

**As armas de Cristo entre chinesices e brutescos: pinturas na
sacristia da igreja de Nossa Senhora do Rosário em Embu, SP**

The weapons of Christ between chinoiseries and grotesques: paintings
in the sacristy of the Church of Our Lady of the Rosary in Embu, SP

Myriam Salomão¹

RESUMO

O presente estudo trata de uma breve análise iconográfica e compositiva do conjunto de pinturas existentes no teto da sacristia da igreja de Nossa Senhora do Rosário, no antigo conjunto jesuítico da cidade do Embu, estado de São Paulo, com destaque para os elementos simbólicos das Armas de Cristo, numa referência à Paixão de Cristo na parte central dos nove painéis existentes no teto. Também são analisadas as pinturas de brutescos (ou grotescas) que circundam as Armas de Cristo, e as chamadas chinesices, tema presente como elemento decorativo nas molduras dos quadros, estabelecendo possíveis conexões com a circulação global de artefatos, imagens e pessoas.

Palavras-chave: Igreja N. Sra. do Rosário, Embu/SP; Pintura de chinesices; Circulação de imagens.

ABSTRACT

This paper provides a brief iconographic and compositional analysis of the set of paintings on the ceiling of the sacristy of the church of Nossa Senhora do Rosário, in the former Jesuit complex in the city of Embu, state of São Paulo, with emphasis on the symbolic elements of the Arms of Christ, a reference to the Passion of Christ in the central part of the nine panels on the ceiling. Also analysed are the paintings of brutescos (or grotesques) that surround the Arms of Christ, and the so-called chinesices, a theme present as a decorative element in the frames of the paintings,

¹ Universidade Federal do Espírito Santo (UFES) / Mestre em Artes, professora no curso de Design da UFES e pesquisadora da História da Arte Brasileira, com ênfase na pintura religiosa dos séculos XVIII e XIX. E-mail: myriam.salomao@ufes.br

establishing possible connections with the global circulation of artefacts, images and people.

Key words: Church of Nossa Senhora do Rosário, Embu/SP; Chinoiserie painting; Circulation of images.

SOBRE A IGREJA DE NOSSA SENHORA DO ROSÁRIO

O conjunto arquitetônico e artístico de Nossa Senhora do Rosário localizado na atual cidade de Embu, foi construído num antigo aldeamento indígena sendo formado pela igreja, com construção iniciada após o ano de 1683, provavelmente em 1700 – 1701, pelo padre Belchior Pontes², e a residência anexa erguida cerca de quarenta anos depois pelo padre Domingos Machado.

Protegido como monumento histórico e artístico pelo Instituto de Patrimônio Histórico e Artístico Nacional (IPHAN) desde 1938, é considerado uma referência no estudo da presença dos jesuítas no Brasil, tanto do ponto de vista da arquitetura, como das obras de imaginária, pintura e talha. Seu exterior é singelo, com o pequeno campanário que se levanta entre o corpo da igreja à esquerda e da residência com telhado mais abaixo e uma entrada à direita.

A igreja tem nave única com púlpito, coro com órgão histórico, dois altares no arco cruzeiro e uma capela-mor com pintura em painéis de madeira no teto e nas paredes laterais com motivos em brutescos, retábulo joanino com imagens da Virgem do Rosário e os santos jesuítas Inácio de Loyola e Francisco Xavier além

² A extensa pesquisa de Angélica Silva, confrontando a biografia do Padre Belchior de Pontes (1644 – 1719) escrita por volta de 1748 e publicada em 1752 pelo também padre jesuíta Manoel da Fonseca (1703 – 1772) com documentos localizados no *Archivum Romanum Societatis Iesu* (ARSI), Fundo Brasil, em Roma, na Itália, conseguiu estabelecer que “[...] a construção da atual igreja de Nossa Senhora do Rosário aconteceu somente após 1683, momento em que o padre Pontes retorna ao Colégio de São Paulo, após seu período de formação na Bahia” (p.212). SILVA, Angélica Brito. *O aldeamento jesuítico de MBoy: administração temporal* (séc. XVII-XVIII). 2018. 309 fls. Dissertação (Mestrado em História Social) – Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas, Universidade de São Paulo, São Paulo, 2018. DOI: 10.11606/D.8.2019.tde-13032019-125431. Disponível em: https://teses.usp.br/teses/disponiveis/8/8138/tde-13032019-125431/publico/2018_AngelicaBritoSilva_VCorr.pdf. Acesso em: 5 abr. 2024.

das alfaias expostas sobre os retábulos. O corpo de pinturas que integram a principal fonte desse estudo está localizado na sacristia, provavelmente realizado no século XVIII (Fig. 01).



Figura 01 – Conjunto de nove painéis do forro da sacristia da Igreja de Nossa Senhora do Rosário, em têmpera sobre madeira, com 511 cm de largura x 735 cm de comprimento. Autoria desconhecida, século XVIII. Fonte: Mateus Rosada, 2013 (cortesia).

Formado por nove painéis retangulares no teto plano com motivos pictóricos alusivos à Paixão de Cristo³, mais precisamente das Armas de Cristo, tematicamente está organizado da seguinte forma:

- Na primeira fileira horizontal na parte inferior da Fig. 01, à direita, está a coluna da flagelação; ao centro, a coroa de espinhos (pintura bastante danificada) e, à esquerda, os dois flagelos com um galho de abeto;

- Na fileira horizontal ao centro da Fig. 01, vemos, à direita, a representação do caniço que serviu de cetro quando da coroação com os espinhos; no quadro

³ O conjunto sempre foi identificado como representando a Paixão de Cristo, mas como apresentaremos no item Iconografia, propomos um ajuste no título do painel para Armas de Cristo.

central, a face ensanguentada de Cristo no véu da Verônica e, por último, à esquerda, a lança e o cabo com a esponja que serviu o vinagre na crucificação;

- Na fileira horizontal superior da Fig. 01, à direita está o cálice com que foi recolhido o sangue de Cristo; no centro estão os três cravos com os quais pregaram Jesus na cruz e, à esquerda, vemos a luva de soldado.

Cada painel possui moldura com cercaduras de brutescos com carinhas de anjos alados nas extremidades e/ou de volutas cercadas por festões e buquês de flores. Um filete de mármore fingido separa a cena central das chinesices em fundo vermelho e desenhos brancos de pagodes, rios, pontes, montanhas, vegetais retorcidos e flores. Após essa moldura, há frisos beje e dourado e, ainda, pinturas de penas de flores coloridas presas a um longo ramo escuro sobre fundo branco. Nos ângulos das molduras, há quatro folhas de acanto e pinhas pendentes em talha dourada.

SOBRE AS FONTES, OS REFERENCIAIS TEÓRICOS E A METODOLOGIA DE ANÁLISE

Uma das justificativas para a existência de poucos estudos históricos relacionados com a execução da decoração dos espaços internos da igreja de Nossa Senhora do Rosário de Embu é a escassez de fontes primárias, como os registros escritos, principalmente dos arquivos documentais que foram destruídos ou dispersos com a expulsão dos jesuítas do Brasil em 1759.

Sendo assim, foram consultados alguns poucos documentos do Arquivo da Cúria Metropolitana de São Paulo (ACMSP) referente ao período pós 1759, e inventário e relatórios técnicos de restauro e conservação realizados a partir de 1938 pelo IPHAN, que se encontram no escritório regional da cidade de São Paulo.

