

DA PORCELANA CHINESA À PINTURA DO RIO DAS MORTES, MINAS GERAIS*

FROM CHINESE PORCELAIN TO THE PAINTING OF RIO DAS MORTES, MINAS GERAIS

Resumen

O artigo promove uma reflexão sobre a circulação global de objetos e modelos artísticos durante o século XVIII e início do XIX, propondo a ornamentação das porcelanas chinesas como referência formal para a pintura da comarca do Rio das Mortes (Brasil). As porcelanas são colocadas em diálogo com o ciclo dos *Cinco sentidos* da Casa de Padre Toledo e é feita uma análise de sua possível interlocução com o repertório visual do círculo de pintores atuantes ao lado de Manoel Victor de Jesus.

Palabras clave

Casa do Padre Toledo, Manoel Victor de Jesus, Pintura colonial mineira, Porcelana chinesa de exportação, Trânsito cultural.

Letícia Martins de Andrade

Universidade Federal de São João-del Rei, Brasil

Doutora em História e mestre em História da arte e da cultura pela Universidade Estadual de Campinas (UNICAMP), professora associada do Departamento de Ciências Sociais da Universidade Federal de São João del-Rei.

* Agradecemos à Angela Brandão pelo generoso diálogo que permitiu a escrita deste artigo.

ISSN 2254-7037

Fecha de recepción: 26/II/2024
Fecha de revisión: 17/IV/2024
Fecha de aceptación: 18/IV/2024
Fecha de publicación: 30/X/2024

Abstract

The article reflects on the global circulation of artistic objects and models during the 18th and early 19th centuries, proposing the ornamentation of Chinese porcelain as a formal reference for painting in the region of Rio das Mortes (Brazil). The porcelains are placed in dialogue with the *Five Senses* cycle at Casa do Padre Toledo and an analysis is made of their possible interlocution with the visual repertoire of the circle of painters who worked alongside Manoel Victor de Jesus.

Key words

Casa do Padre Toledo, Chinese Export Porcelain, Cultural transit, Manoel Victor de Jesus, Minas Gerais colonial painting.

Luciana Braga Giovannini

Universidade Federal de Minas Gerais, Brasil

Doutora em História pela Universidade Federal de Minas Gerais (UFMG), mestre em História pela Universidade Federal de São João del-Rei (UFSJ) e graduada em Ciências Sociais pela Universidade Federal de Juiz de Fora (UFJF).

ORCID¹: 0000-0001-7609-5358

ORCID²: 0000-0002-3440-1799

DOI: <http://dx.doi.org/10.30827/quiroga.v0i23.0002>

DA PORCELANA CHINESA À PINTURA DO RIO DAS MORTES, MINAS GERAIS

1. INTRODUÇÃO

Este artigo foi instigado pela descoberta de um conjunto de porcelanas ‘Companhia das Índias’ no V&A Museum (Londres), cuja composição corresponde exatamente à de uma das cenas representando os *Cinco sentidos* que figuram em dois ciclos pictóricos gêmeos e coevos em Tiradentes, Minas Gerais: o primeiro ornamentando o forro do salão principal da casa do infidente Carlos Correia de Toledo e Melo (1731-1804) – o Padre Toledo –, o segundo na sala da chamada Casa do forro pintado, ambos na mesma rua. Mas foi instigado sobretudo pelo questionamento levantado a seguir por Angela Brandão de que essa porcelana poderia ter sido a fonte formal para a obra, uma vez que Toledo possuía louça desse tipo. Tendo localizado, desde então, 35 peças de porcelana do mesmo ciclo iconográfico e apenas três gravuras correspondentes¹, vimos propor uma discussão que, tratando essencialmente da circulação de formas e modelos artísticos num século XVIII globalizado, sugere um papel de destaque para os objetos de mesa nessa itinerância.

Partiremos da descrição da louça elencada entre os bens do Padre Toledo quando de seu confisco, discutindo a possibilidade de terem servido como fonte compositiva para os ciclos pictóricos mencionados e, em um segundo momento, avançaremos a hipótese de uma influência maior da cultura visual trazida pela porcelana chinesa no círculo artístico atuante entre o final do século XVIII e o início do XIX na Vila de São José do Rio das Mortes (Tiradentes), em especial sobre a figura do pintor Manoel Victor de Jesus (c.1760-1828).

Ressaltamos, contudo, que se trata de hipóteses, uma vez que as peças de porcelana que podem ter tido esse papel influenciador permanecem como palavras em documentos. Esse fato, que impossibilita um confronto efetivo entre obras que coexistiram, aproxima nossa abordagem, em certa medida, de uma ideia de ‘cripto-história de arte’ tal qual enunciada por Vítor Serrão². Assim, tomaremos como referência porcelanas encontradas em coleções de museus, em publicações e no mercado leiloeiro de antiguidades.



Fig. 1a. Anônimo. Prato com figuras de Vênus e Mercúrio (det.). Porcelana chinesa. c.1735-50. Coleção privada.



Fig. 1b. Círculo de Manoel Victor de Jesus (atr.). O Tato, ou Vênus e Mercúrio. Pintura. c.1783-86. Casa Padre Toledo. Tiradentes. Brasil. Fotografia: Autoras.

2. REPENSANDO AS FONTES FORMAIS PARA OS CINCO SENTIDOS

Os *Autos de Devassa da Inconfidência Mineira* atestam a presença da chamada “louça da Índia” no rol de bens do Padre Toledo, do cônego Luís Vieira da Silva e de Cláudio Manuel da Costa³. Brandão já destacara do conteúdo dos *Autos* a “louça da Índia” entre os muitos itens e mobiliário de luxo de Toledo como um indício de sua sofisticação e sociabilidade⁴. Após a prisão do vigário, em 1789, seus bens passaram por sequestros e ficaram “em teoria, sob custódia da Fazenda Real”⁵, mas, na realidade, por não ter sido proferida sentença contra o padre, seu patrimônio móvel acabou dissipado entre os depositários⁶, tendo provavelmente permanecido na região.

