre a China, refletindo-se na arte e na decoração. A *chinesice* integrou-se aos estilos artísticos europeus, especialmente o Barroco e o Rococó, atingindo seu auge durante o período Rococó. Inicialmente, produtos como porcelanas e lacas eram itens raros e cobiçados pela elite europeia. Com o tempo, a crescente disponibilidade desses artigos levou à imitação e adaptação da estética chinesa ao gosto ocidental. A França, em particular, destacou-se pela adoção da *chinesice* na decoração de palácios, como o Palácio de Versalhes, onde elementos chineses foram incorporados em pinturas, móveis e objetos decorativos.

As relações comerciais de Portugal com a China, os relatos das viagens, as riquezas advindas do Brasil, especialmente no reinado de Dom João, e o desejo de se equiparar às demais côrtes européias, disseminaram o gosto pelos orientalismos em Portugal.

As porcelanas e os têxteis chineses, bem como as pequenas peças de mobiliário, decoradas com cenas da natureza, da vida cotidiana e da arquitetura daquelas paragens longínquas e a circulação pela Europa de livros com gravuras de viagens ao oriente, reforçaram igualmente o apreço por aquelas peças consideradas sumptuárias (Ferreira; Rosada, 2022, p. 214)

No século XIX, a *chinesice* entrou em declínio com o surgimento do Neoclassicismo e as mudanças sociais e econômicas na Europa e na China. O estilo Rococó, que havia abraçado a *chinesice*, foi substituído por estilos mais sóbrios e clássicos. Como afirma Zhang (p. 3), "Até ao século XIX, por causa de o estilo rococó

ter sido substituído pelo neoclassicismo e devido às próprias mudanças da sociedade oriental e ocidental, a *chinesice* retirou-se gradualmente do palco da história europeia."

Mas a *chinesice* representou um marco histórico no intercâmbio cultural entre o Oriente e o Ocidente, refletindo a fascinação europeia pela China e sua cultura. Embora muitas vezes idealizada, deixou um legado significativo na arte e na cultura europeia, especialmente nos estilos Barroco e Rococó. O intercâmbio não apenas enriqueceu a Europa com produtos e ideias, mas também consolidou uma estética híbrida que influenciou a cultura visual ocidental por séculos.

2.2 A CIRCULAÇÃO DE PESSOAS, MERCADORIAS E REFERÊNCIAS CHINESAS NO BRASIL

A época das grandes navegações favoreceu não somente a circulação de mercadorias entre a Ásia, a Europa e a América, mas também a mobilidade de pessoas pelo império ultramarino português: de soldados e marinheiros a altos funcionários civis e militares. Teixeira Leite menciona ainda cirurgiões, barbeiros, capelães, boticários, tanoeiros, carpinteiros, cozinheiros, calafates, etc., e observa que não se pode descartar a possibilidade de que "[...] centenas ou milhares de chineses e outros asiáticos, embarcados em naus que faziam o trajeto entre a Ásia Oriental, o Brasil e a Europa pisaram, no decurso de séculos, terras brasileiras" (Leite, 1999, p. 18).

A febre do ouro também atraiu aventureiros e mercenários em busca de fortuna, desertores, fugitivos e mesmo escravos. A convivência dentro e fora dos navios exerceu grande influência em nossa cultura, de forma que, como observa o autor, a influência chinesa em nosso país não se restringe à presença desses objetos em nosso território, ou às chinesices, mas se estende a comportamentos, gostos, hábitos e modos de viver.

Da mesma forma que na Europa, o gosto pelas chinesices trouxe para o interior das residências, igrejas e conventos brasileiros do século XVIII uma infinidade de objetos decorativos, pequenas peças de mobiliário, joalheria e têxteis. No âmbito doméstico encontramos arcas, esteiras, tecidos, porcelanas, biombos, caixas, louças, leques, pentes, etc.

As mercadorias aportavam em Salvador e seguiam para o interior do Brasil nos sentidos norte e sul, chegando a Minas Gerais e São Paulo, onde viviam aquelas

famílias que foram adquirindo maior poder aquisitivo, e ao mesmo tempo, o gosto pelos objetos e decorações orientais, seguindo a tendência das corte e aristocracia européias. Ao longo de mais de três séculos (XVI a XIX) o Brasil recebeu uma grande quantidade de mercadorias, principalmente porcelanas.

Da mesma forma que nas casas de senhores de engenhos e grandes comerciantes, havia grandes investimentos em igrejas e conventos, onde aconteciam numerosos eventos públicos. No interior dos templos, as chinesices estão presentes na talha, mobiliário e na pintura decorativa de altares, órgãos, cadeirais e oratórios entre outros, como veremos a seguir. Um levantamento feito por Ferreira e Rosada (2022) catalogou resquícios de chinesices em pelo menos oito estados e 27 municípios brasileiros. A pesquisa inclui desde esculturas de santos com traços orientais, até os leões de Fô.

Mas é sobre a pintura de revestimentos parietais, ou pintura de charão, especificamente em Minas Gerais, que colocamos o foco deste trabalho.





Figura 2 - Um dos leões de Fô do Adro do Convento Franciscano de João Pessoa, PB. Pedra calcária, século XVIII. Disponível em: <https://revistarestauro.com.br/conservacao-das-pedras-historicas-limites-e-impasses-nas-intervencoes/?print=print>

2.3 A PRESENÇA DAS CHINESICES NOS TEMPLOS DE MINAS GERAIS

Figura SEQ Figura * ARABIC 1 - Nosso Senhor da Pedra Fria, Igreja da Ordem Terceira do Carmo, Cachoeira, BA. Disponível em: https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Igreja_da_Ordem_Terceira_do_Carmo_Cachoeira_Nosso_Senhor_da_Pedra_Fria_2019-8531.jpg

No artigo *Orientalismos no Barroco em Minas Gerais e a Circularidade Cultural entre o Oriente e o Ocidente*, Sônia Maria Fonseca investiga a presença de elementos artísticos orientais na arte barroca brasileira, com destaque para Minas Gerais. A autora demonstra como esses traços, provenientes da circulação de mercadorias,

artistas e referências culturais, foram assimilados e reinterpretados no contexto colonial brasileiro.

Fonseca explora exemplos notáveis, como o uso de chinesices em igrejas, ornamentos sacros com motivos orientais e traços arquitetônicos que evocam estruturas como os pagodes chineses. A autora enfatiza o conceito de "circularidade cultural", que compreende o intercâmbio horizontal entre culturas distintas, promovendo a criação de uma arte híbrida. Conforme a autora argumenta, "as representações orientalistas são fruto tanto de influências diretas quanto de recriações europeias baseadas no fascínio pelo Oriente" (Fonseca, 1995), evidenciando o impacto do imaginário oriental na construção da identidade artística do barroco mineiro.

Móveis e objetos litúrgicos também refletem essa integração cultural, com marchetarias e entalhes apresentando motivos orientais. Essa fusão de estilos resultou em um barroco mineiro único, testemunhando a rica interação de influências culturais globais e oferecendo uma compreensão mais ampla deste período artístico.

Andrea Longobardi (2011) também realizou um estudo sobre a presença das chinesices em Minas Gerais e concluiu que houve uma utilização intensa de chinesices nos templos mineiros entre o primeiro e o terceiro quartel do século XVIII. De acordo com o levantamento que fez a respeito da pintura, podem ser encontradas em:

- (1) do púlpito e do altar da Capela de Santo Antonio, Sabará, ~1730;
- (2) do altar da Irmandade do Santíssimo Sacramento, na Igreja Matriz de Nossa Senhora da Conceição, em Catas Altas, ~1760;
- (3) do altar-mor e do arco-cruzeiro na Igreja de Santana, no Distrito de Cocais, ~1769;
- (4) dos altares da Matriz de São Caetano, no Distrito de Monsenhor Horta, ~1742; e
- (5) dos altares laterais da Matriz de Santo Antônio, em Ouro Branco, ~1760. Há ainda outros exemplos em mobiliários ou peças de imaginária do mesmo período, na Igreja de Nossa Senhora Pilar (Ouro Preto, ~1733) e na Igreja de Santa Efigênia (Ouro Preto, ~1733-1760). (Longobardi, 2011, p. 11).

O levantamento de Longobardi (2011) revela que as chinesices em Minas Gerais se manifestaram de forma recorrente em diversos elementos da arquitetura e da decoração sacra, principalmente na pintura de charão, técnica que imitava o efeito da laca oriental, por meio do uso de fundos vermelhos ou pretos sobrepostos por desenhos dourados.

Esse padrão, conforme destacam Ferreira e Rosada (2022), caracteriza a maior parte dos interiores religiosos mineiros, reforçando a adesão da elite local ao gosto exótico e ao luxo associado ao Oriente.

Um exemplo notável é a Igreja Nossa Senhora do Ó, em Sabará, protegida pelo Instituto do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional. Construída no século XVIII, seu interior é descrito pelo arquiteto e historiador Sylvio de Vasconcellos como "o próprio ouro das Minas", tamanha a riqueza ornamental de sua talha e pintura. Essa igreja figura entre os espaços onde a presença das chinesices se faz visível, especialmente no arco-cruzeiro, que apresenta registros da pintura de charão e ornamentos de inspiração oriental.



Figura 3 - Fachada Nossa Senhora do Ó, Sabará. Fonte: Acervo pessoal. Foto: Lucas Pinto Rezende, Sabará/MG.



Figura 4 - Altar-mor da Capela de Nossa Senhora do Ó. Fonte: Acervo pessoal. Foto: Lucas Pinto Rezende, Sabará/MG.

Ferreira e Rosada (2022) observam que, embora Minas Gerais não tenha contado com conventos — em virtude das restrições à instalação de ordens religiosas na região mineradora —, os templos seculares absorveram com intensidade as referências orientais, convertendo o interior das igrejas em espaços de ostentação visual e afirmação de status. Os autores identificam ainda a existência de uma padronização estética nas pinturas de charão, mas também apontam exceções de maior refinamento técnico, como a porta da sacristia da Igreja Matriz de Nossa Senhora da Conceição, em Sabará, considerada um dos exemplos mais sofisticados da aplicação dessa estética no Brasil.



Figura 5 – Porta da sacristia da Igreja Matriz de Nossa Senhora da Conceição, Sabará (MG), exemplo da pintura de charão com fundos vermelhos e elementos dourados à moda da China. Fonte: Acervo pessoal. Foto: Lucas Pinto Rezende, Sabará/MG.

Além do uso característico do fundo vermelho e dos ornamentos dourados que remetem às técnicas de charão, a porta da sacristia da fábrica, situada à direita da capela-mor da Matriz de Sabará, destaca-se pela riqueza iconográfica e pelo grau de detalhamento técnico. Embora as chinoiseries presentes na cidade revelem considerável uniformidade estilística, este exemplar diferencia-se por apresentar desenhos delicados de aves, insetos, mariposas, bambuzais e personagens vestidos com quimonos minuciosamente estampados (Ferreira; Rosada, 2022).

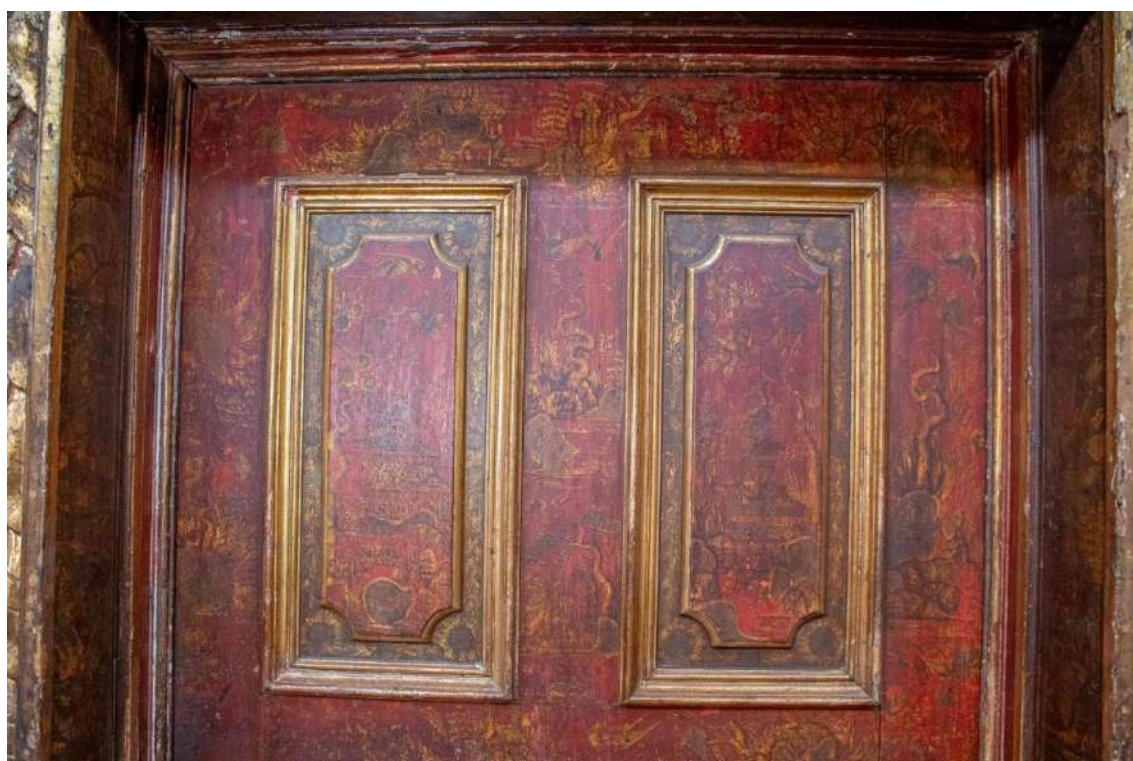


Figura 6 – Detalhes da porta da sacristia da Igreja Matriz de Nossa Senhora da Conceição, Sabará (MG), exemplo da pintura de charão com fundos vermelhos e elementos dourados à moda da China. Fonte: Acervo pessoal. Foto: Lucas Pinto Rezende, Sabará/MG.