Além disso, a análise da biografia do jesuíta Padre Belchior de Pontes, escrita e publicada em 1752⁴ pelo também jesuíta Padre Manoel da Fonseca, permitiu estabelecer a hipótese central a respeito da escolha temática para a pintura e decoração do espaço da sacristia, conforme discorreremos mais adiante.

Diante desse fato, para o desenvolvimento de nossa pesquisa, não ficamos restritos ao campo tradicional da seleção das fontes primárias escritas e incorporamos as próprias pinturas, como defende Peter Burke em seu livro *Testemunha Ocular* (2017), porque as imagens são plenas de significação e de sentido para a construção e reconstrução da nossa identidade; elas podem e devem ser usadas como evidência, não como pura ilustração de um conceito ou informação contido em um documento escrito⁵.

A referência ao historiador Carlo Ginzburg⁶ e ao seu paradigma indiciário foi necessária, por se tratar de um método de conhecimento cuja força está na observação do pormenor revelador. Para ele, no âmbito da história documentada, esse paradigma permite o “reconhecimento de uma realidade talvez ínfima, para descobrir pistas de eventos não diretamente experimentáveis pelo observador”⁷, ou seja, a decifração de sinais.

Ao olharmos para as imagens dos quadros, buscamos, para a análise compositiva, os princípios de Rudolf Arnheim⁸ que, em seus estudos sobre arte e percepção visual, explora como percebemos e interpretamos formas, cores, espaços e outros elementos visuais na arte e como a linha, a cor, a luz, a sombra e a perspectiva são usadas para criar impacto visual e comunicar ideias. Essa análise

⁴ FONSECA SJ, Manoel da. *Vida do Venerável Padre Belchior de Pontes SJ*. Lisboa: Publicado pela Officina de Francisco da Silva, 1752. Reeditada pela Cia Melhoramentos de São Paulo: Caieiras: Rio de Janeiro, 1932, p. 141.

⁵ BURKE, Peter. *Testemunha ocular*. O uso de imagens como evidência histórica. São Paulo: EDUNESP, 2017, p. 23-27.

⁶ GINZBURG, Carlo. *Mitos, emblemas e sinais*. Morfologia e história. São Paulo: Companhia das Letras, 1989.

⁷ GINZBURG. *Mitos, emblemas e sinais*, p. 152-153.

⁸ ARNHEIM, Rudolf. *Arte e percepção visual: uma psicologia da visão criadora*. Ed. Revista. São Paulo: Cengage, 2016.

compositiva e formal foi complementada com análise iconográfica e simbólica, através de dicionários de iconografia religiosa e de símbolos.

Os estudos de Anne Gerritsen e Giorgio Riello⁹ foi uma referência para analisarmos o intercâmbio de materiais entre Ásia, Europa, Américas e Austrália e dos movimentos dos objetos através das redes humanas de comércio, colonialismo e consumo e avançarmos um pouco na compreensão sobre a presença das chineses nas pinturas da sacristia do Embu.

NOTÍCIAS HISTÓRICAS SOBRE A IGREJA E AS PINTURAS

De acordo com o padre Manoel da Fonseca, na biografia que escreveu em 1752 sobre o padre Belchior de Pontes, ele não teria visto a igreja do Rosário totalmente pronta:

Vê-se hoje este Templo ornado de um formoso retabolo de talha primorosamente lavrado, e ja dourado: nem lhe faltaõ preciosos ornamentos, com que se celebre o Santo Sacrificio de Missa; porque ainda que naquelles tempos não pode o Padre orná-lo, não faltaraõ com tudo sucessores os quaes levados da devoção, que tinhaõ à Senhora, fizeraõ todo o possível, para que naquelle ainda que pequeno palácio estivesse com a decencia que se lhe devia como a Rainha¹⁰.

Supomos que ao menos as diretrizes para a iconografia dos painéis do teto da sacristia e das outras pinturas existentes na capela-mor da igreja, o padre Belchior de Pontes deve ter pré-estabelecido, mas não temos como afirmar que foram realizados durante a sua vida.

Continuando a tentativa de estabelecer uma cronologia para as obras da igreja, Angélica Brito Silva aponta que, para Serafim Leite, “a decoração ocorreu antes de 1735, pois em uma carta Anua do período, é dito ‘que se fez a *Capela-*

⁹ GERRITSEN, Anne; RIELLO, Giorgio (ed.). *The Global Life of Things. The Material Culture of Connections in the Early Modern World*. London / New York: Routledge Taylor & Francis Group, 2016.

¹⁰ FONSECA. Vida do Venerável Padre Belchior de Pontes SJ, p. 141.

mor e a Capela colateral, obra na verdade bem esculpida e artisticamente decorada”¹¹. Outro fato intrigante é que por duas ocasiões diferentes o padre José de Moura foi superior no Embu: em 1732 e 1735. Este religioso possuía conhecimentos de construção e tinha um irmão, também religioso da Companhia de Jesus, João de Moura, que era conhecido por sua habilidade na feitura de imagens, sendo assim, os dois podem ter sido os responsáveis, neste período, pela ornamentação da igreja, fato e data estes que coincidem com a informação anterior do padre Serafim Leite, historiador da Cia de Jesus¹².

Na transcrição de parte da lista de bens da igreja, relacionados nos autos de inventário de 1759, logo após a expulsão, há uma menção ao espaço da sacristia:

Uma imagem de Nossa Senhora do Rozario com Seu Menino nos braços no Altar mor como padroeira; duas ditas de Santo Ignacio, e São Francisco Xavier nos dous nichos do dito Altar mor; uma de Sam Miguel no Seu Altar Collateral; uma de Santa Anna com a Senhora no mesmo Altar; uma de Santa Catharina no outro Altar Collateral; duas de Santo Antonio, e San João pequenas no dito altar; uma do Santo Christo na Tribuna; uma dita na Sachristia com Santa Maria Madalena ao pe da Crux; uma dita mais pequena sobre o sacrário; uma dita no Altar colateral tamb[e]m pequena; uma do senhor morto debaixo do Altar mor; uma de nossa Senhora do Rozario pequena no nicho de frente da Sacristia; uma da mesma senhora no nicho do salaõ da caza; uma de São Miguel pequena no Almario da Sacristia; Pres[epio] de Jezus, Maria, e Joze no dito Almario para o passo do nascimento; e Seis painéis pinturas de Roma na Sacristia¹³.

É neste documento que pela primeira vez, até o momento, localizamos uma menção direta à existência de pinturas na sacristia: “[...] e Seis painéis pinturas de Roma na Sacristia”¹⁴. Pode não ser uma referência aos painéis do teto, pois toda a descrição do auto de inventário do documento se refere aos chamados bens

¹¹ SILVA. O aldeamento jesuítico de MBoy, p. 214.

¹² SILVA. O aldeamento jesuítico de MBoy, p. 216-217.

¹³ Transcrição de fonte manuscrita realizada por Angélica B. Silva, constante de sua dissertação de mestrado (2018, p.16-17): *Autos de Inventário e Sequestro feito nos bens que se acharam na Aldeya de Mboy*, 2 de dezembro de 1759. Cota: Secretaria do Patrimônio da União, Setor de Incorporações, caixa 3, Sítio Mutinga, Fl. 5.

¹⁴ SILVA. O aldeamento jesuítico de MBoy, p. 17.

móveis¹⁵ da igreja. Além disso, a pintura do forro é formada por nove painéis e, como veremos adiante na análise da iconografia, não poderia ser em número menor.