Lemos nos *Autos* que, entre os itens sequestrados estavam: “três dúzias de pratos finos da Índia, de diversas cores (...) três bules de louça da Índia (...) uma dúzia de xícaras e outros tantos pires, de várias cores, de louça da Índia”⁷. Desse trecho, destacamos o termo genérico “louça da

Índia”, onde por ‘louça’ deve-se ler ‘porcelana’ e por ‘Índia’, China. A locução, que aparece em documentos brasileiros desde o século XVI, tem uma dupla acepção que traz implícita a ideia da viagem: nesse primeiro momento diz respeito à porcelana fabricada na China e coletada em entrepostos portugueses na Índia para o transporte ao Ocidente, e, depois, do século XVII em diante, é uma metonímia para as várias Companhias das Índias criadas por países europeus e em cujas naus a porcelana viajava⁸.

No Brasil seiscentista, a “louça da Índia” é relatada na literatura de viajantes e encontrada até em inventários da Vila de São Paulo⁹. Nos primeiros séculos, seu porto de desembarque era Salvador¹⁰, mas no século XVIII, com a “realocação do epicentro comercial” para as regiões mineradoras, ganha proeminência o Rio de Janeiro¹¹. De todo modo, nos tempos coloniais, a porcelana chinesa foi um item de “uso generalizado entre a gente de prol”¹², certamente como símbolo de status, e tão difundido que, em 1758, o vice-rei de Salvador escreve que era a mercadoria

asiática “que mais facilmente se vende nesta terra”¹³. Essa louça alcançou Minas Gerais por meio de mercadores que, atraídos pelo alto lucro, levaram tudo o que fosse reclamado, incluindo artigos de luxo de todas as partes do mundo, disponibilizados por meio do trabalho de tropeiros, mascates e donos de vendas¹⁴.

Mas, voltando aos *Autos*, a qual “louça da Índia” se refeririam? Os redatores das listagens cuidaram de fazer uma distinção entre essa louça e outras que surgem no mesmo elenco dos bens de Toledo, no do cônego Vieira e de Cláudio Manuel: louças “de Lisboa”, “de Macau”, “do Porto”¹⁵, “da Inglaterra” e até “da nossa fábrica”¹⁶, certamente conhecidas por suas especificidades¹⁷, pois nem sempre tinham marcas de oficina.

Observe-se também dos *Autos* a ênfase na variedade das cores da “louça da Índia”, cuja ornamentação podia ser em azul e branco, em preto e branco (*grisailles*, imitando gravuras) ou multicolorida. Isso, ao lado da temática ocidental, é característico das mercadorias produzidas na China entre 1730 e c.1800, em massa e sob encomenda, exclusivamente para o mercado europeu, hoje denominadas “porcelanas de exportação”

ou “de encomenda”. Estas eram fabricadas a partir de modelos europeus plásticos e/ou gráficos, que diziam respeito tanto à forma/função dos utensílios quanto à sua ornamentação, resultando em peças inteiramente adaptadas ao gosto e à cultura ocidentais e não consumidas pelos chineses. As encomendas eram acertadas por europeus nas feitorias de Cantão, onde gradualmente se instalaram oficinas para atender a demanda¹⁸. A pressão e a pressa vinculadas ao processo dotou em parte essa porcelana de uma qualidade desprezada pelos chineses, considerada de “decoreção medíocre ou excessiva e esmaltagem apenas aceitável”¹⁹.

Tanto por causa da distinção feita nas listagens dos *Autos* entre “louça da Índia” e “de Macau” quanto pela ênfase às cores, entendemos que há grande probabilidade de a louça do Padre Toledo assim referida recair no grupo das porcelanas de encomenda de esmaltes coloridos denominados *famille rose* que invadiram o mercado ocidental a partir de 1730²⁰. Essa ideia é reforçada pelo encontro das porcelanas ‘família rosa’ cuja decoração alegórico-mitológica corresponde a quatro das pinturas dos ciclos em questão (ausente o *Paladar*), como se MOSTRA [figs. 1-5].

43

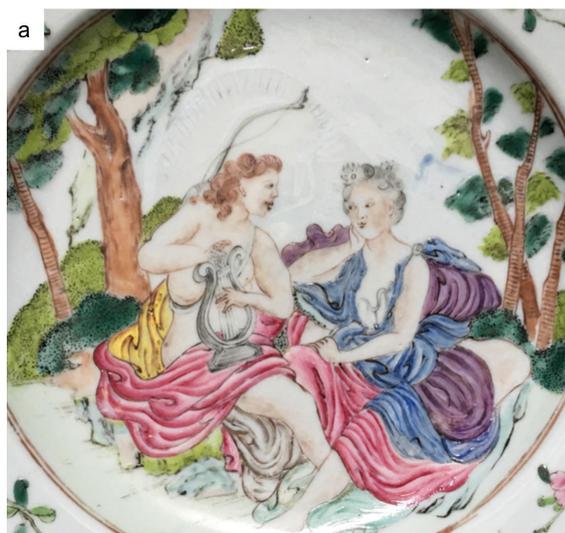


Fig. 2a. Anônimo. Prato com figuras de Apolo e Clítia (det.). Porcelana chinesa. c.1735-50. Coleção privada.



Fig. 2b. Círculo de Manoel Victor de Jesus (atr.). A Audição, ou Apolo e Clítia. Pintura. c.1783-86. Casa Padre Toledo. Tiradentes. Brasil. Fotografia: Autoras.