A tradição popular sugere que tal porta teria sido trazida de Macau, importante entreposto luso-oriental, hipótese que, no entanto, não encontra respaldo em documentos ou em análises materiais. Ainda assim, sua ornamentação demonstra o domínio de recursos gráficos associados à estética chinesa, como as composições shanshui e os traços fluidos típicos da pintura oriental (Longobardi, 2011). Andrea Longobardi aponta que, mesmo sem comprovação de origem oriental, é provável que a execução da peça tenha sido feita por um artista profundamente familiarizado com tais referências, o que contribuiu para a disseminação desse repertório visual em Sabará e em vilas vizinhas.



Figura 7 – Detalhes do batente e da porta da sacristia da Igreja Matriz de Nossa Senhora da Conceição, Sabará (MG). Fonte: Acervo pessoal. Foto: Lucas Pinto Rezende, Sabará/MG.

A recorrência desses elementos em diferentes localidades mineiras, como Caeté, Mariana, Catas Altas e Ouro Preto, indica, de acordo com os autores, a atuação de oficinas regionais ou de artistas itinerantes que difundiram o estilo orientalizado nas áreas de maior concentração de riqueza e atividade artística. Essa hipótese dialoga com a lógica de circulação de artistas e modelos decorativos no Brasil colonial, conforme apontado por Bohrer (2020), que ressalta o papel das gravuras, dos objetos importados e dos livros ilustrados como fontes primárias para a difusão de repertórios visuais e a formação de um imaginário híbrido, no qual o Oriente se faz presente reinterpretado à luz dos valores e necessidades locais.

Entre os exemplos mais expressivos desse repertório, destaca-se o altar lateral direito da Matriz de Santo Antônio, em Ouro Branco, onde se observa a aplicação da

pintura de charão em tonalidade vermelha, associada a elementos dourados e à talha característica do barroco mineiro.



Figura 8 – Altar lateral direito da Matriz de Santo Antônio, Ouro Branco (MG), com aplicação da pintura de charão à moda da China. Fonte: Acervo Digital Unesp

Além do conjunto arquitetônico, detalhes das talhas revelam de maneira ainda mais evidente o repertório orientalizante. As áreas inferiores dos altares, bem como painéis e ornamentos, exibem paisagens inspiradas na pintura *shanshui*, pagodes e vegetação exótica.



Figura 9 – Detalhe do batente da Matriz de Santo Antônio, Ouro Branco (MG), com representação de pagodes e paisagens shangshui. Fonte: Acervodigital Unesp.

Este panorama reforça, portanto, a necessidade de se compreender as chinesices não apenas como ornamentos decorativos, mas como evidências materiais de um mundo em trânsito, onde imagens, objetos e técnicas atravessam oceanos, são apropriados e reinterpretados, compondo um patrimônio híbrido, no qual se entrelaçam culturas, saberes e estéticas, resultando em um legado artístico de singular riqueza e complexidade.

3 A PINTURA DE CHARÃO

Nas igrejas e capelas setecentistas (especialmente entre 1720 e 1765), as chinesices se encontram principalmente recobrando painéis e detalhes arquitetônicos, em tamanho e local evidenciado – capela-mor e arco-cruzeiro. São consideradas como uma modalidade de pintura de estofamento ou de douramento conhecidas também como pintura acaroadada ou de charão (Longobardi, 2011).

3.1 OS PINTORES E SEUS PROCESSO DE CRIAÇÃO: IMITAÇÃO, INVENÇÃO E REINVENÇÃO

Antes de olhar mais de perto essas pinturas de chinesices presentes nas igrejas de Minas Gerais, é importante conhecer as condições de trabalho dos pintores do período colonial brasileiro e seus processos de criação. Inseridos no contexto da corporação de ofícios, situam-se na fronteira entre artista e artesão. De acordo com Trindade, tanto em Portugal quanto no Brasil colonial, são, mais do que tudo, artífices:

A maioria dos artífices da arte da pintura não era sequer mestre, quanto mais Professor. Eram oficiais de pintura, a maioria composta de ajudantes de mestres, necessitando, muitas vezes, praticar as modalidades de douramento, estofamento, pintura a têmpera ou a fresco. Foi esse, em linhas gerais, o estatuto social do artista português, estendido para a colônia do Brasil (Trindade, 1998, 247).

Antes da segunda metade do século XVIII no Brasil, os pintores não assinavam nem as obras, nem os riscos ou plantas, e embora muitos se tornassem conhecidos pela clientela e mesmo a população local, acabavam sendo esquecidos com o passar do tempo, caindo no anonimato. A formação do pintor se dava no interior da própria oficina, onde iniciava como aprendiz, ajudando o mestre nas pequenas tarefas e muitas vezes trabalhando juntos na mesma obra.

Semelhante ao trabalho nas guildas medievais, não havia uma preocupação com a autoria da obra. O mesmo acontecia com os riscos, plantas e apontamentos, que acabavam tendo mais de um autor, e o executante podia corrigir ou alterar o projeto inicial.

A originalidade também não era uma necessidade ou preocupação, e ficava bem atrás do desejo de causar admiração, tão importante na cultura do Barroco. Alex

Bohrer (2020) fez uma extensa pesquisa sobre a circulação de imagens em Minas Gerais, que serviram como modelos ou fonte de inspiração para os pintores. Ele observou que houve um trânsito em larga escala de gravuras européias, principalmente por meio dos missais.

[...] com o advento da imprensa moderna, as tipografias tiveram papel preponderante na divulgação e circulação de saberes. Aliando este fato à expansão marítima europeia, houve ambiente propício para certa 'globalização do imaginário'. Nas naus e caravelas os impressos ziguezaguearam o mundo, influenciando artistas" (Bohrer, 2020, p. 67).

Em 1556 foi publicada a primeira bíblia impressa, na gráfica de Gutenberg (por isso chamada de Bíblia de Gutenberg). As relações comerciais de Portugal com a Alemanha e Flandres incentivaram o surgimento da imprensa no país e a circulação de livros, gravuras, obras de arte e mesmo de artistas entre estes países. "[...] numa época anterior ao advento da fotografia, das telecomunicações e da internet, coube às gravuras a primeiríssima globalização visual da história humana", observa Bohrer (2020, p. 76).

Alguns desses impressos chegaram a Minas Gerais; predominantemente aqueles de caráter religioso. Entre os artistas, circulavam também livros sobre arte, pintura, desenho e arquitetura. Entre os pertences de Manoel da Costa Ataíde, por exemplo, estavam três livros: uma Bíblia ilustrada, um dicionário francês e o livro *Do segredo das Artes* (2 tomos). Este conjunto de impressos, de caráter religioso ou artístico, ofereciam aos pintores uma diversidade de gravuras que serviam como fonte iconográfica para os seus trabalhos, em processos que envolviam imitação, apropriação, invenção e reinvenção.

Apesar dos poucos documentos escritos preservados, Bohrer concluiu que o processo de criação de pinturas no período colonial envolvia interações e negociações entre os encomendantes, os pintores e o público, que partiam de modelos importados mas acabavam por modificá-los ou reinventá-los coletivamente.

A respeito das gravuras dos missais romanos, por exemplo, que circularam em grande quantidade em Minas, o autor observa que:

De certa forma, quase tudo é passível de ser reinterpretado: o colorido, o posicionamento dos personagens, os tipos humanos, o enquadramento, as proporções, os ambientes de fundo (simplificando-os ou complexificando-os) etc." (Bohrer, 2020, p.)

Com o tempo, cada artista ia compondo o seu acervo particular, em uma espécie de pasta ou caderno, contendo riscos, desenhos, esboços, motivos ornamentais e gravuras impressas, que ele levava para as reuniões de negociação¹.

Se considerarmos que as próprias gravuras europeias eram uma espécie de cópia (de pinturas originais das quais os gravadores se utilizavam), fica mais fácil entender porque a autoria da obra no período do barroco acaba por ficar em segundo plano.

Outro aspecto importante a ser considerado nesse contexto é o papel da imitação no trabalho do pintor, ainda mais quando falamos das Minas setecentistas, quando a pintura supria também a ausência de materiais como o azulejo e o mármore, por exemplo, materiais nobres e importados, que chegam somente até as igrejas do litoral. A distância e as dificuldades de transportar esse tipo de material até Minas, acabavam atribuindo à pintura papel de revestir a madeira usada na talha, de forma imitativa. Tal como fez Ataíde nos silhares da Igreja de São Francisco de Assis, em Ouro Preto, representando episódios da vida de Abraão à maneira de azulejo, apenas para citar um exemplo.

Assim, as pinturas de revestimento parietal ajudavam a compor o espetáculo visual do barroco no interior dos templos brasileiros, fazendo uso do artifício da verossimilhança e do simulacro. Conforme Hill

[...] não é só a arquitetura que constitui o espetáculo persuasivo e maravilhoso dos interiores sagrados barrocos. Além da retórica iconográfica dos elementos construtivos, dos dogmas e da vida dos santos, a imagem da nobreza e preciosidade dos materiais exerce um grande encanto que reforça a política do *delectare* e do *docere*. (Hill, 2005, p.261)

De acordo com Hill (2005), os principais materiais imitados pela pintura no Brasil, além da laca chinesa, foram o azulejo, o mármore e os tecidos preciosos, como o adamascado, o brocado e a seda bordada com motivos florais coloridos.

No caso das chinesices, é importante destacar que não representam temas sacros ou ligados a dogmas católicos, mas fazem uso de um repertório de signos orientais, que muito se assemelha à pintura chinesa *shanshui*, bastante difundido através das porcelanas chinesas, como veremos adiante.

¹ Bohrer menciona que dos missais encontrados tiveram suas gravuras arrancadas, possivelmente para serem colocadas em molduras ou pregadas em paredes, portas ou oratórios (hábito comum ainda hoje no interior), e que o mesmo pode ter sido feito por pintores para compor suas pastas (BOHRER, Alex Fernandes. **O discurso da imagem: invenção, cópia e circularidade na arte**. Lisboa: Lisbon International Press, 2020.)

3.2 A PINTURA DE CHARÃO E A IMITAÇÃO DA LACA CHINESA

Como dissemos anteriormente, nas igrejas e capelas setecentistas brasileiras, as chinesices se encontram principalmente recobrando painéis e detalhes arquitetônicos, em tamanho e local evidenciado – capela-mor e arco-cruzeiro. Um levantamento feito por Ferreira e Rosada, identificou a presença desse tipo de pintura em pelo menos trinta igrejas, distribuídas em cinco dos atuais estados brasileiros: Bahia, Pernambuco, Pará, São Paulo e Minas Gerais. Conforme estes autores, Minas é onde se encontra o maior número de obras:

São dezesseis igrejas em dez cidades que abrigam pelo menos alguma peça decorada com fundos vermelhos, azuis ou pretos e desenhos em ouro. Os temos em Barão de Cocais, no púlpito e no retábulo-mor da igreja de Santana; em Caeté, no retábulo da sacristia da matriz de Nossa Senhora do Bom Sucesso e em um altar colateral da igreja de Nossa Senhorado Rosário; em Catas Altas, nos retábulos de Santo Antônio e do Senhor dos Passos da igreja matriz de Nossa Senhora da Conceição; em Chapada do Norte, no retábulo-mor da igreja do Rosário; em Mariana, no órgão, no cadeiral dos cônegos e no paravento da Sé, nos três retábulos da igreja da Conceição do distrito de Cachoeira do Brumado (descobertas recentemente em restauro, sob camadas de tinta branca), nos altares da nave da igreja de São Caetano do distrito de Monsenhor Horta; em Ouro Branco, nos três retábulos da igreja matriz de Santo Antônio; em Ouro Preto, nos emolduramentos da capela-mor da igreja do Rosário de Padre Faria, no oratório da sacristia da igreja de São Francisco de Paula e no púlpito da igreja de São José (resquícios); em Sabará, nas portas para as duas sacristias, frontal do presbitério, retábulo e teto da capela do Senhor do Bonfim da igreja matriz de Nossa Senhora da Conceição e na parede do arco-cruzeiro da capela de Nossa Senhora do Ó; em Santa Bárbara, nos emolduramentos da capela-mor da igreja de Santo Amaro do distrito de Brumal; e no Serro, no retábulo colateral do Coração de Jesus da igreja de Nossa Senhora dos Prazeres, distrito de Milho Verde. (Ferreira; Rosada, 2022, p. 232-233)

Andrea Piazzaroli Longobardi (2011) também realizou uma pesquisa sobre essa modalidade de pintura na ornamentação de templos católicos da Capitania das Minas Gerais. De acordo com a autora, essa técnica consistia na aplicação de pigmentos escuros, como o vermelhão e o azul profundo, seguidos da colagem de elementos dourados ou prateados, frequentemente com folhas de ouro, gerando um efeito visual semelhante à laca oriental.

A autora destaca que o chamado *modo China* não estava diretamente vinculado a uma iconografia oriental específica, mas sim à imitação da aparência da laca asiática. Segundo ela, esse efeito era obtido pela [...] combinação de dois procedimentos: a pintura de uma base com o pigmento chamado vermelhão ou com pigmento azul, e a disposição, sobre essa base escura, de imagens douradas ou prateadas feitas com folhas de ouro ou prata” (Longobardi, 2011, p. 25).