A dificuldade que se apresenta, tanto nesse documento antigo como em outros até mais recentes, é a generalização das classificações. É comum encontrar o uso da expressão, por exemplo, “duas telas a óleo”¹⁶, sem indicar ao menos o tema e/ou tamanho a que se refere determinada obra, dificultando sua identificação.

Após a expulsão dos jesuítas em 1759, as igrejas de todos os seus aldeamentos no estado de São Paulo passaram a ser de responsabilidade do Bispado de São Paulo:

[...] coube ao Bispo provisionar párocos para o atendimento espiritual das populações indígenas e a conservação dos templos nestes locais. Cada aldeamento, além do pároco, ainda contaria com um diretor, um capitão e um sargento-mor, sendo estes dois últimos cargos ocupados por indígenas, responsáveis pela realização de tarefas internas e pela distribuição dessa mão de obra para a prestação de serviços, o que não deixa de ser uma estratégia, por parte do Estado, de cooptação de indivíduos visando o controle de seus semelhantes, ou seja, de mesma origem e condição social¹⁷.

Devemos destacar o papel da mão de obra indígena na constituição física, social e espiritual nos espaços jesuítas, em especial em Embu. Ainda na biografia

¹⁵ Bem móvel, bem imóvel e bem integrado: dentro da esfera patrimonial, bens móveis são aqueles de essência material e que podem ser transportados sem alteração da substância ou da destinação econômico-social para outro lugar. Por exemplo: esculturas, quadros ou estatuetas feitas em tempos passados ou acervos de uma casa histórica, incluindo painéis, talheres, indumentárias, podem ser carregados para um museu, ou mudados facilmente de lugar, realidade bem diferente de uma casa, um templo, ou uma praça, portanto, bens imóveis. Existem também os elementos que fazem parte da arquitetura de um conjunto e estão colocados de forma tal que não se dissociam da parede ou do frontal onde estão sem abrir lacuna ou criar dano ao todo. Estes não constituem bens imóveis, mas chamam-se bens integrados (FABRINO, Rafael João Hallack. *Guia de identificação de Arte Sacra*. Rio de Janeiro: IPHAN, 2012).

¹⁶ INSTITUTO DO PATRIMÔNIO HISTÓRICO E ARTÍSTICO NACIONAL. *Inventário das peças existentes na residência e igreja dos jesuítas em Embu, monumento nacional, sob a guarda e fiscalização da Diretoria do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional*. Documento datilografado. São Paulo: IPHAN, 1947. 28 p. Pasta PT00084, Processo 0180-T-38.

¹⁷ FERREIRA, Maria Thereza C. da Rocha. *Os aldeamentos indígenas paulistas no fim do período colonial*. 1990. 218 f. Dissertação (Mestrado). São Paulo: USP, 1990, p. 48, *apud* SILVA, O Aldeamento de MBoy, p. 48.

do padre Belchior Pontes está descrita a participação dos indígenas na construção da igreja e, por consequência, na decoração do espaço:

Cuidando tanto dos outros, só de si cuidou pouco; porque mandando fabricar casas para os Índios, não cuidou em fabricar casa para si, e para os Missionarios seus sucessores. Soube porém que em tempos futuros se haviaõ de fabricar, e não deixou de conhecer o sujeito, que estava destinado por Deos para esta obra; porque, acabando a Igreja, disse aos Índios que algum tempo depois levantaria as casas um Padre filho da terra. Passaraõ-se alguns anos, e sendo Superior o Padre Domingos Machado, natural de S. Paulo, as mandou fazer, attendendo ao grande incommodo, que padeciaõ os Missionarios com a falta de casas, em que commodamente pudessem viver. Causou usto admiraçaõ aos mesmo Índios; porque vendo hum dos que tinhaõ servido ao P. Pontes na fabrica da Igreja que o novo Superior se mudava para as casas já capazes de se habitar, brotou nestas palavras: *Dizem que não he Santo o Pay-Pontes, que eu estou vendo ser verdade o que elle disse [...]*¹⁸.

Retornando à história da pintura da sacristia, após a saída dos jesuítas, justamente por estar sob a administração do Bispado de São Paulo e sofrer constantes troca de pároco responsável, a igreja passou por diversas instabilidades jurídicas, abandono e falta de cuidados, principalmente no século XIX. Mas, é justamente um documento deste século que acrescenta mais um pouco à história da sacristia e ao abandono que a pintura deve ter sofrido.

O historiador Carlos Cerqueira Gutierrez¹⁹ localizou, no Arquivo do Estado de São Paulo (AESP), uma série de documentos datados entre 1813 até 1827 que tratam de pedidos para conseguir recursos através da venda de cavalos que pertenciam à Nossa Senhora do Rosário, visando a reconstrução da torre que havia sido arruinada na tempestade de 1813. Em função dos documentos disponíveis, o historiador concluiu que a reforma teria acontecido entre 1814 e 1821.

Em 1826, seriam necessários novos reparos no telhado e a torre ameaçava ruir de tão danificada. Após impasse entre o administrador, o pároco e a Thesouria da Fazenda, a reforma da torre aconteceu, sua base foi fortalecida e o telhado

¹⁸ FONSECA SJ. Vida do Venerável Padre Belchior de Pontes SJ, p. 142.

¹⁹ CERQUEIRA, Carlos Gutierrez. *Antiga capela jesuítica de N. Sra. do Rosário de M'Boy*. Documentos interessantes. Resgate: História e Arte II, 14 out. 2020. Disponível em: <https://sites.google.com/site/resgatehistoriaearte/documentos-interessantes>. Acesso em: 27 set. 2022.

trocado²⁰. Destacamos o trecho de um recibo referente ao trabalho da troca de telhas²¹:

P ^a a compra de 500 telhas que comprei: dois Mil e quinhentos rs além de mais q' o mmo Ad-	2\$500
ministrador comprou de telhas qe serião perto de dois milheiros; pois se achava o telhado de tal telhas	2.500
sorte arruinado qe levou quase três milheiros de [... ...] p ^a rete[lhar] Se, além de ripas, e varias [... ..] podres. Renovarão-se algu- [... ..] altares na Sacristia , e gastarão-se al- [... ..] camaradas necessários p ^a a obra, [... ..] camos mensão. P ^a clareza de tudo [... ..] qe assignou. Freg ^a da Cutia 25 (grifo do autor) ²²	

Em destaque no recibo, consta a frase que, mesmo com as lacunas, podemos compreender: “Renovarão-se alguns altares na Sacristia [...]”, porém, atualmente na sacristia, o único altar existente é um com o Cristo Crucificado, localizado em cima do arcaz, e que possui uma pintura no fundo de seu nicho. Mas, como vimos que a imprecisão classificatória das pinturas é recorrente, aqui pode estar se referindo aos painéis do teto ou a outro espaço da construção.

Angélica Brito Silva localizou documentos que indicam solicitações de reparos na igreja nos anos de 1843 e 1855, sem ser possível precisar se as pinturas faziam parte do escopo do pedido e sem certeza de que os serviços foram realizados, “pois em 1860, o Cônego Joaquim do Monte Carmelo denunciava à Tesouraria de São Paulo o total estado de abandono no qual a igreja estava correndo, inclusive, o risco de deixar de existir”²³. O Cônego sugere, nesse momento, a possibilidade de arrendamento do convento como forma de conseguir verba para a manutenção do edifício:

²⁰ CERQUEIRA. Antiga capela jesuítica de N. Sra. do Rosário de M'Boy, p.19-21.

²¹ Segundo Carlos Cerqueira, o documento estava em péssimo estado de conservação com vários pedaços rasgados. Por isso, a transcrição destas partes está indicada com colchetes e pontos: [.....].