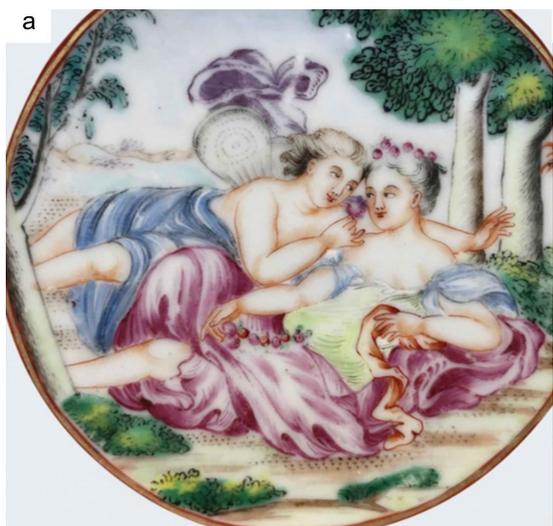


Fig. 3a. Anônimo. Pires com figuras de Zéfiro e Flora (det.). Porcelana chinesa. c.1785. Coleção privada.



Fig. 3b. Círculo de Manoel Victor de Jesus (atr.). O Olfato, ou Zéfiro e Flora. Pintura. c.1783-86. Casa Padre Toledo. Tiradentes. Brasil. Fotografia: Autoras.

Levados da Europa e introduzidos por jesuítas na China, esses esmaltes criaram uma nova paleta à qual os chineses contemporâneos referiam-se pelo termo *yang-ts'ai*, as 'cores estrangeiras'²¹. Além de uma gama de tons cor de rosa inéditos, os esmaltes revolucionaram a ornamentação da porcelana ao permitir uma gradação tonal capaz de gerar efeitos pictóricos semelhantes ao da pintura sobre suportes convencionais. Daí a possibilidade, acreditamos, de terem sido usados como modelos não apenas iconográfico-compositivos, mas também sugestivos de novas abordagens para a própria forma – linhas e manchas –, sobretudo em ambientes onde a transmissão do conhecimento artístico não era institucionalizada e onde escasseavam modelos para artistas, muito limitados aos impressos, como é o caso da colônia brasileira.

Como se disse, não podemos afirmar que os modelos compositivos para os ciclos de pintura tiradentinos tenham vindo das porcelanas apresentadas, cuja ornamentação foi inspirada de um conjunto de gravuras europeias, de acordo com o *modus operandi* predominante no processo de fabricação. Em 2022, William Motley publicou duas delas – a *Visão* e o *Olfato* – datadas de

c.1710, sem mais referências²². Na sequência, localizamos a mesma gravura representando a *Visão* e aquela correspondente ao *Paladar* [fig. 5a]. Das cinco composições que serviram às porcelanas, três agora são conhecidas. Trata-se de gravuras a buril, sem indicação de gravador ou criador, com as cenas inseridas numa moldura oval e acompanhadas por um comentário em francês. A comparação com outras gravuras no mercado ou em museus sugere uma origem em Jean-Dominique Diacre, um pintor miniaturista atuando em Turim no final do século XVII²³ e negociando arte em Paris no início do XVIII²⁴. A extrema dificuldade de localizá-las pode indicar que tiveram uma baixa tiragem e não foram reimpressas, e a datação precoce coloca a dúvida de sua sobrevivência por pelo menos setenta anos, manuseadas como modelo, quando gravuras associadas a pinturas mineiras datam usualmente da segunda metade do século²⁵.

De todo modo, as datas das gravuras determinam, no máximo, um *terminus post quem* para as porcelanas de exportação²⁶, feitas em retomadas ao longo do século XVIII. De fato, a porcelana mais antiga do nosso conjunto é datada entre 1730-40²⁷, as demais até 1785 [fig. 3a]. As



Fig. 4a. Anônimo. Pires com Vênus e Adônis (ou Narciso) (det.). Porcelana chinesa. c. 1745-50. V&A Museum. Londres. Inglaterra. Copyright V&A Museum.

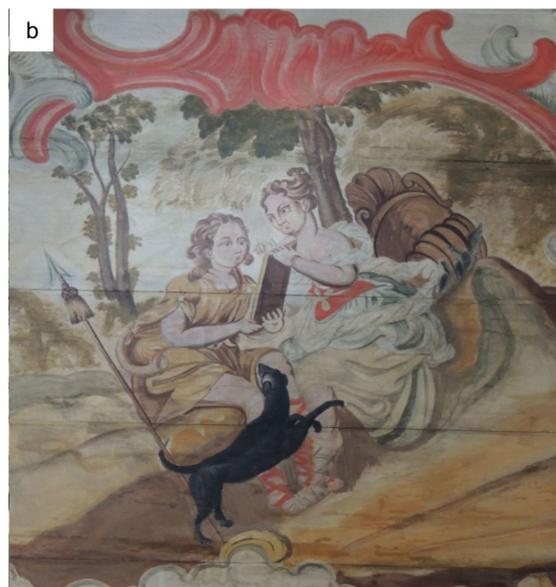


Fig. 4b. Círculo de Manoel Victor de Jesus (atr.). A Audição, ou Vênus e Adônis (ou Narciso). Pintura. c.1783-86. Casa Padre Toledo. Tiradentes. Brasil. Fotografia: Autoras.

variações formais e qualitativas em cada iconografia sugerem uma ampla e longa produção em que peças finalizadas devem ter sido empregadas como modelo, afastando-se da fonte gráfica original. Isso explicaria diferenças na qualidade do desenho e no nível de detalhamento, a manutenção das mesmas gamas de cores e o eventual efeito de síntese taquigráfica das formas – comumente interpretado como falta de habilidade oriental²⁸ ou ingenuidade²⁹ – como um processo de cópia e adaptação alternados.

Perguntamo-nos assim se as porcelanas, se porventura correspondessem às citadas nos *Autos*, com suas formas espontâneas, sintéticas e quase caricatas, surgidas de gravuras europeias, não teriam inspirado diretamente as pinturas tiradentinas. E se a “falta de arte (...) notória” do artista do Padre Toledo agindo “sob a *auctoritas* da gravura”³⁰ não seria antes o resultado de um ainda mais intrincado movimento de circulação artística onde se incluem as cerca de sessenta milhões de peças de porcelana de exportação³¹ que atravessaram o globo no século XVIII. Não

seriam então, essas pinturas, *occidenteries*³² tornadas a casa, multiplicando os estranhamentos?