Como exemplo desse procedimento técnico, Longobardi inclui a imagem do Nicho do Retábulo Parietal de São Miguel, localizado na Igreja Matriz de Santo Antônio, em Ouro Branco (c. 1765), que ilustra o uso do charão com base vermelha e elementos dourados representando o Espírito Santo, sem a presença de ícones orientais. A autora enfatiza que, mesmo sem motivos asiáticos, a peça pode ser compreendida como exemplo do *modo China* por sua composição estética (Longobardi, 2011, p. 25).



Figura 10 - Nicho do Retábulo Parietal de São Miguel, Igreja Matriz de Santo Antônio, Ouro Branco, c. 1765. Foto: Gustavo Motta.

A técnica descrita por Longobardi baseava-se em procedimentos já consolidados nas oficinas ibéricas, como os descritos no tratado *Arte da Pintura, Simetria e Perspectiva*, de Filipe Nunes, cuja segunda edição (1746) inclui a receita

de como “dourar uma rodela, ou bandeja ao modo China” (Longobardi, 2011, p. 25). A expressão reflete a circulação e institucionalização dessa estética nos meios artísticos portugueses, ainda que os materiais utilizados fossem ocidentais. O pigmento vermelhão, por exemplo, era produzido a partir do cinábrio, um minério de mercúrio altamente tóxico e, apesar de não ser de origem oriental, foi apropriado como parte da visualidade ligada ao luxo asiático.

Ao aprofundar a análise das relações simbólicas das cores no contexto asiático, especialmente na China, a autora explica que o uso da cor vermelha remonta ao período neolítico, mas se intensifica a partir da Dinastia Shang (c. 1750 –1040 a.C.), quando a laca e os tons vermelhos passam a ser associados a hierarquias sociais e à aristocracia. Esse uso codificado da cor se estende à indumentária e aos objetos cerimoniais, sendo incorporado também à arquitetura e mobiliário imperial (Longobardi, 2011, p. 29-31).

Duas imagens incluídas pela autora ilustram esse ponto. A primeira é uma tigela resinada com laca vermelha do período neolítico, encontrada na província de Zhejiang, e a segunda é um fragmento de tigela do período dos Reinos Combatentes (séculos V a II a.C.), ambas provenientes do acervo do Museu Nacional de Arte de Guangdong, na China.



Figura 11 - Tigela resinada com laca, província de Zhejiang, Neolítico. Fonte: www.ggjy.gdmoa.org.



Figura 12 - Fragmento de tigela com laca vermelha, período dos Reinos Combatentes, China. Fonte: www.ggjy.gdmoa.org.

Essas imagens ajudam a compreender que a estética da laca não era apenas um recurso visual, mas um símbolo de distinção e poder. Como pontua Longobardi (2011, p.31), “a cor vermelha [...] passou a ser empregada como signo de poder hierárquico”. Quando essa simbologia é transposta para o contexto luso-brasileiro, ela é reinterpretada à luz da retórica visual barroca, que busca comover o fiel por meio do esplendor e da fantasia.

Em especial, os loujias, membros da burocracia letrada chinesa, foram associados à nobreza europeia. Eles eram não apenas líderes administrativos, mas também patronos das artes, associados ao uso de materiais luxuosos como a laca e o ouro. A admiração estendia-se à postura social dos chineses, descritos como pessoas de extrema cortesia (Longobardi, 2011).

Quanto às habilidades artísticas, os chineses eram louvados por sua engenhosidade: “[são] muito engenhosos e sutis de mãos [...] nas pinturas são bons pintores, principalmente de folhagens e pássaros” (Longobardi, 2011, p. 33). A ênfase recaía sobre a ornamentação precisa e refinada, especialmente nas oficinas imperiais, onde se produziam os objetos de charão (imitando laca) com extrema minúcia e brilho.

Os portugueses também admiravam elementos arquitetônicos chineses, como portais decorados com entalhes e pinturas simbólicas, que serviam de sinais visuais da honra e da posição de seus donos (Longobardi, 2011). Tais elementos reforçam a construção de uma imagem do Oriente como espaço sofisticado, civilizado e profundamente hierarquizado, o que contribuía para a assimilação estética das chinesices no contexto luso-brasileiro.

3.3 A PINTURA SHANSHUI E SUA APROPRIAÇÃO PELO OCIDENTE

Dentre as referências visuais chinesas incorporadas pelos pintores atuantes em Minas Gerais, destaca-se a pintura *shanshui*, gênero pictórico chinês que, por meio da circulação de objetos como porcelanas e gravuras. Esta seção busca apresentar os fundamentos dessa tradição visual, bem como as formas pelas quais foi apropriada como referência iconográfica nas chinesices do período colonial.

A pintura *shanshui* (montanha-água) é um gênero pictórico tradicional chinês que surgiu como expressão da relação filosófica entre o homem, o tempo e a natureza,

principalmente a partir do pensamento taoísta. A representação das paisagens naturais, composta por montanhas, rios, brumas e nuvens, não visa a *mimesis* realista, mas sim a expressão simbólica da ordem do universo e da passagem do tempo.

Conforme Andrea Longobardi (2011), a pintura *shanshui* foi formalizada durante o Império Song (420–479), dinastia da etnia Han, localizada no sudeste do território atual da China. Nessa região, conhecida como Guilin, predominavam as formações rochosas elevadas entre lagos e rios, cujas condições climáticas resultaram numa constante presença de neblina próxima à superfície da água. Tal paisagem foi eleita como síntese visual e filosófica para o desenvolvimento da pintura de aquarela e carvão (Longobardi, 2011, p. 39).

A produção *shanshui* era uma prática de letrados, isto é, de uma classe de intelectuais da etnia Han, que estruturaram um corpo artístico e político resistente às influências do norte, especialmente dos manchus. Segundo Longobardi:

Essas pinturas, àquele período, foram produzidas por uma classe de intelectuais Han, primeira dinastia que debateu e estruturou o *corpus* artístico-político que se elegeu como legitimamente sínico (Longobardi, 2011, p. 39).

A estrutura da pintura é definida pela distribuição de montanhas, nuvens e rios, intercalados por espaços em branco ou levemente tingidos, indicativos de elementos como água, neblina ou chuva. Tais elementos simbolizam o dinamismo e a fluidez, valores caros ao taoísmo. Como aponta a autora:

[...] representam o elemento dinâmico, que não oferece resistência à mudança, e que sugere a passagem do tempo e a condução do homem 'sábio' em meio às transformações impelidas pelo ambiente (Longobardi, 2011, p. 41).

Do ponto de vista técnico, destaca-se o uso da perspectiva isométrica, já empregada pelos chineses muitos séculos antes de sua formalização na Europa no fim do século XVIII. Nela, os objetos são projetados em três pontos, sendo um deles vertical, e os tamanhos dos elementos representados não sofrem redução com a profundidade (Longobardi, 2011, p. 43).

Também era comum a técnica da "montagem", em que o artista, após observar diferentes paisagens, reunia fragmentos dessas observações em uma composição

ideal. Essa montagem obedecia não a um modelo real, mas a uma lógica interna de harmonia e hierarquia visual e simbólica.

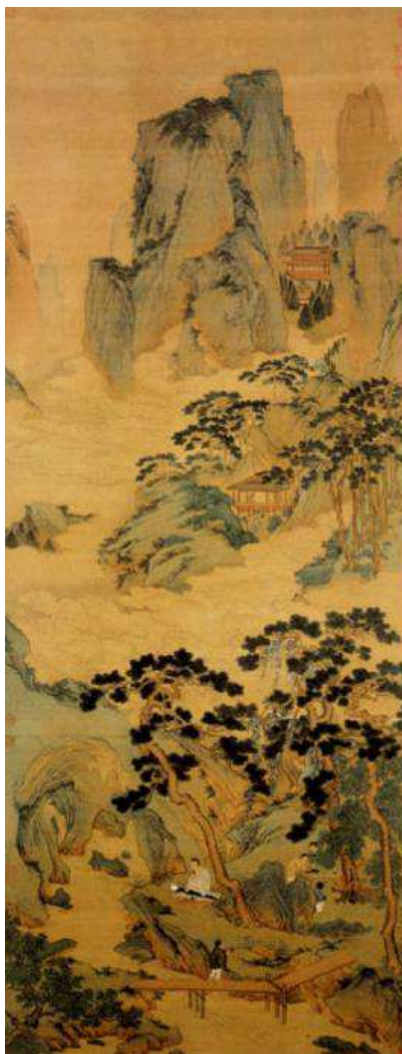


Figura 13 - Dinastia Ming, MingJiuYin “Sob o destino mortal da gruta de jade”. Aquarela sobre papel, 167x65cm. Exemplo de pintura s nica do g nero shanshui. Data: 1494-1552. Museu de arte antiga de Pequim Fonte: wikipedia.

MingJiuYin *Sob o destino mortal da gruta de jade*   uma aquarela sobre papel (167x65cm) que exemplifica bem a paisagem de Guilin, típica do g nero *shanshui*: montanhas altas emergem de superfícies aquáticas, envoltas por brumas, sem uso de perspectiva linear.

Na Europa, entretanto, os elementos visuais do *shanshui* foram apropriados de forma parcial e superficial. A cultura ocidental utilizou os motivos chineses como ornamento e decoração, dissociando-os de seu significado original. Nas palavras da autora:

A imagem foi apropriada esvaziada de seus fundamentos semânticos e estrutura formal; ou ainda, a aparência da imagem foi conformada à superposição de novos significados (Longobardi, 2011, p. 46).

Dessa forma, o *shanshui*, que na China era uma prática filosófica e espiritual vinculada ao taoismo e ao confucionismo, tornou-se na Europa uma referência estética para a produção de chinesices e decorações com apelo decorativo.

3.4 A CIRCULARIDADE CULTURAL DAS IMAGENS: ENTRE PORCELANAS E CHINESICES MINEIRAS

Como vimos nas seções anteriores, o fenômeno das chinesices em Minas Gerais resultou de um processo complexo de circulação e apropriação visual. Não se tratou de uma simples imitação de modelos orientais, mas de uma dinâmica criativa na qual artífices coloniais reinterpretem repertórios oriundos de objetos como porcelanas e gravuras.

Ishicava (2020) analisou a circulação dessas imagens em Minas Gerais, como foco nas porcelanas inglesas importadas e questionou a presença direta de artífices orientais. Sua pesquisa mostrou que a circulação de objetos utilitários e decorativos, ao serem apropriados, foram adaptados conforme as convenções estéticas e simbólicas do barroco mineiro. Como destaca Ishicava: “[...] é muito mais provável existir uma circularidade visual do que uma mobilidade social vinda de um local tão distante” (Ishicava, 2020, p. 9).

Essa circularidade se manifesta nas chinesices mineiras por meio de elementos recorrentes, como as paisagens com pagodes, árvores estilizadas e embarcações que aparecem tanto nas porcelanas analisadas por ela quanto nos painéis e ornamentos das igrejas coloniais. Contudo, como bem observou a autora, não se trata de uma transposição literal: “As chinesices se dispõem em grupos de paisagens sem ligação entre um e outro, pois parecem flutuar.” (Ishicava, 2020, p. 34).

A inclusão de paisagens orientais, com pontes sinuosas e arquitetura típica, é evidente tanto em objetos utilitários — como pratos e tigelas em porcelana azul e branca — quanto na pintura de charão mineira, em que se destacam formas similares

estilizadas e adaptadas às técnicas locais.



Figura 14 - Pratos de porcelana chinesa, Museu da Inconfidência, Ouro Preto-MG. Fonte: Julia Ishicava, 2019.

Essa disposição evidencia um paralelismo com a estética *shanshui* chinesa, mas também demonstra como o barroco mineiro a transformou segundo suas próprias lógicas, muitas vezes simplificando ou estilizando os elementos. A partir da análise comparativa das porcelanas, Ishicava também destaca como certos padrões, como o uso das árvores em forma de fita e a presença de embarcações, foram amplamente assimilados na decoração mineira, não apenas por sua estética, mas também como símbolos do intercâmbio global.



Figura 15 - Pratos de porcelana. Fonte: Alex Fernandes Bohrer, 2019.

Um aspecto particularmente interessante é o que a autora denomina de “incoerência cromática” (Ishicava, 2020, p. 62): embora as porcelanas que serviram de referência fossem predominantemente azuis e brancas, as chinesices mineiras privilegiam cores como o vermelho, preto e dourado, evidentes na pintura de charão de igrejas como a de Catas Altas. Esse dado não anula a influência, mas evidencia que a apropriação não se dava de modo servil, e sim de maneira inventiva, orientada pelos materiais disponíveis, pelas técnicas locais e pelos significados atribuídos às cores no contexto religioso e artístico do Brasil colonial.

Como afirma Ishicava (2020, p. 62): “[...] as porcelanas serviram como influência temática e como ferramenta de propagação da popularidade daquilo que era exótico para o mundo ocidental” . Assim, o fascínio pelas imagens orientais alimentou-se tanto da circulação material desses objetos quanto do imaginário coletivo europeu e colonial sobre o Oriente como espaço de exotismo, mistério e sofisticação.

Desse modo, a presença das chinesices nas igrejas mineiras não deve ser compreendida apenas como um modismo passageiro ou decorativo, mas como um testemunho duradouro da capacidade do barroco mineiro de sintetizar referências globais em uma linguagem estética própria. A análise de Ishicava enriquece essa compreensão ao demonstrar que o repertório visual das chinesices não é exclusivamente chinês, mas sim um produto híbrido, moldado por processos de circulação, apropriação e invenção que caracterizam profundamente a arte colonial.

A autora conclui que as chinesices em Minas Gerais evidenciam a maneira como imagens e símbolos foram ressignificados dentro de uma estética barroca brasileira, ao mesmo tempo cosmopolita e enraizada no local. Encerrar este capítulo é reconhecer que a pintura de charão e suas influências orientais não apenas decoram os templos coloniais, mas narram — silenciosamente — a história visual de um mundo em trânsito, onde as fronteiras entre culturas se diluem e ganham novos contornos na linguagem da arte.