²² CERQUEIRA. Antiga capela jesuítica de N. Sra. do Rosário de M'Boy, p. 20.

²³ SILVA. O aldeamento jesuítico de MBoy, p. 223.

E para livrar a igreja e hospício da extinta aldeia de Mboy de semelhante destino [a destruição pela qual passou outras igrejas históricas] sem o mor sacrifício do thezouro publico, que o suplicante a quem já deve **aquelle edificio a restauração de sua sacristia, cujo bello tecto não tem igual em toda esta província**, vem propor a esta Thesouraria o arrendamento do sobredito edificio, hoje inahabitado [...] ²⁴. (Grifo nosso)

Esse pedido do Cônego foi para a Tesouraria de São Paulo, a mesma instituição que, em 1826, financiou o conserto do telhado e teria renovado a sacristia. A notícia posterior data de 1891, quando foram efetuados pagamentos de mão de obra e compra de materiais para troca de assoalho e forro da nave da igreja²⁵. Estes e outros indícios apontam que frequentemente o espaço da sacristia e as suas pinturas foram objeto de preocupação no século XIX.

Em 1908, o engenheiro Henrique Buccolini²⁶, trabalhando no levantamento do traçado para a estrada de ferro de São Paulo a Juquiá, com previsão do primeiro trecho de São Paulo até M’Boy, cita diretamente as pinturas da sacristia:

A actual provação de M’Boy, foi antigo aldeamento de Indios, fundado pelos Padres Jesuitas, os primeiros habitantes dos Campos de Piratininga; existe ainda intacta, constituindo precioso monumento histórico, a Egreja sob a invocação de Nossa Senhora do Rosário, construída há mais de 300 annos pelo Missionário Paulista Padre Belchior de Pontes.

As obras de madeira esculpida, que se conservam nos altares da Egreja, **o esplendido tecto esculpido e dourado da sacristia** e outros documentos históricos d’aquella época remota dos primeiros Paulistas, merecem ser visitadas pelos inteligentes e estudiosos. – São talvez, as últimas e únicas relíquias incorruptas da fundação deste São Paulo, tão assombrosamente adeantado no caminho do progresso e da civilização.

²⁴ Documento localizado e transcrito: “1860. Requerimento do religioso Joaquim do Monte Carmelo para arrendar a igreja de N. S. do Rosário, para custear assim, seus reparos”. Cota: Superintendência do Patrimônio da União/SP, Setor de Incorporações, Pasta Aldeamento 3, Fl. 1. *Apud in* SILVA, *O aldeamento jesuítico de MBoy*, p. 223.

²⁵ SILVA. *O aldeamento jesuítico de MBoy*, p. 224.

²⁶ Engenheiro agrimensor italiano, veio para o Brasil no final do século XIX, acompanhado de seu filho Julio Boccolini. Teve duas frentes de propostas de obras que apresentou ao governo de São Paulo: 1) uma ferrovia ligando a cidade de São Paulo a Santo Antonio de Juquiá (atual Jucitiba), passando por Embu, que seria a primeira estação depois de São Paulo, e para isso fundou a Empresa de Colonização Sul-Paulista; 2) criação de núcleo colonial, onde cada colono receberia um lote de terreno que, depois de quitado, seria de sua propriedade. Haveria escola, empréstimo de máquinas agrícolas etc., mas ambos os projetos, por diversos motivos, não foram adiante.

– O velho convento de M’Boy, foi a sede do Noviciado do legendário Collegio de São Paulo de Piratininga.²⁷ (Grifo nosso)

Interpretamos o seu relato como uma indicação de que a pintura estava bem conservada, provavelmente decorrente do pedido do Cônego Joaquim do Monte Carmelo, e que se este documento, organizado por Henrique Boccolini, foi publicado em 1908, pode ter sido resultado de suas observações entre 1901 e 1903, quando estava tentando implantar a colônia de M’Boy. No contrato que Boccolini fez com o Bispado de São Paulo, ele deveria cuidar da conservação da igreja e de sua devoção, em troca da permissão para aforar as terras, portanto, dada a admiração pela igreja como monumento histórico, realizou algumas reformas no edifício²⁸.

Em 1908, mesmo ano da publicação de Boccolini²⁹, o então Secretário de Justiça e Segurança Pública do estado de São Paulo, Washington Luis, visita a igreja e documenta o estado de ruína da sua fachada. No ano seguinte, 1909, é a vez do Arcebispo de São Paulo, Dom Duarte Leopoldo e Silva, comentar sobre o estado de conservação da igreja durante visita pastoral que realizou, confirmando o estado de ruína da igreja e sua fachada, como apontado na fotografia de Washington Luis, enquanto “o convento, [se encontrava] mais ou menos conservado, devido a reformas que há poucos anos fez o Engenheiro Henrique Boccolini [...]”³⁰. Dessa visita pastoral originou-se a última grande reforma na fachada da igreja e na torre, realizada entre 1916 e 1918, coordenada pelo arquiteto

²⁷ EMPRESA DE COLONIZAÇÃO SUL PAULISTA. *Memória Descritiva do traçado da estrada de ferro que partindo desta Capital vae a Santo Antonio de Juquiá*. 1ª Secção de São Paulo a M’Boy. 16 p. São Paulo: Duprat & Co., 1908.

²⁸ SILVA. O aldeamento jesuítico de MBoy, p. 225.

²⁹ Henrique Boccolini permaneceu usando as instalações até 1902, quando passou a se concentrar nos trabalhos técnicos para a implantação da ferrovia e transferiu a sede da Empresa de Colonização Sul-Paulista para um casarão na localidade conhecida na época como Capela Nova, atual Juquitiba. Fonte: *História da Família Mei*. Disponível em: <https://www.filhotesembu.com.br/familia-mei/> Acesso em 09 dez. 2022.

³⁰ ARQUIVO DA CÚRIA METROPOLITANA DE SÃO PAULO - ACMSP. *Livro Tombo da Igreja de Nossa Senhora do Rosário, 1882 – 1920*. Notação: 10.02.32. Cidade: Embu. Monumento: Igreja de Nossa Senhora do Rosário, Fl. 5v.

Georg Przyrembel³¹ que deixou-a com aparência neoclássica, ligada ao ecletismo arquitetônico vigente no período.

Em 1937, Mário de Andrade, recém nomeado pelo Ministério da Educação como delegado em São Paulo para o tombamento dos monumentos históricos, convidou o jornalista Paulo Duarte para juntos visitarem diversos locais. Segundo o jornalista, foi um “Dia de desânimo para nós dois e para todos aqueles que amam um pouco as coisas do nosso passado”³². Foram até Carapicuíba, Embu e São Miguel no sábado, dia 05/06/1937, e as indignações verificadas, foram publicadas no dia 11/06/37, no jornal O Estado de São Paulo (OESP). O autor descreve a pintura da sacristia:

Visitamos demoradamente o interior daquellas taipas. A sacristia ainda ostenta as maravilhas e os milagres de que eram capazes os jesuítas de seu tempo da formação paulista. Esculturas de madeira, decoração a ouro, pintura, tudo ainda allí está, muita coisa em tempo de ser salva, mas pelo que se vê, irremediavelmente condenada. [...] O tecto, uma pesada commoda velha e um oratório da sacristia, são três joias de arte antiga. Na capella propriamente dita, os três altares de madeira esculpida e o tecto pintado a ouro são outros tantos primores [...]³³