3. MANOEL VICTOR DE JESUS E A PINTURA DAS PORCELANAS CHINESAS

Atuando no círculo social de Padre Toledo esteve Manoel Victor de Jesus. O pintor nasceu por volta de 1760³³ e iniciou sua trajetória artística na Matriz de Santo Antônio, em 1782³⁴. Na Vila de São José do Rio das Mortes, viveu na companhia de seu escravo, Gregório José da Paixão. Faleceu em 27 de abril de 1828 e foi sepultado na Capela do Rosário de Tiradentes, em Minas Gerais³⁵.

O artista trabalhou para as confrarias de maior prestígio social da vila, compostas pelos homens bons: “ricos, brancos e sem vestígios de sangue mulato, mouro ou judeu”³⁶. No entanto, não ingressou nessas associações, mas fez parte da Arquiconfraria de São Francisco e da Irmandade do Rosário, representantes dos mulatos e pretos, respectivamente. Possivelmente, o pintor



Fig. 5a. Jean-Dominique Diacre (atr.) a partir de autor desconhecido. *Le Gout*. Gravura. c.1710. 9,8 x 9cm. Coleção privada.



Fig. 5b. Círculo de Manoel Victor de Jesus (atr.). *O Paladar, ou Baco e Ariadne*. Pintura. c.1783-86. Casa Padre Toledo. Tiradentes. Brasil. Fotografia: Autoras.

pertencia ao grupo de artífices mestiçados, nascidos e educados na capitania de Minas Gerais³⁷.

Em 1782, colaborou nas pinturas do Consistório e Sacristia da Irmandade do Santíssimo Sacramento da Matriz de Santo Antônio, ao lado de Manoel Alvares e Manoel Alves da Costa³⁸. Os livros da confraria mencionam o pagamento feito a Damazio José de Castro pelo aluguel “das casas para morarem os pintores”³⁹. Embora não haja confirmação da continuidade desses artistas em obras futuras da Matriz, a diversidade de estilos no conjunto pictórico sugere a participação de aprendizes e colaboradores. Ademais, a ausência de outros nomes na documentação posterior revela a possível atuação do pintor como líder de oficina, dado que, a partir de 1786, será o principal responsável pela rematação das obras e assinatura dos recibos e acordos firmados com os comitentes. Proposição respaldada pelo contrato de 1804, no qual a mesa administrativa da Irmandade do Bom Jesus dos Passos se refere ao artífice como “professor da pintura”⁴⁰.

Não encontramos registros de obras realizadas pelos artistas mencionados nos arquivos da

Matriz entre 1783 e 1786. Em 1783, Manoel Victor trabalhou para a Irmandade da Boa Morte em São João del-Rei⁴¹. Levantamos, portanto, a hipótese de que a pintura da Casa de Padre Toledo possa ter sido produzida durante esse período pelo grupo de pintores que colaborou com Manoel Victor no início de sua trajetória.

O pintor concentrou suas atividades na Comarca do Rio das Mortes, imerso em uma sociedade reconhecida pelo intenso intercâmbio cultural e pela multiplicidade de modelos referenciais, comumente citados pela historiografia da arte. Sua memória e cultura visual são consequência do trânsito de pessoas e saberes, da circularidade de objetos artísticos, tratados de arte e coleções de gravuras. Perguntamo-nos se as porcelanas em circulação, com destaque para o conjunto de louças de Padre Toledo, não poderiam ter sido determinantes para a construção de seu repertório visual.

Toledo chegou à Vila de São José em 1777 para ocupar o cargo de Vigário Colado da Matriz e permaneceu na paróquia até 1789, quando foi preso. Em 1782, foi Provedor da Irmandade do Santíssimo Sacramento e é possível que tenha

ajustado com o pintor sua primeira comissão artística. Neste ambiente, Manoel Victor estabeleceu relações de trabalho com o Vigário e os membros das confrarias sediadas na Matriz, pessoas com as quais negociou e conviveu por pelo menos duas décadas. Assim, acreditamos que o artista se socializou e frequentou a residência do pároco, onde aconteciam reuniões, festas e saraus com boa música para os nobres da pequena corte da Vila de São José e região⁴².

O provável convívio com o Padre e seu círculo social pode ter contribuído para a formação intelectual e artística do pintor. Desse modo, é plausível supor que tenha existido um diálogo entre a obra de Manoel Victor e as pinturas das porcelanas chinesas. Para demonstrar tais possibilidades, apresentaremos alguns estudos comparativos e dois caminhos possíveis de interlocução: a concepção do desenho e a apropriação de imagens, reproduzidas e adaptadas ao universo das narrativas religiosas.

No tocante à composição figurativa, especialmente às feições femininas e angélicas, perce-

bemos o desenvolvimento de uma linguagem particular. Essa caligrafia começa a ser definida logo nas primeiras obras e apresenta aspectos similares às imagens pintadas nas porcelanas [fig. 6]. Os pintores chineses possuem um desenho sofisticado e uma capacidade de síntese extraordinária, definindo com poucos traços a fisionomia corporal de seus personagens⁴³. Manoel Victor pode ter captado essa clareza e desenvolvido sua própria forma de conceber as figuras, caracterizadas pelo rosto de formato oval e em três quartos, olhos amendoados, pálpebra marcada pelo desenho e a presença de uma linha contínua unindo o nariz à sobrancelha. A boca bem delineada, com o lábio superior levemente arqueado nas extremidades e o inferior sutilmente carnudo, é típica do pintor mineiro e elemento constante na representação figurativa chinesa.