4 DO VERMELHO DA CHINA AO OURO DE MINAS: COMO AS CHINESICES ATRAVESSARAM OCEANOS.

Neste capítulo, compartilho o processo de realização do projeto central do meu Trabalho de Conclusão de Curso (TCC): a criação de um fotolivro de catalogação. A proposta surgiu após a pré-banca e foi desenvolvida com o apoio fundamental do professor Valter, ao longo das aulas da disciplina. Desde o início, a ideia de produzir um catálogo visual me entusiasma bastante. Meu plano inicial era visitar pessoalmente as cidades pesquisadas e capturar as imagens, mas imprevistos ao longo do percurso tornaram esse desejo inviável.

Ainda na fase de pesquisa, estabeleci como prioridade a obtenção de imagens de alta qualidade de pelo menos duas igrejas: a Igreja de Nossa Senhora do Ó e a Matriz de Nossa Senhora da Conceição, ambas localizadas em Sabará. Felizmente, também foi possível incluir excelentes fotografias da Catedral Basílica de Nossa Senhora da Assunção, em Mariana. Esse material só foi obtido graças à colaboração da minha orientadora, que, durante uma viagem em família, contou com o apoio de sua sobrinha, Maria Julia, para registrar imagens do interior da catedral — um conteúdo raro e de qualidade limitada nas fontes online.

Para viabilizar as fotografias, iniciei a busca por um profissional que pudesse contribuir com o projeto. Uma amiga de Belo Horizonte me indicou um conhecido residente em Sabará — uma coincidência feliz, considerando a importância da cidade na pesquisa. Assim cheguei ao fotógrafo Lucas Rezende, que se mostrou extremamente comprometido com a proposta. Após alinharmos contrato e valores, compartilhei com ele as imagens que seriam essenciais, explicando a relevância do trabalho e os objetivos da pesquisa. Meus maiores receios diziam respeito ao acesso a áreas restritas ou ao fechamento das igrejas, o que poderia inviabilizar a captação das imagens.

Com o material fotográfico em mãos, iniciei a etapa de curadoria, planejada para facilitar a compreensão visual das chinoiserias presentes nas igrejas estudadas. Além das imagens produzidas por Lucas, complementei o acervo com fotografias disponíveis online, o que permitiu incluir também a Matriz de Nossa Senhora da

Conceição, em Catas Altas, no catálogo. Esse levantamento evidenciou, de forma clara, a concentração dos elementos de chinoiserie em um número restrito de igrejas — aspecto central da pesquisa.

A diagramação do fotolivro foi realizada por meio das ferramentas InDesign e Canva. Durante a montagem, surgiram dúvidas quanto às normas gráficas e de apresentação, que foram sanadas com o auxílio do professor Valter. Cada fotografia recebeu uma legenda explicativa, compondo um material visual didático e enriquecedor. Ao final, foi elaborada uma lista de referências para complementar o conteúdo e contextualizar a produção.

Embora se trate de uma catalogação relativamente modesta, o processo investigativo foi repleto de desafios, especialmente relacionados à escassez de imagens de qualidade e ao difícil acesso a documentos. A baixa circulação de registros e o limitado material acadêmico disponível sobre o tema reforçam o quanto essa área ainda necessita de mais estudos.

Essa experiência, mais do que um exercício acadêmico, foi um processo afetivo e sensível de escuta visual. Como artista-pesquisadora, pude habitar os entrelugares da imagem e da história, percorrendo os rastros deixados por mãos anônimas que, um dia, pintaram dragões, flores e arabescos nas igrejas de Minas. Com um olhar acadêmico voltado à investigação e à construção de conhecimento, busquei não apenas catalogar, mas também evidenciar lacunas e potenciais para novas pesquisas. O fotolivro, nesse sentido, não é apenas um produto final, mas um gesto de permanência: ele preserva, revela e reluz. Ao reunir essas chinoiseries que atravessaram oceanos e séculos até repousarem no interior do Brasil, reafirmo o valor da imagem como ponte entre tempos, culturas e sensibilidades. Foi nesse entrelaçar de pesquisa, arte e memória que encontrei o propósito mais íntimo deste trabalho.

5 CONSIDERAÇÕES FINAIS: ARTE EM TRÂNSITO E OS CAMINHOS DA PESQUISA

Concluir esta pesquisa é, em grande medida, reconhecer a força silenciosa que imagens, objetos e técnicas carregam ao atravessar oceanos, pousar em novos territórios e ali se reinventarem. Ao longo deste trabalho, foi possível acompanhar como as chinoiseries — ou chinesices, como preferi nomear — chegaram não apenas como ornamentos de inspiração oriental, mas como sinais materiais de um mundo em trânsito, no qual o fascínio pelo Oriente se entrelaçou aos anseios e às práticas do Ocidente colonial.

Da porcelana delicada aos painéis de charão que tingiram de vermelho e ouro as paredes de igrejas mineiras, tornou-se evidente que o encontro entre referências tão distantes não se deu de forma passiva. Pelo contrário: a circulação de gravuras, objetos e impressos encontrou nas mãos de artífices locais uma capacidade inventiva de copiar, adaptar e transformar. Na ausência de materiais nobres como o mármore ou o azulejo, foi a pintura que se fez superfície de desejo, simulacro de luxo, palco para paisagens que flutuam entre montanhas shanshui e talhas barrocas.

A investigação de cada detalhe — seja no arco-cruzeiro de uma capela em Sabará, seja no altar lateral de Ouro Branco — revela não apenas a técnica e o esmero desses artífices, mas também uma forma de ver o mundo em camadas, onde referências orientais se sobrepõem à fé católica e à teatralidade barroca, criando uma estética híbrida e profundamente brasileira.

Diante de tantas lacunas documentais, restou-me seguir rastros, comparar gravuras, registrar fachadas e interiores, e reunir, em imagens e palavras, as evidências de que essas chinoiseries não foram um modismo decorativo isolado, mas parte de uma narrativa maior — uma que conecta a arte mineira a rotas globais de comércio, poder e imaginação.

Assim, este trabalho não se encerra em si. Mais do que um ponto final, ele propõe uma abertura: que outros olhares se voltem a essas camadas de verniz vermelho, aos dourados que imitam laca, aos dragões, aves e pagodes que repousam

silenciosos em altares e sacristias. Pois é na sutileza desses detalhes que se guarda a memória de um tempo em que o Brasil colonial era também parte de um vasto circuito de trocas — e em que a arte, discretamente, contava essa história. Que este caminho, iniciado aqui, possa se expandir em novas perguntas e desdobramentos — quem sabe, por meio de um futuro mestrado tão ansiado — e que permita aprofundar ainda mais essa ponte entre Oriente, Ocidente e Brasil.

REFERÊNCIAS

- AFONSO, Juliana; PODESTÁ, Rita de. **Igrejas de São Francisco de Assis — obras-primas de duas épocas**. *Revista Sagarana*, 14 jul. 2021. Disponível em: <https://revistasagarana.com.br/igrejas-de-sao-francisco-de-assis/>. Acesso em: 20 maio 2024.
- ARQUIDIOCESE DE BELO HORIZONTE. **Capela de Nossa Senhora do Ó**: tesouro da fé cristã. Disponível em: <https://arquidiocesebh.org.br/noticias/ano-jubilar-centenario-capela-de-nossa-senhora-do-o-sabara-tesouro-da-fe-crista-catolica-em-minas-gerais/>. Acesso em: 18 maio 2024.
- BIBLIOTECA IBGE. Disponível em: <https://biblioteca.ibge.gov.br/index.php/biblioteca-catalogo?view=detalhes&id=449383>. Acesso em: 24 maio 2024.
- BOHRER, Alex Fernandes. **O discurso da imagem**: invenção, cópia e circularidade na arte. Lisboa: Lisbon International Press, 2020.
- CÂMARA, Rafael Sette. **Chinesice no barroco**. Disponível em: <https://www.360meridianos.com/especial/chinesice-barroco>. Acesso em: 16 maio 2024.
- CAMPOS, Maria de Fátima Hanaque; ORAZEM, Roberta Bacellar. Influências do Oriente nas formas artísticas religiosas brasileiras: um estudo sobre as imagens de Cristo da Ordem Terceira do Carmo de Cachoeira-Bahia. *Imagem Brasileira*, n. 5, p. 260-269, 2009.
- FERREIRA, Sílvia; ROSADA, Mateus. A policromia poliédrica: do douramento à chinoiserie no barroco luso-brasileiro. In: LUQUE, Manuel García; GARCÍA, Francisco J. Herrera (orgs.). **Color y ornamento**: estudios sobre policromia en el mundo ibérico (XVII y XVIII). Granada/Sevilha: Editorial Universidade de Granada / Editorial Universidade de Sevilha, 2022. p. 211-242.
- FONSECA, Sônia Maria. Orientalismos no Barroco em Minas Gerais e a circularidade cultural entre o Oriente e o Ocidente. *Revista de Cultura*, Macau, n. 2, p. 109-116, jan./mar. 1995.
- HILL, Marcos. Reflexões sobre a pintura ilusionista parietal no período colonial mineiro. *Revista Barroco*, Belo Horizonte, n. 19, p. 257-272, 2000-2005.
- ICHICAVA, Julia. **Entre China e Minas Gerais**: a circularidade cultural das chinesices setecentistas. 2020. 65 f. Dissertação (Tecnologia em Conservação e Restauro de Bens Imóveis) – Instituto Federal de Minas Gerais, Ouro Preto, 2020.
- IPHAN. **Patrimônio cultural recebe investimentos em Sabará/MG**. Disponível em: <http://portal.iphan.gov.br/noticias/detalhes/1208/patrimonio-cultural-recebe-investimentos-em-sabara-mg>. Acesso em: 20 maio 2024.
- LEITE, José Roberto Teixeira. **A China no Brasil**: influências, marcas, ecos e sobrevivências chinesas na sociedade e na arte brasileiras. Campinas: Editora da Unicamp, 1999.
- LONGOBARDI, Andrea Piazzaroli. **Chinoiserie**: para pôr o mundo em (uma só) ordem. In: ENCONTRO NACIONAL DA ANPAP, 20., 2011, Rio de Janeiro. **Anais...** Rio de Janeiro: ANPAP, 2011. Disponível em:

https://www.anpap.org.br/anais/2011/pdf/chtca/andrea_piazzaroli_longobardi.pdf. Acesso em: 11 abr. 2025.

LONGOBARDI, Andrea Piazzaroli. **Fragmentos de visualidades chinesas no Setecentos mineiro (1720–1790)**. 2011. Dissertação (Mestrado em História) – Universidade Federal de Minas Gerais, Belo Horizonte, 2011. Disponível em: <http://hdl.handle.net/1843/VGRO-8QTP3J>. Acesso em: 25 jan. 2025.

MARAVALL, José Antonio. **A cultura do barroco**: análise de uma estrutura histórica. São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo, 1997.

MINAS GERAIS. **Capela de Nossa Senhora do Ó**. Disponível em: <http://minasgerais.com.br/pt/atracoes/sabara/capela-de-nossa-senhora-do-o>. Acesso em: 20 maio 2024.

MINUBE. **Capela de Nossa Senhora do Ó em Sabará**. Disponível em: <https://www.minube.com.br/sitio-preferido/capela-de-nossa-senhora-do-o-em-sabara-a2195592#gallery-modal>. Acesso em: 20 maio 2024.

OLIVEIRA, Myriam Andrade Ribeiro de. **Barroco e rococó no Brasil**. Belo Horizonte: C/Arte, 2014. (Coleção Historiando a Arte Brasileira).

TORELLY, Luiz Philippe. O imaginário chinês no barroco brasileiro. *Arquitextos*, São Paulo, ano 19, n. 227.02, Vitruvius, abr. 2019. Disponível em: <https://vitruvius.com.br/revistas/read/arquitextos/19.227/7366>. Acesso em: 20 maio 2024.

TRINDADE, Jaelson Britan. A corporação e as artes plásticas: o pintor, de artesão a artista. In: ARAÚJO, A. (org.). **O universo mágico do barroco brasileiro**. Catálogo de exposição. São Paulo: Sesi Fiesp, 1998. p. 247-269.

WIKIWAND. **Igreja de Nossa Senhora do Ó (Sabará)**. Disponível em: https://www.wikiwand.com/pt/articles/Igreja_de_Nossa_Senhora_do_%C3%93_%28Sabar%C3%A1%29. Acesso em: 20 maio 2024.

WIKIPÉDIA. **Imagem**: Цю Ин Сказочная страна яшмовой пещеры. Gugun, Pequim. Disponível em: https://fr.m.wikipedia.org/wiki/Fichier:%D0%A6%D1%8E_%D0%98%D0%BD_%D0%A1%D0%BA%D0%B0%D0%B7%D0%BE%D1%87%D0%BD%D0%B0%D1%8F_%D0%A1%D1%82%D1%80%D0%B0%D0%BD%D0%B0_%D0%AF%D1%88%D0%BC%D0%BE%D0%B2%D0%BE%D0%B9_%D0%9F%D0%B5%D1%89%D0%B5%D1%80%D1%8B.%D0%93%D1%83%D0%B3%D1%83%D0%BD,%D0%9F%D0%B5%D0%BA%D0%B8%D0%BD.jpg. Acesso em: 20 maio 2024.

WOOD, Michael. **História da China**: o retrato de uma civilização e seu povo. São Paulo: Planeta do Brasil, 2022.