Pelo comentário de Paulo Duarte percebemos que os três itens identificados: o teto, uma pesada cômoda e um oratório de sacristia, ainda permanecem no seu local “primitivo” (Fig. 04), mas também alerta que se nada for feito, “Dentro de cinco anos, o convento de Mboy, a sua igreja, as suas relíquias, terão desaparecido como tantas outras preciosidades [...]”³⁴. Nessa ida de Paulo Duarte e Mário de Andrade até Embu, foram acompanhados do fotógrafo Herman

³¹ Georg Przyrembel (Polônia, 1885-São Paulo, 1956) foi um arquiteto polonês de destacada atuação no Brasil. Estudou arquitetura na Alemanha, tendo chegado ao Brasil em 1912 ou 1913, estabelecendo-se em São Paulo. Participou da Semana de Arte Moderna de 1922 na qual apresentou projetos em estilo neocolonial. Neste estilo, projetou o novo convento e Basílica de Nossa Senhora do Carmo (inaugurado em 1934) na cidade de São Paulo. Projetou também o Palácio Boa Vista (1938), em Campos do Jordão, residência oficial dos governadores do estado de São Paulo, em um estilo medievalista. Fonte: Enciclopédia Itaú Cultural. Disponível em: <https://enciclopedia.itaucultural.org.br/pessoa276566/georg-przyrembel>. Acesso em: 31 jan. 2022.

³² DUARTE, Paulo. Contra o vandalismo e o extermínio. *O Estado de São Paulo*, São Paulo, 11 jun. 1937, p. 5.

³³ DUARTE. Contra o vandalismo e o extermínio, p. 5.

³⁴ DUARTE. Contra o vandalismo e o extermínio, p. 5.

Hugo Graeser, ou Germano Graeser como ficou conhecido, que fez os primeiros registros fotográficos de todo o conjunto jesuítico, com destaque para as pinturas do teto da capela-mor e suas paredes laterais, bem como do teto da sacristia.

Dois anos depois, em 1939, o primeiro restauro arquitetônico após seu tombamento pelo IPHAN é iniciado, sob direção do engenheiro Luís Saia, sendo concluído em 1940. Apesar do orçamento do projeto prever o restauro das pinturas, essa etapa não foi concluída e os motivos não estão explicitados na documentação consultada no IPHAN³⁵.

Só localizamos na documentação do IPHAN, uma menção a uma intenção de se contratar um restaurador para trabalhar nas pinturas da sacristia, tanto que o pintor e restaurador Vittorio Gobbis³⁶, em 1940, apresentou ao IPHAN de São Paulo uma proposta de contrato “[...] relativo a trabalhos a executar nas pinturas da igreja do Embu”³⁷ em que constavam: limpeza, descoberta, fixação, preservação ou consolidação e reentelagem das pinturas das paredes laterais e forro da capela mor e do forro da sacristia. A proposta não chegou a ser contratada, pois houve algum fato grave que desautorizou Gobbis como restaurador e, em diversas

³⁵ INSTITUTO DO PATRIMÔNIO HISTÓRICO E ARTÍSTICO NACIONAL. *Memorial descritivo, orçamento e gráfico relativos ao início dos trabalhos da restauração da igreja e convento de Embu*. Documento datilografado. São Paulo: IPHAN, 10 mai. 1939. 5 p. Pasta PT00086, Processo 0180-T-38.

³⁶ Vittorio Gobbis (Motta de Livrenza, Itália, 1894 – São Paulo, Brasil, 1968). Filho e neto de pintor e decorador, frequentou academias em Veneza e Roma, contrariando a opinião do pai, que deseja que ele seguisse carreira no comércio. Gobbis trabalhou como pintor e restaurador em Veneza até 1923, quando resolveu abandonar a profissão e partir para o Brasil. Mas, chegando ao país, retornou aos pincéis e ao restauro. Em 1965, em função de sua experiência no campo do restauro, é incumbido de transportar e restaurar o afresco da Santa Ceia, de Antonio Gomide (1895-1967), que foi doado ao Museu de Arte Contemporânea da Universidade de São Paulo (MAC/USP), num trabalho que, segundo Aracy Amaral, tem resultados polêmicos. Fonte: Enciclopédia Itaú Cultural. Disponível em: <https://enciclopedia.itaucultural.org.br/pessoa21363/vittorio-gobbis>. Acesso em 02 mai. 2022.

³⁷ INSTITUTO DO PATRIMÔNIO HISTÓRICO E ARTÍSTICO NACIONAL. Contrato que fazem o pintor Sr. Vittorio Gobbis e o Sr. Luis Saia, representante do SPHAN para a 6ª Região, relativo a trabalhos a executar nas pinturas da igreja de Embu. São Paulo: IPHAN, s.d. 4 p. Pasta PT00086, Processo 0180-T-38, p. 1.

ocasiões, quando Saia fala da necessidade de uma trabalho de restauro para as pinturas, o pintor é descartado³⁸.

Na documentação consultada disponível no IPHAN de São Paulo, localizamos uma proposta realizada a pedido do órgão para o restauro dos bens artísticos integrados à arquitetura da igreja de Nossa Senhora do Rosário, incluindo as pinturas datado de 2002, mas a condição das pinturas não é boa: segundo as palavras do restaurador Julio Moraes³⁹, inclusive com o seu grifo, “[...] A situação geral é realmente muito grave, exigindo medidas urgentes de neutralização de processos deterioradores e estabilização do estado”⁴⁰.

De lá para cá, nada se alterou em relação ao estado de conservação dos painéis, só se agravou: em vários painéis e molduras houve perda de trechos da camada pictórica, com “escamas” de tinta se desprendendo, interferindo até no reconhecimento da iconografia dos painéis, como no que possui a coroa de espinhos ao centro, praticamente não mais visível, além da perda de parte da madeira na moldura com chinesices. Os brutescos também estão com amplas áreas de perda da camada pictórica.

O ESPAÇO DA SACRISTIA

Para o entendimento mais amplo do que significa o conjunto de pinturas das Armas de Cristo estarem na sacristia, procuramos a função e o significado simbólico daquele espaço, mais do que o espaço reservado para o sacerdote se preparar para a celebração. Segundo Mons. Guilherme Schubert⁴¹, ela é um anexo

³⁸ SAIA, Luis. *Relatório a respeito do problema da pintura em Embu*. Documento datilografado. São Paulo: IPHAN, 04 jun. 1940. 3 p. Pasta PT00086, Processo 0180-T-38.

³⁹ MORAES, Julio Eduardo Correia de. *Conservação e Restauro. Proposta técnico-orçamentária de restauro*. Elementos artísticos integrados à arquitetura. Igreja e convento de Nossa Senhora do Rosário – Embu – SP. São Paulo: [s.n.], 2002. 34 p.

⁴⁰ MORAES. *Proposta técnico-orçamentária de restauro*, p. 02.

⁴¹ SCHUBERT, Guilherme. *Arte para a fé*. Petrópolis, RJ: Vozes, 1978, p. 115.

ao recinto das funções religiosas – presbitério e nave – por isso, tanto sua existência como sua localização são consideradas importantes para o perfeito desenvolvimento das cerimônias com dignidade:

Suas dimensões, sua organização variam muito, segundo o movimento da igreja, à qual serve. Para uma capela particular, interna de um Colégio, de uma Comunidade religiosa, bastará pouco; enquanto a igreja paroquial, a Catedral – em geral públicas, terão necessidade de locais maiores e bem aparelhados.