O desenho de sabor oriental é percebido também na concepção das mãos dos personagens, destituídas de ossos e articulações, com os dedos esguios e alongados. Manoel Victor apreendeu a capacidade de reproduzir os gestos

47

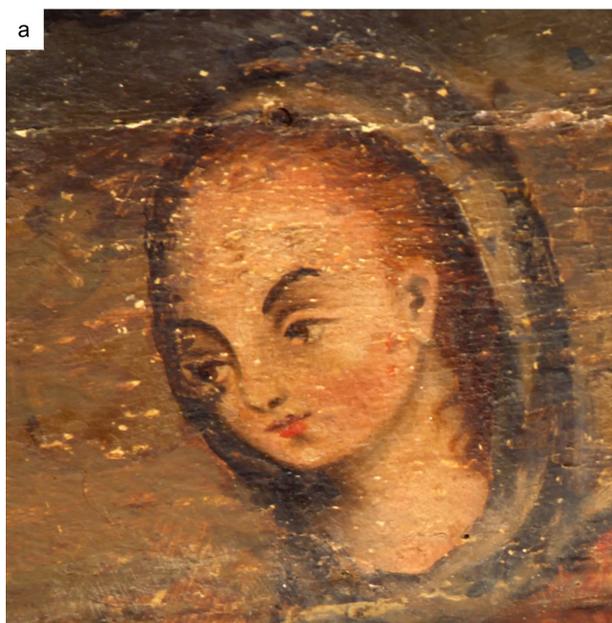


Fig. 6a. Manoel Victor de Jesus. *A destruição de Sodoma* (det.). Pintura. 1782. Matriz, Tiradentes, Brasil. Fotografia: Autoras.



Fig. 6b. Anônimo. *Prato* (det.). Porcelana chinesa. c.1750. The Cleveland Museum of Art, Cleveland, EUA. Copyright The Cleveland Museum of Art.

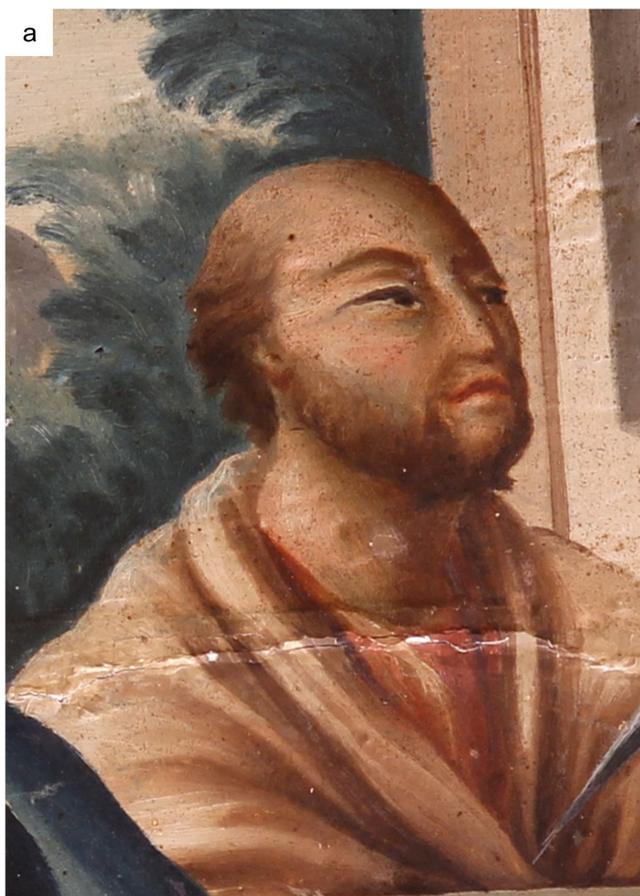


Fig. 7a. Manoel Victor de Jesus. *Mísula do Órgão (det.)*. Pintura. 1797-98. Matriz, Tiradentes, Brasil. Fotografia: Autoras.



Fig. 7b. Anônimo. *Cafeteira (det.)*. Porcelana chinesa. c. 1740-50. Coleção privada.

com pouquíssimas linhas: a forma de dobrar o antebraço, os punhos e os dedos, o modo como os personagens seguram um objeto, repousam as mãos sobre o peito e o corpo, e a maneira de emitir sinais. Na articulação entre pescoço e ombro, o pintor se serve de linhas fluidas e sinuosas que favorecem o caimento do tecido, revelando o busto nu. A leveza do desenho faz com que as figuras flutuem pelo espaço, movimento comumente reforçado por fitas que esvoaçam no ar.

As conexões da obra de Manoel Victor com a pintura oriental não escaparam à historiografia da arte do período colonial. Em 1978, Rodrigo Mello Franco de Andrade fez uma observação sobre as decorações da Matriz e da capela do Rosário de Tiradentes: “No contorno dos rostos

e na indicação dos olhos dos personagens há como que reminiscências de pintura oriental”⁴⁴. Realmente, quando analisamos a reprodução de uma figura masculina na mísula do órgão da Matriz e a comparamos com uma imagem pintada na porcelana, percebemos imediatamente essa atmosfera [fig. 7]. Salvo as particularidades dos pintores e do meio, notamos a semelhança na concepção do rosto em três quartos, a barba curta e definida pela linha do desenho; a testa alongada; o contorno do nariz, da sobrancelha e dos lábios; a pálpebra baixa e a linha dos olhos afiladas. É possível que, seduzido pela decoração das porcelanas, o pintor tenha assimilado e interpretado as formas de concepção do desenho e, por meio do exercício do olhar e da prática artística, criado sua própria linguagem pictórica.

Olinto Rodrigues foi quem revelou o pintor. As obras documentadas que se localizam na Matriz de Tiradentes permitiram atribuir outras pinturas na cidade e região⁴⁵. Em 2012, Silva descreveu o painel pintado no Consistório da Irmandade do Santíssimo Sacramento, observando que “Isaac tem as feições de um ancião oriental, com olhos puxados e barba ao estilo chinês”⁴⁶, e acrescentou que as feições orientais das figuras masculinas idosas são uma característica formal da obra do artista. Contudo, não rastreou as possíveis referências que explicam a presença dessa atmosfera.