ZHANG, Ying. **A chinoiserie na Europa nos séculos XVII e XVIII**. 2016. Dissertação (Mestrado em Línguas, Literaturas e Culturas) – Universidade de Aveiro, Aveiro, 2016. Disponível em: <https://ria.ua.pt/handle/10773/17367>. Acesso em: 2 fev. 2025.



Do vermelho da China ao ouro das Minas:
COMO AS CHINESSES ATRAVESSARAM OCEANOS





你好





Do vermelho da China ao ouro das Minas:
COMO AS CHINESSES ATRAVESSARAM OCEANOS

Grazielli Candida Moreira Santos





Copyright © Grazielli Candida Moreira Santos, 2025
Todos os direitos reservados.
É proibida a reprodução total ou parcial sem a expressa anuência
do autor.
Autora: Grazielli Candida Moreira Santos
Projeto gráfico e diagramação: Grazielli Candida Moreira Santos
Capa: Grazielli Candida Moreira Santos
Fotos: Lucas Pinto Rezende, Sabará/MG





Dedico este trabalho à minha mãe Solange,
que sempre me apoiou nos estudos e acreditou
no meu caminho.

E dedico também a um futuro em que a arte seja
mais valorizada e estudada,
para que sua conservação não seja esquecida —
pois ela é parte viva da nossa história.







"Tudo começa com a determinação de dar o primeiro passo. A partir dessa ação, a sabedoria surge e a mudança começa. Sem ação nada muda."

Daisaku Ikeda







Prefácio

Compartilho com Grazielli Moreira o encantamento pelas chinesices que surgem em meio ao fértil universo visual do barroco. Foi durante a Especialização em Cultura e Arte Barroca, realizada na Universidade Estadual de Ouro Preto (UFOP) em 1986, que soube da existência da Igreja de Nossa Senhora do Ó, em Sabará, considerada por Germain Bazin como “uma das criações mais requintadas da arte barroca”. Uma pequena jóia escondida no interior de Minas Gerais.

Cheguei a fazer um projeto de pesquisa sobre ela, que por diversas razões não se concretizou, dentre as quais, a escassez de registros e fontes documentais e as dificuldades de acesso à igreja.

Ao longo de trinta anos ministrando a disciplina de História da Arte Brasileira e organizando viagens acadêmicas às cidades históricas de Minas Gerais, muitos alunos também demonstraram interesse no assunto, solicitando mais informações e indicações de leitura. Mas nos deparamos com dificuldades semelhantes, como a pouca produção científica a respeito e a proibição de fotografar no interior das igrejas.

Grazielli encarou o desafio de levar adiante a pesquisa, com determinação e coragem. Com a primorosa orientação do prof. Valter do Carmo Moreira, a quem muito agradecemos, organizamos este pequeno catálogo de imagens das chinesices presentes nas igrejas de Sabará, Catas Altas e Mariana, em Minas Gerais. Esperamos que esse trabalho possa contribuir e instigar pesquisas futuras, tão necessárias. E possam, principalmente, oferecer ao leitor um pequeno inventário dessas imagens que atravessaram o tempo e a distância, ressurgindo aqui no Brasil, como ecos de uma cultura distante. O critério de escolha delas não foi outro, senão o da acessibilidade, em um processo que de certo modo se assemelha aos cadernos de riscos dos pintores que atuavam nas Minas setecentistas.

Agradecemos ao fotógrafo Lucas Pinto Rezende pelas imagens feitas in loco, na igreja Matriz de Nossa Senhora da Conceição e Igreja de Nossa Senhora do Ó, em Sabará. E à Maria Julia Alves Biacchi, pelas fotografias feitas na Matriz de Nossa senhora da Assunção, Sé de Mariana.

Prof.a Dra. Carla Galvão

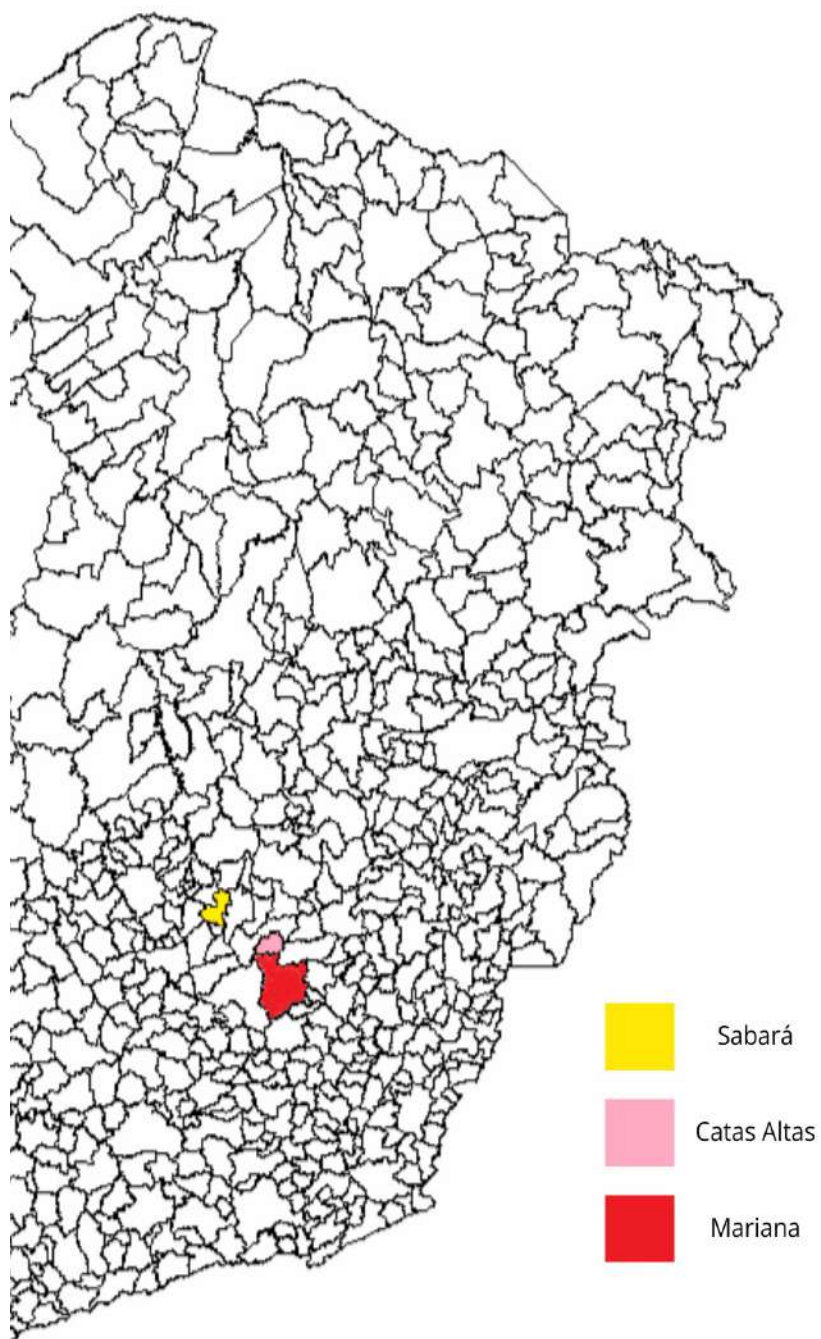
Professora de História da Arte do Departamento de Artes Visuais da UEL





MAPA DE MINAS GERAS









Igreja de Nossa Senhora do Ó Sabará/MG





Fig.1- Fachada da Igreja de Nossa Senhora do Ó
Foto: Lucas Pinto Rezende, Sabará/MG.









Fig.2 -Detalhe da torre de sino da Igreja de Nossa senhora do Ó, com referência arquitetônica aos pagodes chineses.
Foto: Lucas Pinto Rezende, Sabará/MG.





Fig.3 - Visão panorama do altar-mor da Capela de Nossa Senhora do O.
Foto: Lucas Pinto Rezende, Sabará/MG.



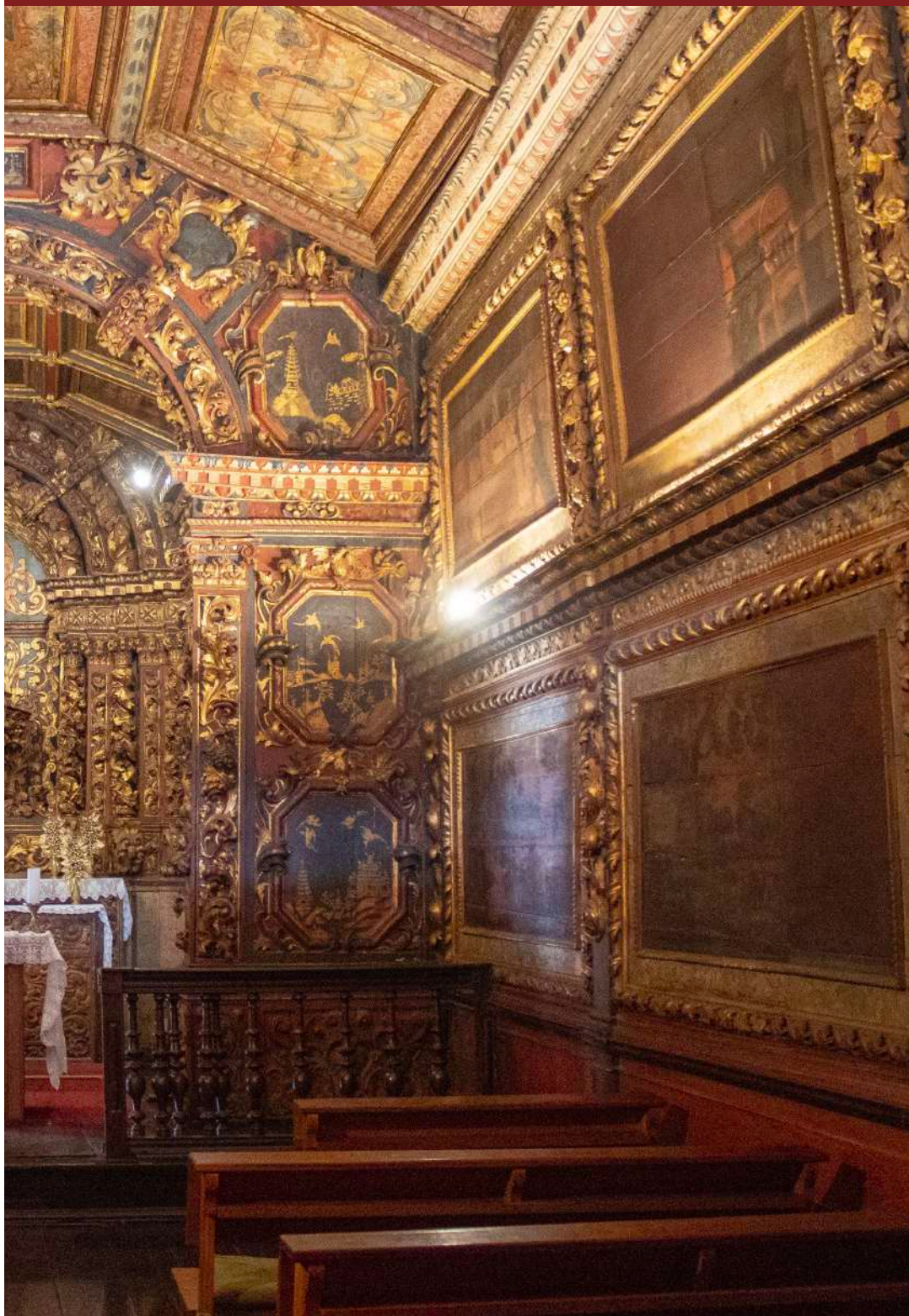




Fig.4 - Paineis inferior do lado direito do Altar-mor apresentando templo oriental e pagode entre árvores e aves.

Foto: Lucas Pinto Rezende, Sabará/MG.

Fig.5 - Detalhe vertical do altar do lado direito com duas cenas: na parte superior, arquitetura europeia entre colinas; na inferior, templo oriental e pagode entre árvores e aves.

Foto: Lucas Pinto Rezende, Sabará/MG.