A “sacristia” propriamente dita é o local onde celebrante, ministros e demais pessoas se preparam para as funções litúrgicas. Por isso devemos encontrar nela uma mesa ou cômoda, sobre a qual estão preparados os paramentos e vestes que o celebrante usará. Antes e depois da missa e de outras funções, ele lavará as mãos num lavatório, enxugando as mãos em duas toalhas diferentes (“*ante missam*” e “*post missam*”, como indica a inscrição no cabide)⁴².

Ainda segundo Schubert, até o Concílio⁴³, a sacristia, com suas dependências era colocada “geralmente nas imediações do altar-mor, atrás ou de lado. Dizemos ‘geralmente’, porque não faltam exceções, ficando, neste caso, além da sacristia principal, outra, menor, a serviço do presbitério”⁴⁴.

A organização espacial da igreja de Nossa Senhora do Rosário é um exemplo desse tipo de sacristia, pois foi construída na metade do século XVIII, antes do concílio Vaticano II. Está localizada atrás da capela-mor e, para se entrar nela, é necessário percorrer um corredor com janelas em direção à parte posterior do edifício, chegando primeiro a uma antessala (ou antecâmara). Ao chegar na entrada da sacristia, o observador vê, ao fundo, um arcaz de madeira com um nicho

⁴² SCHUBERT. *Arte para a fé*, p. 115.

⁴³ O autor, Mons. Guilherme Schubert, está se referindo ao Concílio Vaticano II, convocado pela Igreja Católica no dia 25 de dezembro de 1961, através da bula papal “*Humanae salutis*”, pelo Papa João XXIII. Este mesmo Papa inaugurou-o, a ritmo extraordinário, no dia 11 de outubro de 1962. O Concílio, realizado em 4 sessões, só terminou no dia 8 de dezembro de 1965, já sob o papado de Paulo VI, e sua intenção foi a de atualizar vários temas da Igreja Católica, para atualizar a sua relação com o mundo. Um dos pontos reformados foi sobre a entrada do sacerdote para celebrar a missa: “Como a liturgia reformada deseja conferir caráter solene à entrada e saída do celebrante, deve-se esta realizar, passando processionalmente pela assistência. (...)” (p.117). Com isso, as sacristias mudaram de posição nos templos modernos, enquanto as mais antigas sofreram adaptações para a entrada, com o celebrante muitas vezes tendo que sair do templo para se dirigir à entrada da igreja, quando então entraria de forma processional.

⁴⁴ SCHUBERT. *Arte para a fé*, p. 117.

decorado com talha dourada sobre um fundo vermelho, com a imagem do Crucificado e, ao fundo do nicho, uma pintura alusiva à Jerusalém.

A introspecção é necessária e deve ser construída internamente pelo celebrante/observador que, ao se posicionar à frente do nicho, mas de costas para a cena do Calvário, deverá levantar os olhos e ver o conjunto de pinturas do forro que remetem à Paixão de Cristo. Nesta perspectiva, as pinturas estão presentes para aprofundar o sentimento religioso necessário para a celebração da missa e, como veremos a seguir, o padre Belchior de Pontes dava uma atenção especial a esse espaço.

COMPOSIÇÃO E ICONOGRAFIA

Importantes pesquisadores brasileiros, como Sérgio Buarque de Holanda⁴⁵, Lúcio Costa⁴⁶, Benedito Lima de Toledo⁴⁷, Aracy Amaral⁴⁸, José Roberto Teixeira Leite⁴⁹, Percival Tirapeli⁵⁰ e o francês Germain Bazin⁵¹ escreveram sobre a arquitetura ou sobre os elementos artísticos da igreja, desde os altares laterais, altar-mor, púlpito, imaginária até as pinturas da capela-mor e da sacristia que,

⁴⁵ HOLANDA, Sérgio Buarque de. Capelas antigas de São Paulo. *Revista do Serviço do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional*, Rio de Janeiro, v.5, p.105-120, 1941.

⁴⁶ COSTA, Lúcio. A arquitetura dos jesuítas no Brasil. *Revista do Serviço do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional*, Rio de Janeiro, n. 5, p. 9-56, 1941.

⁴⁷ TOLEDO, Benedito Lima de. Do século XVI ao início do século XIX: maneirismo, barroco e rococó. In: ZANINI, Walter (Org.). *História Geral da Arte do Brasil*. São Paulo: Inst. Walter Moreira Salles: Fund. Djalma Guimarães, 1983, p.89-298. v.1.

⁴⁸ AMARAL, Aracy. *A hispanidade em São Paulo: da casa rural à capela de Santo Antonio*, São Paulo: Nobel: Edusp, 1981.

⁴⁹ LEITE, José Roberto Teixeira. *A China no Brasil: influências, marcas, sobrevivências chinesas na sociedade e na arte brasileiras*. Campinas: Unicamp, 1999.

⁵⁰ TIRAPELI, Percival. *Igrejas paulistas: Barroco e Rococó*. São Paulo: Unesp: Imprensa Oficial do Estado de São Paulo, 2003. TIRAPELI, Percival. Igreja de Nossa Senhora do Rosário, Embu. In: TIRAPELI, Percival; CARNEIRO, Laura (org.). *Igrejas de São Paulo, arte e fé*. Arquitetura, escultura e pintura. São Paulo: Loyola; Unesp, 2022, p.124-126. TIRAPELI, Percival. *Arte dos Jesuítas na Ibero-América*. Arquitetura/ Escultura/ Pintura. São Paulo: Loyola, 2020.

⁵¹ BAZIN, Germain. *L'Architecture religieuse Baroque au Brésil*. Paris: Librairie Plon; São Paulo: MASP, 1958. 2 v.

mesmo sendo amplamente referenciadas como um conjunto pictórico dos mais antigos do período colonial em um espaço jesuítico, encontramos pouco desenvolvimento nas análises que, em sua maioria, são meramente descritivas⁵² em relação ao lugar em que estão localizadas, quantidade de painéis, tema iconográfico, emolduramentos e cores, destacando os elementos de brutescos e as chinesices, como são chamadas no Brasil, ou *chinoiseries* (termo francês utilizado desde o século XVII).

Junto com os brutescos, as chinesices são objeto de interesse de pesquisadores, e talvez a que mais suscite especulações, pois o uso dos brutescos já estava consolidado na arte portuguesa desde a metade do século XVI⁵³. Um apontamento que surge em estudos anteriores é sobre a autoria das pinturas e a resposta mais frequente para essa pergunta é a possibilidade de que um dos padres da Companhia de Jesus que estivesse passando por Embu a partir da segunda metade do século XVIII seria de origem oriental ou ao menos tivesse passado pelo Oriente e, conseqüentemente, tivesse sido o responsável pela realização das pinturas carregadas de chinesices. Atualmente, a resposta para esse questionamento está nos estudos sobre a circulação de objetos e imagens entre a Europa, América e Ásia durante o período de expansão dos impérios coloniais.

Se temos uma acumulação de observações descritivas sobre o que está pintado no forro da sacristia, faltam interpretações sobre o que significam os brutescos e as chinesices estarem ali representadas junto aos símbolos da Paixão de Cristo em um espaço relacionado ao religioso, ao sagrado. Seriam só para

⁵² Devemos nos incluir nesta relação, mas plenamente justificável: no capítulo sobre pintura colonial paulista, escrito juntamente com o prof. Percival Tirapeli em 2001, também descrevemos brevemente as pinturas dos forros da capela-mor e da sacristia da igreja Nossa Senhora do Rosário, porque o objetivo era traçar um panorama da produção pictórica no estado de São Paulo, e nem havia espaço na publicação para muitas informações. C.f. SALOMÃO, Myriam; TIRAPELI, Percival. *Pintura colonial paulista*. In: *Arte Colonial Paulista: Barroco Memória Viva*. São Paulo: Unesp; Imprensa Oficial do Estado, 2001, p. 97-117.