O drapeado das vestes das personagens femininas e angélicas também apresenta uma particularidade recorrente: os tecidos presos por botões circulares ou arrematados por pregas que definem seu caimento e modelam o busto. Detalhe habitual na concepção das figuras mitológicas pintadas nas porcelanas [fig. 8]. Nuvens arredondadas formando redemoinhos no céu, envolvendo as narrativas visuais, sustentando e transportando

seres celestes é contumaz na obra de Manoel Victor. O pintor interpreta o movimento circular e espiralado e reproduz o jogo de luz e sombra, similar às nuvens pintadas nas porcelanas.

Outra particularidade digna de nota é a preocupação com a paisagem de fundo dos episódios religiosos, com destaque para o detalhe da árvore de tronco torcido e folhagens verdes pintada em um dos painéis da Sacristia da Irmandade do Santíssimo Sacramento. É bem possível que a interpretação deste elemento da natureza também tenha sua correspondente em porcelana: a decoração de uma tigela do período Qianlong (1736-95) com a representação de um monge molestando uma jovem [fig. 9].

Por fim, apresentamos uma pintura que corrobora nossa hipótese. No caixotão que representa o tema da *Natividade*, pintado no teto da nave da Capela do Rosário dos Homens Pretos de Tiradentes (c.1820), destaca-se uma personagem singular: a figura feminina com o

49

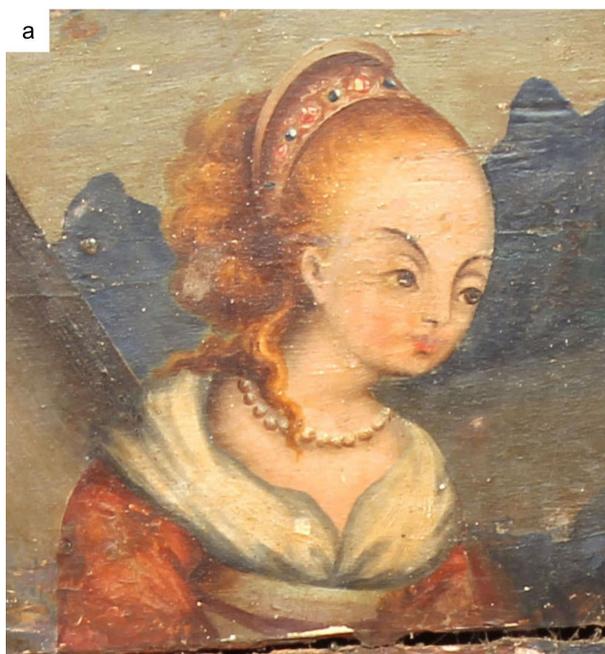


Fig. 8a. Manoel Victor de Jesus. *Judite e Holofernes*. 1782. Pintura. Matriz, Tiradentes, Brasil. Fotografia: Autoras.

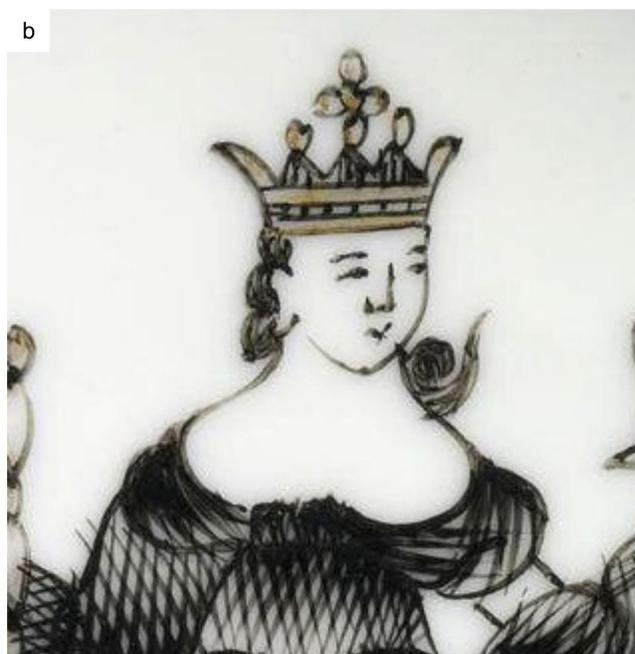


Fig. 8b. Anônimo. *Pires com figura de Juno (det.)*. Porcelana chinesa. c. 1750. V&A Museum, Londres, Inglaterra. Copyright V&A Museum.



Fig. 9a. Anônimo. Pires com Monge molestando jovem (det). Porcelana. 1750-70. British Museum. Londres. Inglaterra. Copyright British Museum.



Fig. 9b. Manoel Victor de Jesus. O Sacrifício de Abraão (det). Pintura. 1782. Matriz. Tiradentes. Brasil. Fotografia: Autoras.

cesto na cabeça [fig. 10]. Há uma notável correspondência com uma imagem reproduzida em peças de cerâmica que pertencem a conjuntos de utensílios de mesa. Neste exemplar, o artista pode ter interpretado a figura oriental, adaptando-a ao ambiente cultural e religioso de Minas Gerais.

Para concluir, reforçamos a proposta inicial de que a obra de Manoel Victor possa ter uma interlocução com as pinturas das porcelanas chinesas “de exportação”, provavelmente conhecidas nas residências da pequena corte da Vila de São José

e cercanias que o pintor deve ter frequentado durante o tempo em que trabalhou na região. Neste cenário, acreditamos na possibilidade da criação de um caderno de desenhos, contendo personagens, gestos, paisagens, arranjos de flores, ornatos, e pormenores diversos, como parte do conjunto de modelos referenciais do artista. Contudo, deixamos o caminho aberto para que futuros pesquisadores compreendam melhor o extraordinário intercâmbio cultural e a construção do repertório visual do círculo de pintores atuantes ao lado de Manoel Victor de Jesus na Comarca do Rio das Mortes.