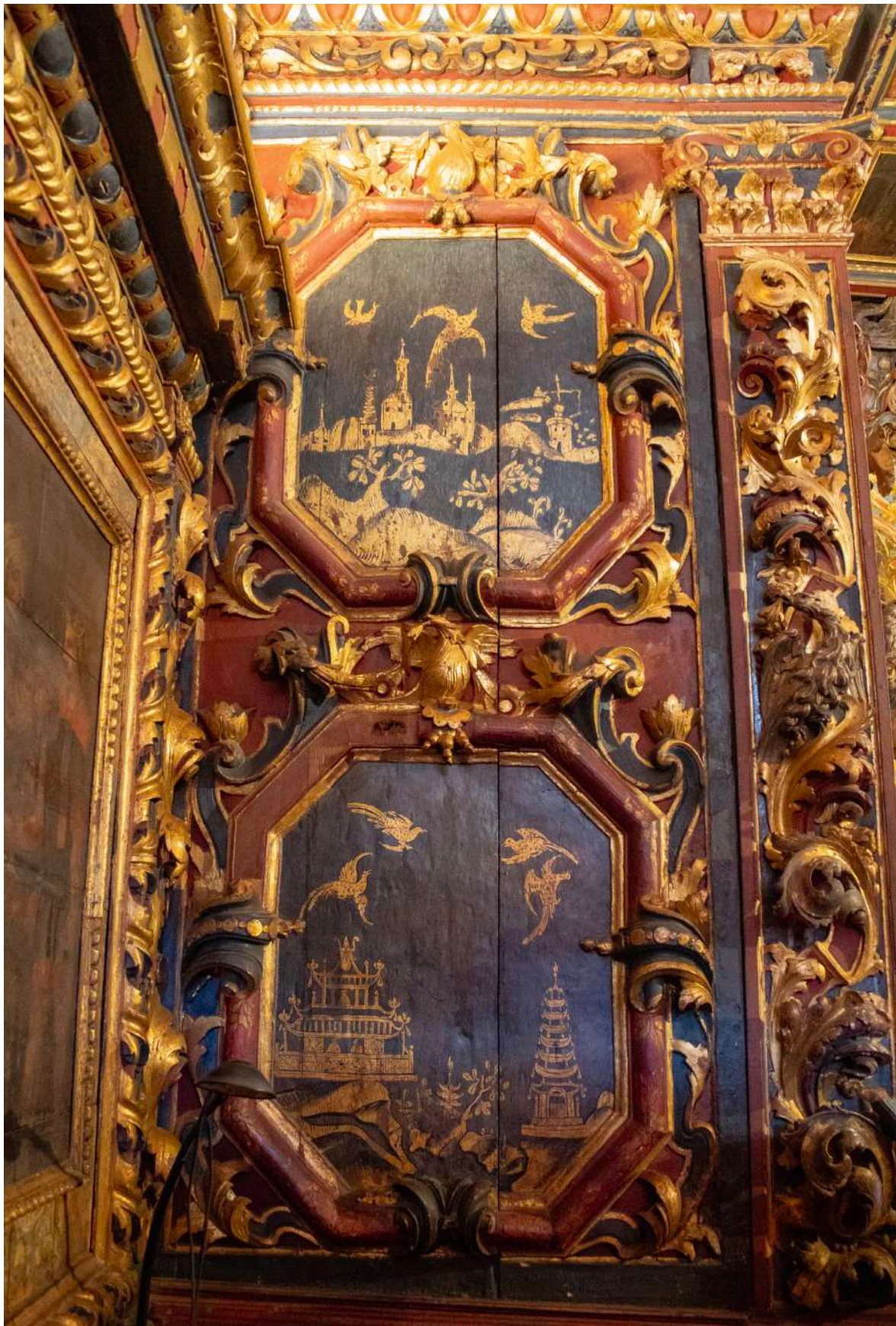




Fig. 6 - Detalhe vertical do altar com duas cenas: na parte superior, arquitetura europeia entre colinas; na inferior, templo oriental e pagode entre árvores e aves.
Foto: Lucas Pinto Rezende, Sabará/MG.

Fig. 7 - Painel superior direito com chineses. Paisagem com arquitetura europeia sobre colinas, aves em voo e vegetação estilizada em dourado.
Foto: Lucas Pinto Rezende, Sabará/MG.





Fig. 8 - Detalhes do painel inferior do lado esquerdo, apresentando templo oriental e pagode entre árvores e aves.

Foto: Lucas Pinto Rezende, Sabará/MG.





Fig. 9 - Painel superior do lado esquerdo com detalhes de desgaste do tempo nas chinesices. Paisagem com arquitetura europeia sobre colinas, aves em voo e vegetação estilizada em dourado.
Foto: Lucas Pinto Rezende, Sabará/MG.





Fig.10 - Detalhe do painel no alto do Altar-mor com chineses visivelmente desgastadas.
Foto: Lucas Pinto Rezende, Sabará/MG.







Fig.11 - Pannel do lado esquerdo com chinesices. Representação de pagode oriental e embarcação sobre águas calmas, ladeados por aves em voo, com moldura dourada e entalhes florais.

Foto: Lucas Pinto Rezende, Sabará/MG.





Fig.12 - Painel do lado direito com semelhanças ao painal do lado esquerdo. Cenário oriental com pagode sobre colina, barco em movimento e aves em meio a nuvens douradas.
Foto: Lucas Pinto Rezende, Sabará/MG.





Fig.13 - Detalhe do forro em caixotões com pinturas sacras e molduras douradas em madeira entalhada, característica do barroco mineiro.
Foto: Lucas Pinto Rezende, Sabará/MG.







FIG.14 - Detalhe da talha dourada com elementos fitomórficos e zoomórficos em coluna de suporte, integrando o conjunto ornamental barroco. Ao fundo, pinturas emolduradas com motivos religiosos. Foto: Lucas Pinto Rezende, Sabará/MG





Catedral Basílica de Nossa
Senhora da Assunção
Mariana/MG





Fig.15 - Detalhe da fachada da Catedral Basílica da Sé de Mariana, Minas Gerais. A composição simétrica com duas torres sineiras e elementos barrocos simples destaca o estilo colonial mineiro do século XVIII.
Fonte: Wikimedia commons







Fig. 16 - Detalhe do cadeiral do coro da Igreja da Sé de Mariana, com painéis decorados em vermelho e dourado. As pinturas apresentam cenas de inspiração oriental, integradas ao mobiliário em estilo colonial barroco.
Foto: Maria Júlia Bicchi







Fig.17 - Exemplo de decoração em 'chinoiserie' nos painéis do coro da Sé de Mariana, destacando cenas idealizadas do oriente, com personagens, construções e paisagens imaginárias, sobre fundo vermelho.
Foto: Maria Júlia Biacchi





Fig.18 - Pormenor do cadeiral da Sé de Mariana: painéis com representação de figuras humanas, arquitetura e elementos vegetais estilizados, associados à estética orientalizante conhecida como chinecises. Foto: Maria Júlia Biacchi







Fig.19 - Detalhe inferior do órgão da Sé de Mariana, apresentando painéis vermelhos com motivos de influência oriental, típicos da 'chinoiserie', integrados à ornamentação dourada e à talha do instrumento.

Foto: Maria Júlia Biacchi

Fig.20 - Órgão da Sé de Mariana (MG), com caixa decorada em talha dourada e pinturas em estilo 'chinoiserie', caracterizadas por cenas, arquitetura idealizada e elementos naturais orientais sobre fundo vermelho.

Foto: Maria Júlia Biacchi





Fig.21 - Pintura decorativa em 'chinoiserie' no interior do tampo do órgão da Catedral da sé de Mariana. As cenas apresentam arquitetura oriental idealizada e figuras humanas em atividades pastorais. Foto: Maria Júlia Biacchi





Igreja Matriz de Nossa Senhora
da Conceição
Sabará/MG





Fig. 22 - Fachada da Igreja Matriz de Nossa Senhora da Conceição, em Sabará, com suas torres simétricas, pintura branca com detalhes em vermelho-escuro e o tradicional frontão ondulado do estilo barroco mineiro.
Foto: Lucas Pinto Rezende, Sabará/MG.









Fig.23 - Torre sineira de igreja colonial em Minas Gerais, com acabamento em madeira pintada e cobertura em telhas cerâmicas. Destaca-se o cata-vento ornamental em ferro, típico das construções religiosas setecentistas
Foto: Lucas Pinto Rezende, Sabará/MG.





Fig. 24 - Vista frontal do altar-mor da Igreja Matriz de Sabará, com rica ornamentação em talha dourada, teto com painéis pintados e esculturas barrocas que reforçam o esplendor visual do templo. Foto: Lucas Pinto Rezende, Sabará/MG.





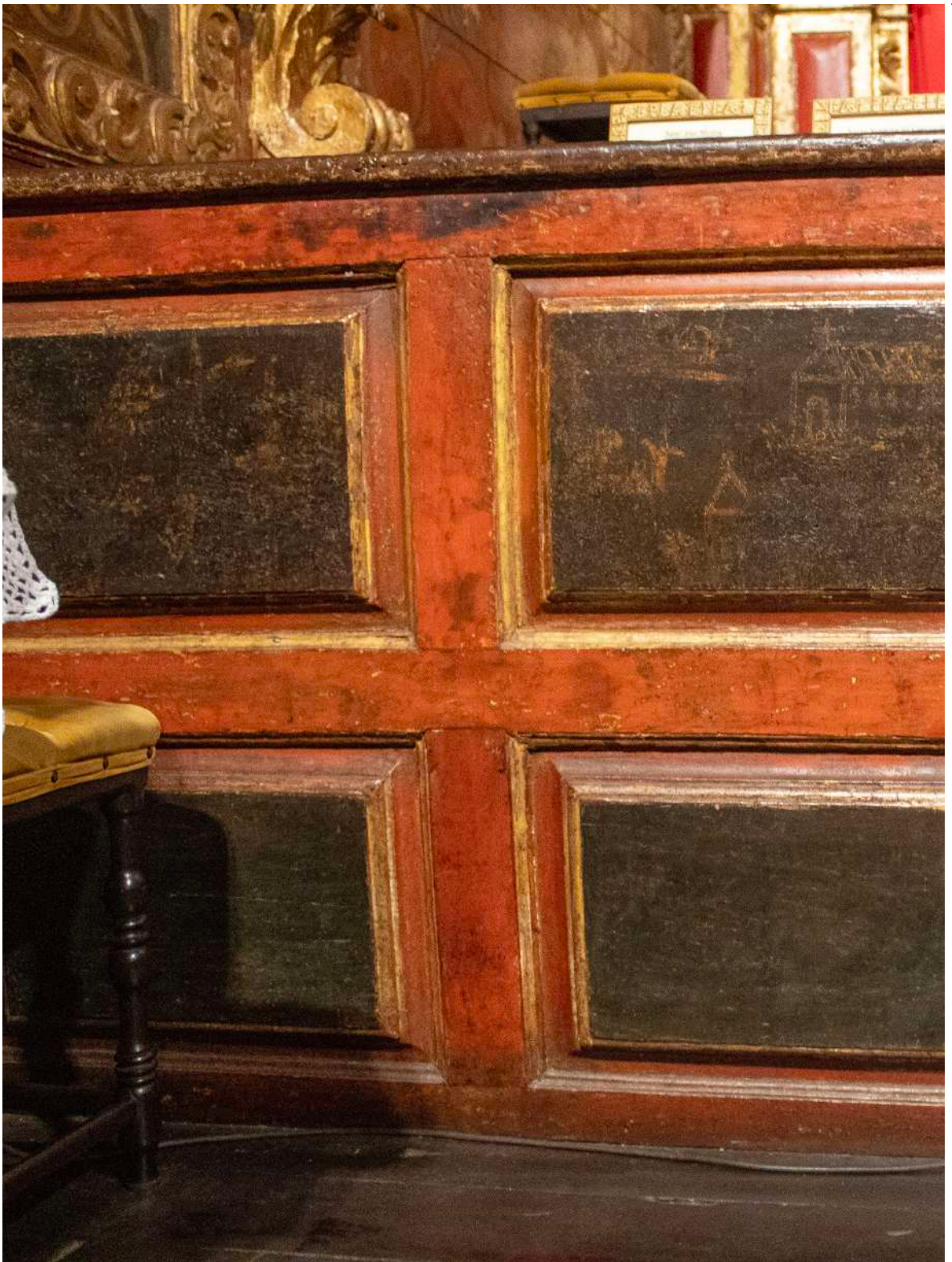


Fig.25 - Visão geral do conjunto de painéis inferiores do altar-mor, com seis molduras contendo pinturas em desgaste avançado. As imagens sugerem paisagens e motivos ornamentais com possível influência chinesa.
Foto: Lucas Pinto Rezende, Sabará/MG.







Fig.26 - Pintura com elementos decorativos como plantas e formas estilizadas, remetendo a paisagens idealizadas, característica das chinoiseries no mobiliário sacro.

Foto: Lucas Pinto Rezende, Sabará/MG.



Fig.27 - Pintura decorativa bastante desgastada representando, de maneira estilizada, o que parecem ser aves e vegetação, possivelmente elementos orientais estilizados.

Foto: Lucas Pinto Rezende, Sabará/MG.





Fig.28 - Pannel com pintura de traços quase apagados, onde ainda é possível identificar formas vegetais e talvez uma ave, indicando um repertório decorativo inspirado em chinoiseries.
Foto: Lucas Pinto Rezende, Sabará/MG.



Fig.29 - Pannel com pintura representando uma igreja com cúpula e cruz, junto a casas e vegetação, sugerindo uma paisagem arquitetônica com possíveis influências orientais.
Foto: Lucas Pinto Rezende, Sabará/MG.







Fig.30 - Porta Direita da sacristia da Igreja Matriz de Nossa Senhora da Conceição, em Sabará, ricamente decorada com elementos dourados e entalhes que revelam influências do estilo rococó e das chinoiseries no barroco mineiro..
Foto: Lucas Pinto Rezende, Sabará/MG.

Fig.31 - Parte superior da porta com dois painéis verticais onde se percebe, em detalhes, o uso de formas paisagísticas, pássaros e motivos orientais típicos da chinoiserie barroca.

Foto: Lucas Pinto Rezende, Sabará/MG.







Fig.32 - Painel central de uma porta de madeira entalhada e policromada com chinoiseries. A pintura em fundo vermelho mostra paisagens idealizadas com edificações orientais, pagodes, árvores exóticas e vegetação dourada, compondo uma cena típica do gosto barroco mineiro pelo exótico. O dourado destaca-se no contraste com o vermelho escuro e sugere influência oriental na ornamentação sacra.
Foto: Lucas Pinto Rezende, Sabará/MG.

Fig.33 - Porta em madeira com almofadas decoradas com pinturas de chinoiseries bastante desgastadas pelo tempo. Ainda é possível observar silhuetas de construções orientais, árvores e vegetações, mescladas ao fundo avermelhado. O entorno das almofadas é dourado, mantendo o estilo barroco com inserções do imaginário oriental.
Foto: Lucas Pinto Rezende, Sabará/MG.







Fig.34 - Batente lateral da porta direita apresentando uma rica decoração com chinoiseries douradas sobre fundo escuro. Elementos como aves orientais, árvores estilizadas e construções exóticas são visíveis, confirmando o uso decorativo do estilo orientalizante em áreas periféricas do altar.
Foto: Lucas Pinto Rezende, Sabará/MG.