⁵³ SERRÃO, Vitor. A pintura de brutesco do século XVII em Portugal e as suas repercussões no Brasil. In: ÁVILA, Affonso. *Barroco: teoria e análise*. São Paulo: Perspectiva; Belo Horizonte: Companhia Brasileira de Metalurgia e Mineração, 1997, p.93-125.

decoreção? Para qual observador foram feitas? Como devemos nos posicionar dentro do espaço da sacristia para estabelecer um sentido de leitura das imagens?

Após essas constatações iniciais, estabelecemos como objetivos: a) identificar os modelos temáticos representados nos brutescos e nas chinesices: como se distribuem na composição dos quadros e como podem ter chegado até Embu; b) propor um sistema de leitura visual (direção, sentido horizontal e vertical, cor, simetria) e iconográfico para as pinturas considerando-as isoladamente (cada um dos nove quadros) e no conjunto; c) analisar o sentido das imagens pictóricas da sacristia da igreja de Nossa Senhora do Rosário, considerando quem é o observador para o qual foram idealizadas, em que lugar no espaço da sacristia ele deveria se posicionar e quem pode ter sido o responsável pela escolha da iconografia.

A pintura do forro da sacristia exigiu que pensássemos sobre três aspectos iconográficos e que justificam a divisão dessa análise: 1º) os temas relacionados com a Paixão de Cristo, que são o mote central dos painéis; 2º) os brutescos que cercam cada um dos temas centrais e 3º) as chinesices que emolduram cada um dos painéis e a decoreção com cordões florais que envolvem toda a composição ao final.

1º) OS TEMAS DA PAIXÃO DE CRISTO, OU MELHOR, ARMAS DE CRISTO

Os códigos apresentados na pintura estão resguardados na presença destas personificações e possuem função iconográfica específica e que, no caso da Paixão de Cristo, remetem-nos a uma ideia de sofrimento que é muitas vezes considerado um castigo pelo pecado pessoal ou coletivo. A coletividade pode ser atingida pelo pecado de um só, mas o sofrimento do indivíduo pode reparar também a falta do povo. Com efeito, esse castigo restabelece o equilíbrio da ordem pretendida por

Deus⁵⁴. Ou seja, como fiéis, devemos nos lembrar do sacrifício e do sofrimento de Jesus Cristo por nós.

A Paixão de Cristo, com toda a sua narrativa descritiva apresentada na Via Sacra, ou seja, uma série de representações visuais da jornada final de Jesus, desde a sentença de Pôncio Pilatos até o sepultamento, tem por objetivo o seguimento pelos fiéis da jornada, em uma prática piedosa tradicional, dentro do espaço das igrejas. A Via Sacra, ou Via Crucis, é um relato formado por diversas partes extraídas dos textos de cada um dos evangelistas - São Marcos, São Mateus, São Lucas e São João - cada um fornece um pedaço do relato que é juntado para criar uma sequência detalhada da jornada final de Jesus Cristo⁵⁵. Trata-se de um exemplo de peregrinação resumida, no espaço e no tempo. Por meio de deslocamentos mínimos – aos poucos, em poucos passos e percorrendo diversos pontos que correspondem aos momentos da Paixão, os devotos revivem o sofrimento de Jesus, facilitando a identificação com o seu protagonista⁵⁶.

Esta prática voltada para os fiéis, recriada no espaço religioso, remonta aos primeiros séculos do Cristianismo e compreende 14 momentos que se denominam “estações”, a saber: 1) Jesus é condenado à morte; 2) Jesus carrega a cruz nas costas; 3) Jesus cai pela primeira vez; 4) Jesus encontra sua Santíssima Mãe; 5) Jesus é ajudado pelo Cirineu a levar a cruz; 6) Verônica enxuga o rosto de Jesus; 7) Jesus cai pela segunda vez; 8) Jesus consola as mulheres de Jerusalém; 9) Jesus cai pela terceira vez; 10) Jesus é despojado de suas vestes e lhe dão de beber fel e mirra; 11) Jesus é pregado na cruz; 12) Jesus morre na cruz; 13) Jesus morto é retirado da cruz e depositado nos braços de sua mãe; 14) Jesus é sepultado. Todas as igrejas católicas são dotadas de suas próprias Via Sacras que são colocadas ao longo de suas naves, sucessivamente⁵⁷. As cenas são representadas, tanto em

⁵⁴ DICIONÁRIO ENCICLOPÉDICO DA BÍBLIA. São Paulo: Loyola, Paulinas, 2013, p. 1274.

⁵⁵ DICIONÁRIO ENCICLOPÉDICO DA BÍBLIA, p. 1012.

⁵⁶ REVILLA, Federico. *Diccionario de iconografía y simbología*. 2. ed. Madrid: Cátedra, 2012, p.778.

⁵⁷ Essa prática de induzir aos fiéis a repetirem uma determinada trajetória no espaço, com atenção especial aos fatos que ocorreram na mesma ordem, tem sido usada em diversas religiões, sempre

pinturas como em baixo relevo, entalhes etc., com todos os atores envolvidos e a paisagem contextualizando a cena.

Mas, nos painéis da sacristia da igreja do Rosário de Embu, há imagens isoladas, não uma cena como na Via Sacra, apenas um elemento simbólico que remete ao momento como, por exemplo, o caniço que serviu de cetro quando da coroação com espinhos, ou a lança e o cabo com a esponja para servir o vinagre (Fig. 06).

No caso da pintura de Embu, algumas perguntas surgiram, como se as narrativas não fizessem muito sentido: se era para representar a Paixão, que tem catorze passos, por que temos só nove painéis na sacristia? E se a Via Sacra, que é uma representação da Paixão, é para evocar no fiel os passos de Jesus, por que estava na sacristia e não na nave da igreja?

Com um pouco mais de dúvidas, fomos verificar qual o significado simbólico do número nove, afinal ele está presente em dois espaços nessa mesma igreja, na pintura do teto da sacristia e do teto da capela-mor, e encontramos duas definições complementares:

Nove - Número muito valorizado em várias culturas. Sendo um agrupamento de três tríades, significa a perfeição. Por isso, na concepção do pseudo-Dionísio, os anjos estão divididos em nove coros.

Por outro lado, tanto no Ocidente como no Oriente, as esferas celeste e infernal são consideradas nove: é assim que são descritas na “Divina Comédia”. Para os chineses, e particularmente no taoísmo, nove significa plenitude: é a figura do yang⁵⁸ (Tradução nossa).

Nove – Como potência de três, essência da mais alta perfeição. Entre os antigos povos semitas domina o sete, nove não possui valor qualitativo; é o inverso na China antiga (nove formas de aparição do Tao, pagode correspondente aos nove céus) [...]. Na baixa Alemanha, a refeição da quinta-feira santa consistia em nove ervas diferentes que

com a finalidade de que eles se identificassem com seu respectivo modelo espiritual, segundo os casos, seja para fundador, profeta, líder, discípulo ou santo de uma religião.

⁵⁸REVILLA. Diccionario de iconografía y simbología, p. 540.