Fig. 10a. Anônimo. Prato (det.). Porcelana chinesa. c.1770-96. British Museum. Londres. Inglaterra. Copyright British Museum.

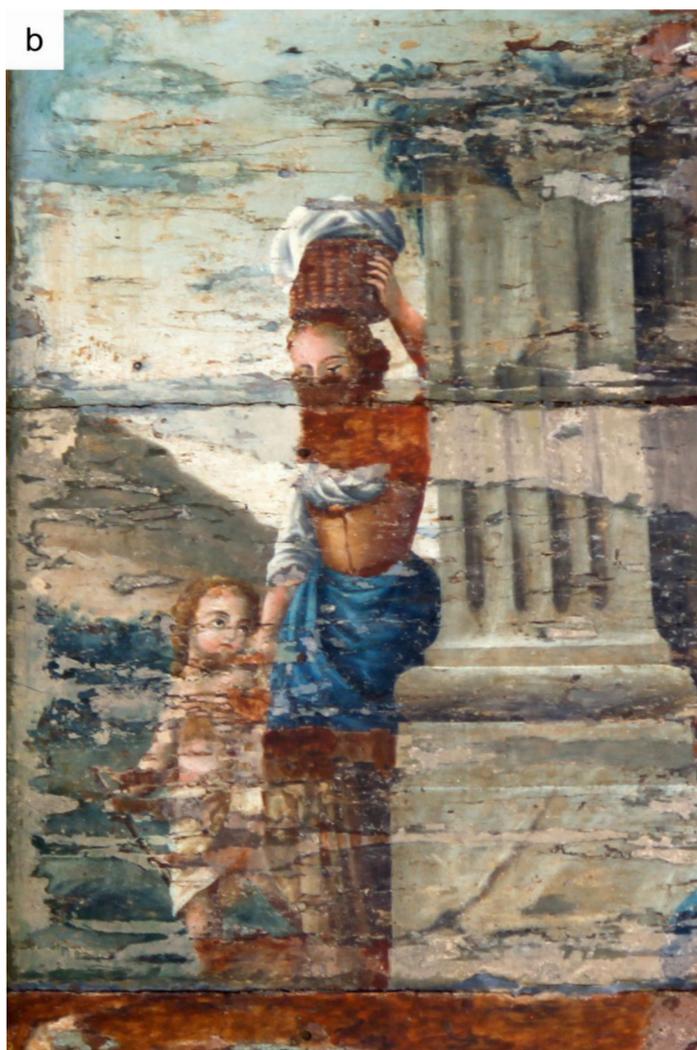


Fig. 10b. Manoel Victor de Jesus. Natividade (det.). Pintura. c.1820. Igreja do Rosário. Tiradentes. Brasil. Fotografia: Autoras.

NOTAS

- ¹ Em BRANDÃO, Angela. “Os cinco sentidos e a cultura libertina do século XVIII”. En: *Anais do XXXVIII Colóquio do CBHA*. Florianópolis: Comitê Brasileiro de História da Arte – CBHA, 2019, pág. 658, a autora menciona que Pedro Germano Leal apresentou as gravuras que teriam servido de modelo ao conjunto do Padre Toledo em um simpósio na Universitat Jaume I, Castellón (2015). No entanto, as atas do evento não publicam o texto correspondente, de modo que não tivemos acesso aos resultados de sua pesquisa.
- ² SERRÃO, Vítor. *A Cripto-História de Arte. Análise de obras de arte inexistentes*. Lisboa: Livros Horizonte, 2001, pág. 13.
- ³ *Autos de Devassa da Inconfidência Mineira*. Vol. 6. Belo Horizonte, Brasília: Arquivo Público Mineiro, Imprensa Oficial de Minas Gerais, 1982, págs. 84-85, 100-101, 344.
- ⁴ BRANDÃO, Angela. “O palácio de Queluz e a casa de Padre Toledo: um exercício comparativo”. En: MARTINS, Renata y MIGLIACCIO, Luciano (Coords.). *No embalo da rede. Trocas culturais, história e Geografia artística do Barroco na América portuguesa*. Sevilla, São Paulo: Universidad Pablo Olavide, 2020, pág. 41.