Fig.35 - Vista do batente direito com maior riqueza ornamental, revelando cenas orientais com pagodes, aves e vegetações exóticas. O fundo escurecido ajuda a ressaltar os detalhes dourados, preservando parte significativa da pintura original e conectando visualmente com o retábulo ao fundo.
Foto: Lucas Pinto Rezende, Sabará/MG.





Fig.36 - Detalhe lateral da folha direita da porta da capela-mor, evidenciando a pintura decorativa em fundo vermelho escuro com relevos em dourado. Os painéis retangulares exibem cenas orientais estilizadas, com vegetações, arquitetura e pagodes típicos das chinoiseries setecentistas. A moldura entalhada do batente ressalta a sofisticação barroca do conjunto.
Foto: Lucas Pinto Rezende, Sabará/MG.





Fig.37 - Porta interna de madeira almofadada com detalhes dourados, localizada na sacristia. O desgaste da pintura evidencia o uso e o tempo de conservação da peça.
Foto: Lucas Pinto Rezende, Sabará/MG.



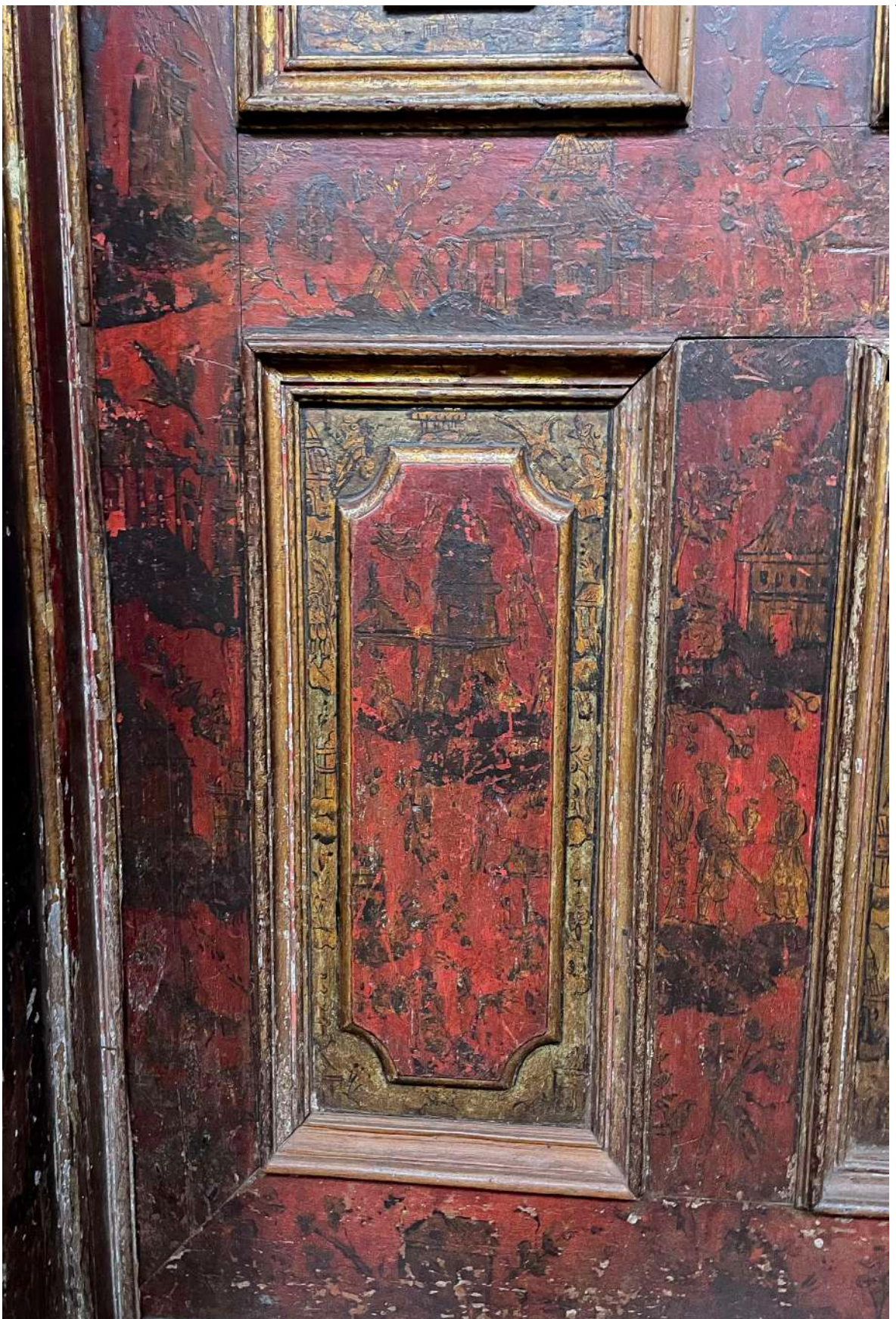




Fig.38 - Porta da capela-mor com composição em seis painéis decorativos, apresentando pinturas em vermelho e dourado com forte influência oriental. As chinoiseries são perceptíveis nas representações de construções asiáticas, paisagens montanhosas e cenas de figuras humanas em atividades exóticas. O desgaste da policromia revela a passagem do tempo, mas conserva ainda os traços do refinamento decorativo original.
Foto: Lucas Pinto Rezende, Sabará/MG.

Fig.39 - Detalhe do painel da porta esquerda aonde é possível visualizar cenas inspiradas em repertório chinês.
Foto: Lucas Pinto Rezende, Sabará/MG.





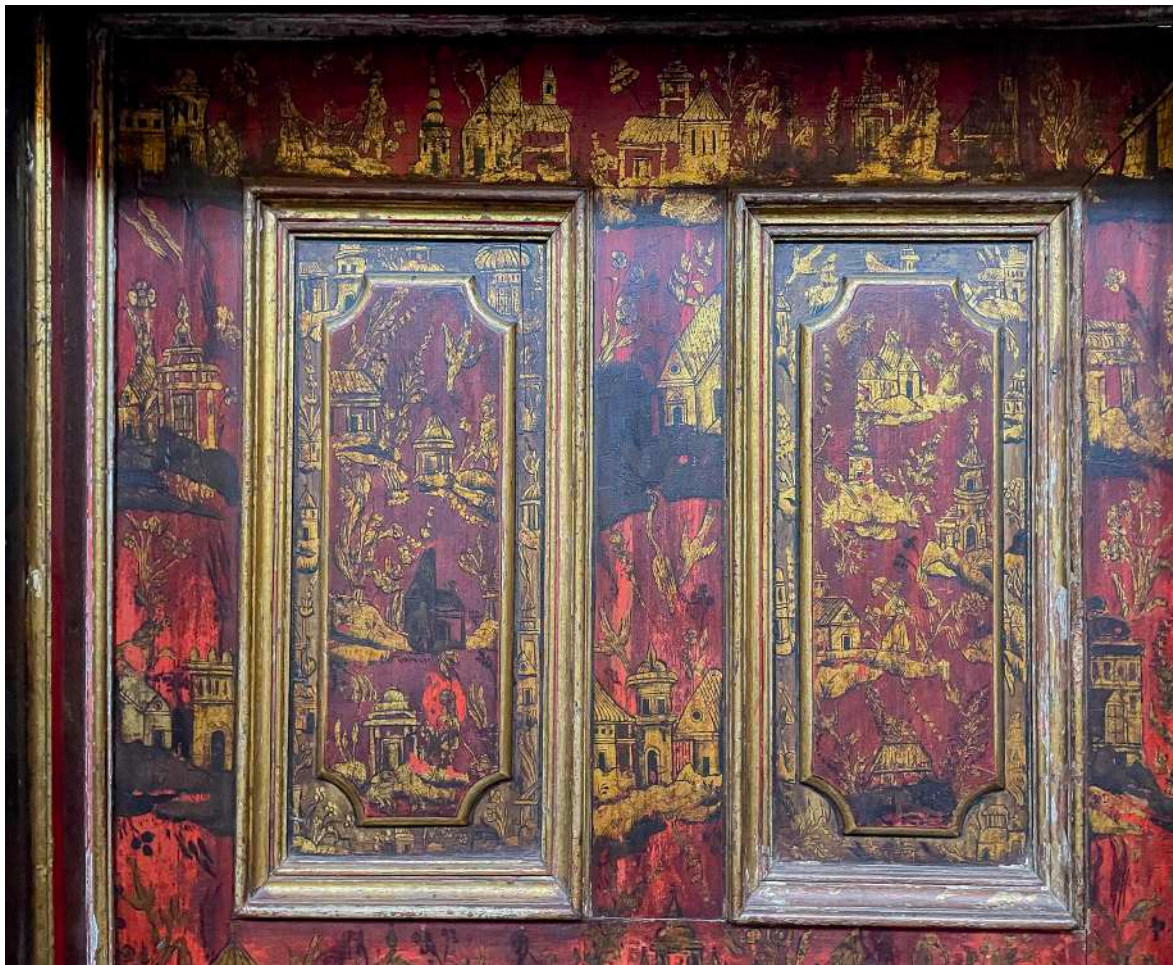


Fig.40 - Vista aproximada dos painéis inferiores da folha direita da porta, revelando detalhes minuciosos da pintura decorativa. Elementos típicos das chinoiseries, como pavilhões, árvores estilizadas, aves e personagens em trajes orientais, se entrelaçam em uma paisagem fantástica com tons dourados sobre fundo vermelho escuro. O uso do dourado ressalta a influência do gosto europeu pelo exótico no período colonial mineiro. Foto: Lucas Pinto Rezende, Sabará/MG.

Fig.41 - Vista de dois painéis da porta mais detalhada com um imaginário oriental mais presente. Foto: Lucas Pinto Rezende, Sabará/MG.





Fig..42 - Detalhada almofada da porta esquerda. Com notáveis desgastes nas pinturas em dourado e o fundo avermelhado.
Foto: Lucas Pinto Rezende, Sabará/MG.





Fig.43 - Batente lateral da porta esquerda com camadas pictóricas escurecidas e vestígios de pintura decorativa. Embora bastante deteriorado, nota-se o fundo avermelhado sob uma camada escurecida e restos do dourado, indicando que este elemento também fazia parte da composição ornamental com chinoiseries.
Foto: Lucas Pinto Rezende, Sabará/MG.





Fig.44 -Outro ângulo do batente lateral da porta esquerda com camadas pictóricas escuras e vestígios de pintura decorativa. Embora bastante deteriorado, nota-se o fundo avermelhado sob uma camada escura e restos do dourado, indicando que este elemento também fazia parte da composição ornamental com chinoiserie. Foto: Lucas Pinto Rezende, Sabará/MG.



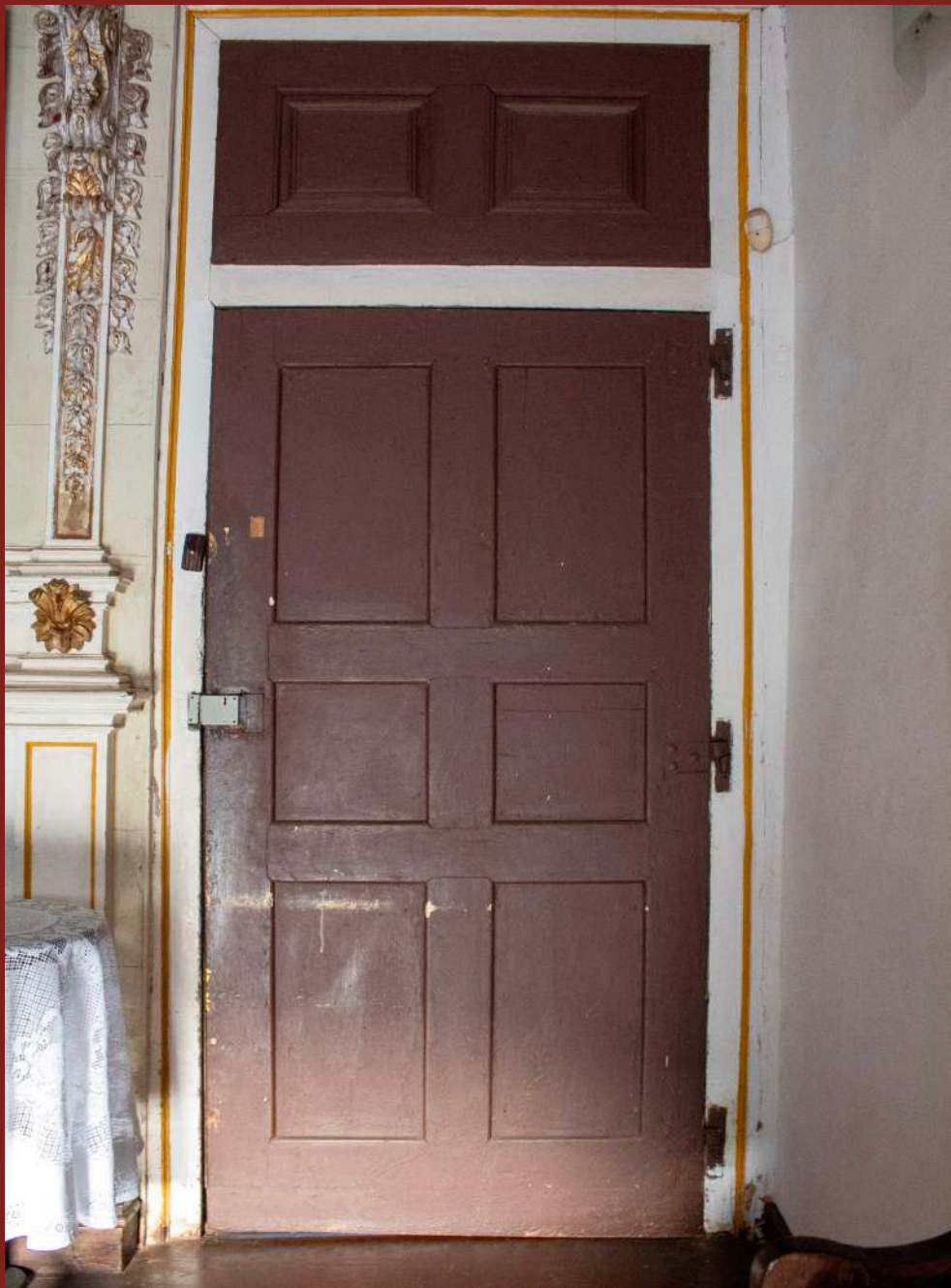


Fig.45 - Porta do lado esquerdo, atualmente com pintura marrom opaca e detalhes dourados simples nas almofadas. Sem vestígios visíveis das chinoiseries, esta porta aparenta ter passado por um processo de repintura ou restauração que ocultou a decoração original, contrastando com os elementos ainda preservados da porta esquerda.