- ⁵ FIGUEIREDO RODRIGUES, André. *A fortuna dos inconfidentes. Caminhos e descaminhos dos bens de conjurados mineiros (1760-1850)*. São Paulo: Globo, 2010, pág. 278.
- ⁶ *Ibidem*, págs. 54, 61, 277-279.
- ⁷ *Autos de Devassa...* Op. cit., pág. 344.
- ⁸ TEIXEIRA LEITE, José Roberto. *As Companhias das Índias e a porcelana chinesa de encomenda*. São Paulo: Fundação Cultural do Estado da Bahia, 1986, págs. 51-52; BEURDELEY, Michel. *Porcelaine de la Compagnie des Indes*. Fribourg: Office du Livre, Paris: Editions Vilo, 1974, pág. 6.
- ⁹ DA FONSECA BRANCANTE, Eldino. *O Brasil e a louça da Índia*. São Paulo: Elvino Pocaí, 1950, págs.121-125; TEIXEIRA LEITE, José Roberto. *As Companhias das Índias...* Op. cit., págs. 154-155.
- ¹⁰ DO AMARAL LAPA, José Roberto. *A Bahia e a carreira da Índia*. São Paulo: Companhia Editora Nacional, 1968, pág. 272.
- ¹¹ RUSSELL-WOOD, John. *Histórias do Atlântico português*. São Paulo: Unesp, 2014, pág. 145.
- ¹² Gente ilustre, distinta. FREYRE, Gilberto. *Casa grande e senzala*. São Paulo: Global, 2012, pág. 123, nota 18.
- ¹³ BOXER, Charles. *O império marítimo português (1415-1825)*. Lisboa: Edições 70, 1969, pág. 217.
- ¹⁴ ZEMELLA, Mafalda. *O abastecimento da capitania das Minas Gerais no século XVIII*. São Paulo: Hucitec, Edusp, 1990, págs. 169-170.
- ¹⁵ PINTO FURTADO, João. *O manto de Penélope. História, mito e memória da Inconfidência mineira. 1788-9*. São Paulo: Companhia das Letras, 2002, pág. 236.
- ¹⁶ *Autos de Devassa...* Op. cit.
- ¹⁷ FIGUEIREDO RODRIGUES, André. *A fortuna dos inconfidentes...* Op. cit., pág. 52.
- ¹⁸ LE CORBELLIER, Clare. *China Trade Porcelain: Patterns of Exchange*. New York: The Metropolitan Museum of Art, 1974, pág. 7.
- ¹⁹ TEIXEIRA LEITE, José Roberto. *As Companhias das Índias...* Op. cit., pág. 52.
- ²⁰ MADSEN, Andrew y WHITE, Carolyn. *Chinese Export Porcelains*. New York: Routledge, 2016, pág. 106.
- ²¹ *Ibidem*, pág. 108.
- ²² MOTLEY, William. "Ovid on China: Images from Illustrated Suites of Scenes from Ovid on Eighteenth-Century Chinese Export Porcelain". En: SIENKEWICZ, Thomas y JINYU, Liu (Coords.). *Ovid in China. Reception, Translation, and Comparison*. Leiden: Brill, 2022, págs. 78-80.
- ²³ *Mémoires et documents publiées par la Societé savoisienne d'histoire et d'archéologie*. Chambéry, 1870, pág. 238.
- ²⁴ SJÖBERG, Yves. *Inventaire du fonds français, graveurs du XVIIIe siècle*. Paris: Bibliothèque Nationale, 1974, pág. 55.
- ²⁵ GUIMARÃES SANTIAGO, Camila. *Usos e impactos de impressos europeus na configuração do universo pictórico mineiro (1777-1830)*. Tesis Doctoral. Belo Horizonte: Universidade Federal de Minas Gerais, 2009, pág. 346.
- ²⁶ MOTLEY, William. "Ovid on China...". Op. cit., pág. 70.
- ²⁷ British Museum, n. 1963,0422.22.
- ²⁸ CHOU, Joyce Ying-Ching. "Chinese imagination? Western Figures on Canton Enamels of the Qing Dynasty". *Artefact. Techniques, histoire et sciences humaines* (París), 18 (2023), pág. 67.
- ²⁹ DIAS, Pedro. *Reflexos. Símbolos e imagens do cristianismo na porcelana chinesa*. Lisboa: Comissão Nacional para as Comemorações dos Descobrimientos Portugueses, 1996, pág. 85.
- ³⁰ QUINET DE ANDRADE PIFANO, Raquel. "A representação dos cinco sentidos na pintura colonial mineira: o ideal de cortesia". *Portuguese Studies Review* (Ontario), 1 (2010), págs. 99-91

- ³¹ LE CORBELLIER, Clare. *China Trade Porcelain...* Op. cit., pág. 9.
- ³² CHOU, Joyce Ying-Ching. "Chinese imagination?...". Op. cit., págs.61-63.
- ³³ Instituto Histórico e Geográfico de Tiradentes (IHGT). Rol dos Confessados de 1795, pág. 42.
- ³⁴ RODRIGUES DOS SANTOS FILHO, Olinto. "Manoel Victor de Jesus, Pintor Mineiro do Ciclo Rococó". *Revista Barroco* (Belo Horizonte), 12 (1981), pág. 236.
- ³⁵ Arquivo Eclesiástico da Diocese de São João del-Rei. Livro de Assentamentos de irmãos da Irmandade de Nossa Senhora do Rosário, 1812-1885. Cx. 01, Livro 06.
- ³⁶ RODRIGUES DOS SANTOS FILHO, Olinto. *A Matriz de Santo Antônio em Tiradentes*. Brasília: IPHAM. Programa Monumenta, 2010, pág. 151.
- ³⁷ MARQUES MARTINS, Hudson Lucas. *Os pintores e a sua arte na Capitania de Minas Gerais, 1720 a 1830*. Tesis Doctoral. Rio de Janeiro: Universidade Federal do Rio de Janeiro, 2017, págs. 16 e 118.
- ³⁸ Instituto do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional (IPHAN). Livro de Receitas e Despesas da Irmandade do Santíssimo Sacramento de Tiradentes, 1779-1846 / Livro de Recibos da Irmandade do Santíssimo Sacramento de Tiradentes, 1779-1846.
- ³⁹ *Ibidem*.
- ⁴⁰ RODRIGUES DOS SANTOS FILHO, Olinto. "Manoel Victor de Jesus...". Op. cit., pág. 238.
- ⁴¹ DE MELO ALVARENGA, Luís. *Catedral Basílica de Nossa Senhora do Pilar*. Minas Gerais: São João del-Rei, 1994, pág. 59.
- ⁴² BRANDÃO, Angela. "Os cinco sentidos ...". Op. cit., págs. 654-665.
- ⁴³ CHOU, Joyce Ying-Ching. "Chinese imagination?...". Op. cit.
- ⁴⁴ MELLO FRANCO DE ANDRADE, Rodrigo. "A Pintura Colonial em Minas Gerais". *Revista do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional* (Rio de Janeiro), 18 (1978), pág. 41.
- ⁴⁵ RODRIGUES DOS SANTOS FILHO, Olinto. "Manoel Victor de Jesus...". Op. cit., págs. 231-242.
- ⁴⁶ SILVA, Kellen Cristina. *A Mercês Crioula. Estudo Iconológico da pintura de forro da Igreja da Irmandade de Nossa Senhora das Mercês dos Pretos Crioulos de São José del-Rei – 1793-1824*. Dissertação de Mestrado. São João del-Rei: Universidade Federal de São João del-Rei, 2012, pág. 205.