Foto: Lucas Pinto Rezende, Sabará/MG.







Fig.47 - Escultura de São Lourenço, representado com a grelha de seu martírio, vestindo dalmática dourada com aplicações vermelhas que ecoam a paleta de cores da decoração interior da igreja. Foto: Lucas Pinto Rezende, Sabará/MG.

FIG.46 - DETALHE DA DALMÁTICA DE SÃO LOURENÇO, COM GRANDE PRESENÇA DE CHINECISES E DETALHES EM DOURADO COM FUNDO VERMELHO QUE REMETE MUITO A LACA CHINESA. FOTO: LUCAS PINTO REZENDE, SABARÁ/MG.

Foto: Lucas Pinto Rezende, Sabará/MG.





Fig.48 - Panorama geral do altar-mor da sacristia, com retábulos laterais ornamentados por talha dourada, anjos e fundo vermelho com temática orientalizante. No centro, a representação do Cristo Crucificado.
Foto: Lucas Pinto Rezende, Sabará/MG.









Fig.49 - Imagem de Santa Teresa de Lisieux em nicho lateral do retábulo, ladeado por talha dourada e fundo vermelho com cenas orientalizantes, reforçando a convivência de diferentes linguagens decorativas.
Foto: Lucas Pinto Rezende, Sabará/MG.

Fig.50 - Vista aproximada do nicho lateral do retábulo da sacristia, com imaginária sacra e talha dourada. O fundo exhibe pintura decorativa com temática orientalizante, comum nas igrejas setecentistas mineiras.
Foto: Lucas Pinto Rezende, Sabará/MG.



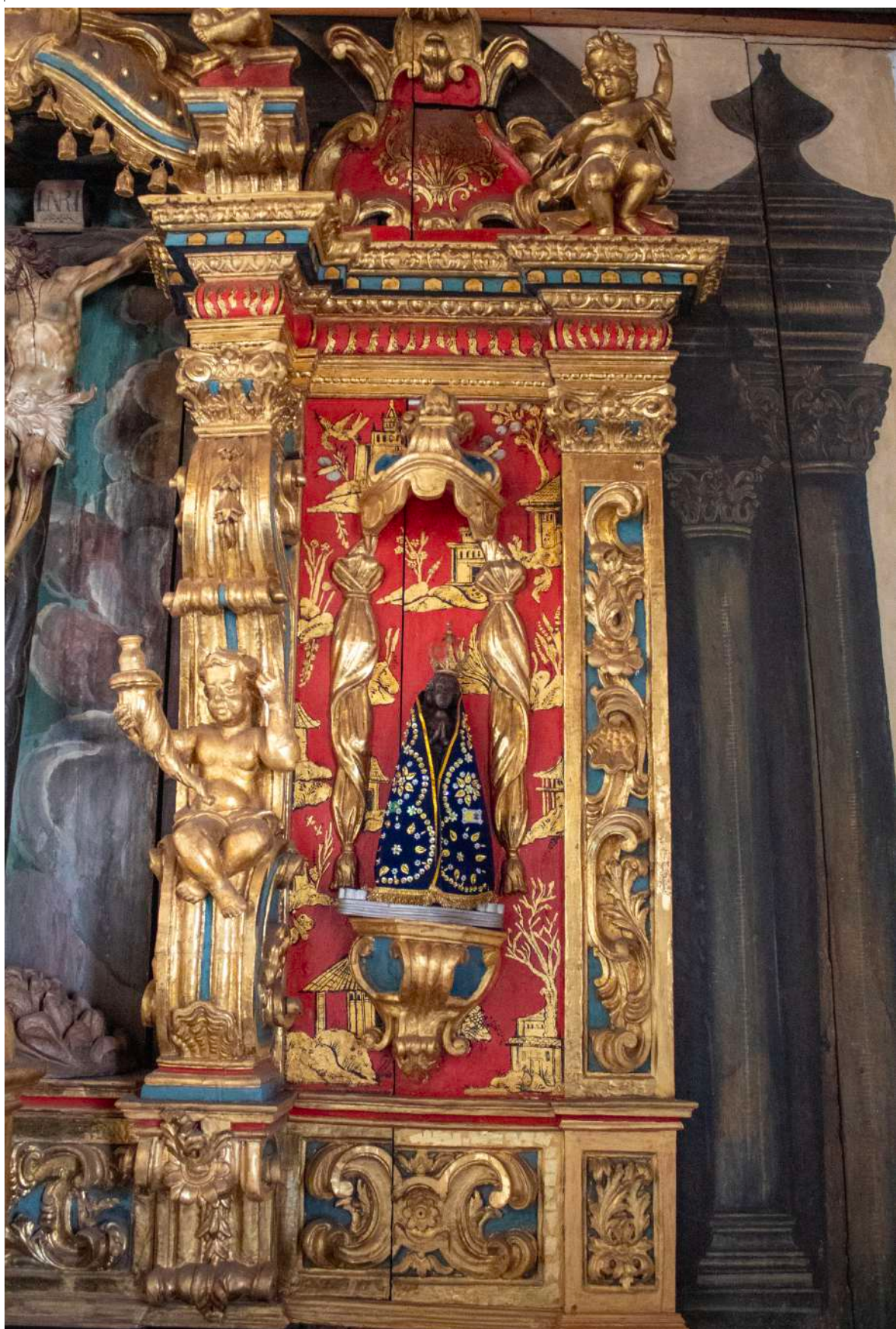




Fig.51 - Vista aproximada do nicho lateral do retábulo da sacristia, com imaginária sacra e talha dourada. O fundo exibe pintura decorativa com temática orientalizante, comum nas igrejas setecentistas mineiras. E imagem de Nossa Senhora de Aparecida juntamente.

Foto: Lucas Pinto Rezende, Sabará/MG.

Fig.52 - Detalhe da talha dourada e fundo policromado em vermelho com cenas orientais, evidenciando elementos exóticos e orientais incorporados ao mobiliário sacro, típico do gosto rococó luso-brasileiro.

Foto: Lucas Pinto Rezende, Sabará/MG.





Igreja Matriz de Nossa Senhora da
Conceição
Catás Altas/MG





Fig. 53 - Ampliação da decoração pintada com temática orientalizante no intradorso do arco do altar lateral. São visíveis pequenas edificações, vegetação estilizada e aves, características do estilo “chinoiserie” incorporado ao mobiliário sacro brasileiro no século XVIII.

Foto: iephanMG







Fig.54 - Detalhe superior do arco do altar lateral, com exuberante talha dourada, anjos em posição de sustentação e decoração com elementos fitomórficos e motivos orientalizantes. A presença das pinturas com cenas orientais sobre fundo vermelho destaca o sincretismo decorativo do período barroco luso-brasileiro.

Fonte: iephaMG







Fig.55 - Imagem ampliada de uma chinesice presente na lateral do arco, possível notar além das cenas a presença forte da laca chinesa.

Foto: iephanMG



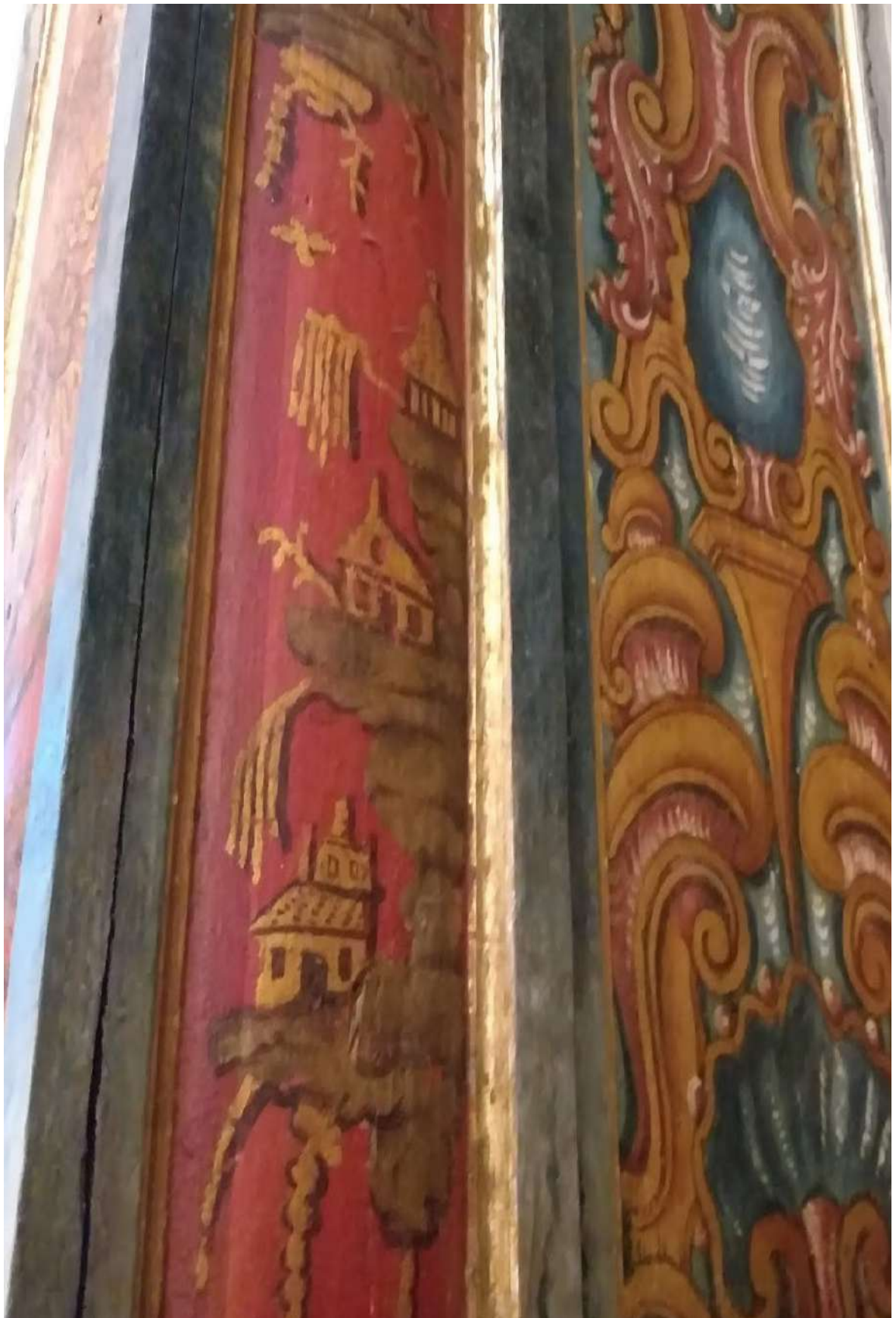




Fig.56 - Detalhe ampliado de um
dos arcos da igreja.
Fonte: iephanMG





Fig.57 - Cena de chineise na lateral esquerda da igreja Matriz Nossa Senhora da Conceição.
Fonte: iephanMG









Fig.58 - Vista de baixo em um angulo inclinado dos detalhes internos da igreja aonde é possível notar a presença da chineses.
Fonte: iephanMG







Agradecimentos

Agradeço, com imensa gratidão, à minha orientadora Carla Galvão Alves (Caju), por todo o apoio, orientação e acolhimento antes e durante este trabalho. Sua escuta atenta, incentivo constante e generosidade intelectual foram essenciais para que este TCC se concretizasse.

Sou grata aos professores Dr. Jardel Dias Cavalcanti e Dr. Marcelo Castro Andreo por comporem a banca avaliadora e pelas contribuições valiosas que reforçaram meu desejo de seguir na pesquisa.

Ao meu namorado, Henrique Ito, agradeço por todo amor, paciência e apoio incondicional. Estendo meu carinho ao seu pai, Hélio, pelos conselhos acadêmicos; ao Júlio, por sempre me ajudar com os trabalhos digitais; e à Hélia, por me acolher como uma segunda mãe. Dedico este trabalho à minha mãe, Solange de Fátima Moreira (in memoriam), cuja presença e amor seguem comigo. Ao meu pai, Nicanor Florença, e à minha madrasta, Ana, agradeço por todo incentivo e apoio constante.

Meu agradecimento também ao meu melhor amigo, Eric, e às amigas Camily, Stefane e Amelie, pelas conversas, amizade e parceria ao longo da graduação. Agradeço aos colegas do curso de Design Gráfico pela ajuda e trocas generosas.

Registro aqui minha profunda gratidão à Soka Gakkai e ao Sensei Daisaku Ikeda, cujos ensinamentos seguem guiando minha jornada. Por fim, um agradecimento especial ao fotógrafo Lucas Pinto Rezende, cuja sensibilidade foi essencial para a realização das imagens que acompanham este trabalho.