No original: Nueve – Número muy valorado em diversas culturas. Em cuanto agrupación de tres tríadas, significa la perfección. Por eso, en la concepción del pseudo-Dionisio los ángeles se dividen en nueve coros. Por otra parte, se considera tanto en Occidente como en Oriente que son nueve las esferas celestiales e infernales: así se describen en la “Divina Comedia”. Par los chinos y particularmente en el taoísmo, el nueve significa la plenitud: es la cifra del yang.

deveriam proporcionar forças para o ano seguinte. [...] Um pensamento místico-especulativo torna o nove importante no cristianismo (Jesus morreu na nona hora, três vezes três coros de anjos) e também no islamismo (noventa e nove nomes de Alá, noventa e nove pérolas do rosário maometano⁵⁹).

Considerando estas definições do número nove, entendemos o significado dos nove painéis pintados: a perfeição de três tríades, que estavam presentes nas três fileiras, tanto na horizontal, quanto na vertical, e as horas no ciclo da Paixão de Cristo, que Jean Chevalier e Alain Gheerbrant também apontam: “[...] Jesus é crucificado na terceira hora, começa sua agonia na sexta hora (crepúsculo) e morre na nona hora”⁶⁰ (Tradução nossa).

Olhamos novamente para a imagem completa do forro e observamos algumas questões numéricas e simbólicas: é possível ler visualmente a composição de qualquer direção, e sempre teríamos o número três como resultado, fosse na horizontal, na vertical ou na diagonal; o olhar sempre passará por três imagens, ou, se seguirmos pelos quatro centros dos painéis exteriores, teremos outro retângulo, concêntrico em relação às molduras (Fig. 02).

Outra observação que esse exercício visual nos permitiu foi ver que a imagem dos temas de cada um dos painéis está exatamente no centro geométrico de seu retângulo. Podemos afirmar que quem planejou a composição deste conjunto não era amador: era alguém com profundos conhecimentos espirituais, visuais e com muito refinamento estético.

⁵⁹ LURKER, Manfred. *Dicionário de simbologia*. São Paulo: Martins Fontes, 2003, p.489.

⁶⁰ CHEVALIER, Jean; GHEERBRANT, Alain. *Diccionario de los símbolos*. Barcelona: Herder, 1988, p. 762. No original: [...] Jesús es crucificado em la tercera hora, comienza su agonia em la sexta (crepúsculo) y expira a la novena.

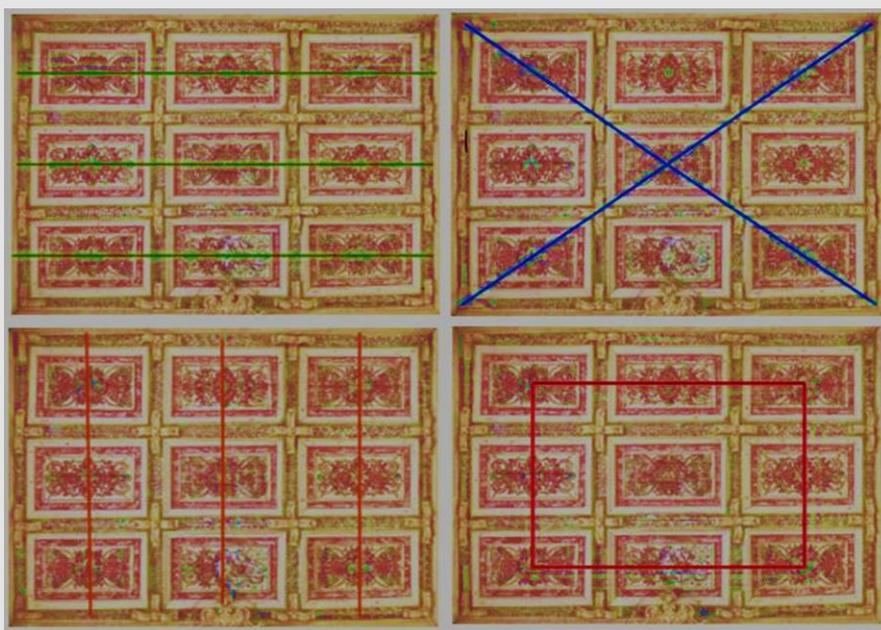


Figura 02 – Linhas de leitura visual: horizontal (verde), vertical (laranja), diagonal (azul) e retangular (vermelho). Fotomontagem: Myriam Salomão, 2023.

O posicionamento do observador foi considerado na leitura visual do conjunto de painéis: é necessário que ele esteja posicionado exatamente no meio ao arcaz da sacristia, em cima da pequena elevação no nível do piso e de costas para o oratório (Fig. 03). Somente neste local é possível visualizar todos os painéis e com a base das imagens voltadas para o observador (caso contrário, as imagens ficarão de ponta-cabeça para o observador), inclusive a moldura formada pelas chinesices.

O sacerdote, o celebrante dos ritos religiosos e que se prepara nesse local, tanto no nível físico/corporal, quanto no intelectual e no espiritual, era o principal frequentador desse espaço. É onde ele irá se vestir, lavar as mãos, concentrar-se, olhar para o céu e pedir a Deus que o ilumine durante a celebração da missa e que o sofrimento de Cristo seja lembrado para o presente ser superado (síntese tripla do número nove). Não pode ser um espaço que não foi pensado; as imagens não foram colocadas ao acaso.



Figura 03 – Arcaz da sacristia com oratório e parte do forro com a pintura. Fotografia: Myriam Salomão, 2014.

Esse espaço exige um conhecimento do universo simbólico erudito e religioso, portanto, não é só a representação da Paixão de Cristo através da coluna, da coroa de espinhos, da lança ou da luva do soldado entre outros; é um exercício espiritual, as Armas de Cristo, ou em latim, *Arma Christi*⁶¹:

As *Arma Christi* são, no âmbito simbólico e artístico, objetos associados à Paixão de Cristo. O propósito dessas “armas” é o de representar os elementos que estiveram presentes no sofrimento de Jesus. Santa Helena (*250 d.C.-†330 d.C.), mãe do Imperador Constantino, talvez seja a precursora na difusão das relíquias associadas a alguns dos artefatos que compõem as “*Arma Christi*”. Em sua peregrinação à Palestina, entre 326 e 328, a imperatriz bizantina trouxe para Constantinopla as supostas relíquias do lenho, da esponja, da lança, do cálice e dos cravos da cruz de Cristo⁶².

⁶¹ São também os instrumentos do sofrimento e do suplício de Cristo. No latim, a forma correta é *Arma Christi*, já no plural, pois o singular *armum* tem o seu plural em “arma”; logo, *Arma Christi* corresponde a Armas de Cristo. Fonte: *De Fábrica Rio de Janeiro*, página no Facebook e Instagram destinada a divulgar o patrimônio religioso e cultural, principalmente da cidade do Rio de Janeiro. Disponível em: <https://www.facebook.com/profile.php?id=100082148593298>. Acesso em 27 jul. 2022.

⁶² De Fábrica Rio de Janeiro, 2022.

As Armas de Cristo foram muito populares na Europa da Idade Média. Geralmente eram no formato de um rolo, feito com tecido, bordado ou pintado e que fornecia uma longa meditação sobre os “Instrumentos da Paixão”, podendo ser representados até trinta, principalmente a cruz, a lança, os açoites, esponja, coroa de espinhos e pregos, além da escada, martelo, cordas e sudário⁶³, sendo que cada estrofe se concentra em um instrumento diferente. Os instrumentos são ilustrados, descritos e relacionados à vida do espectador através de uma breve oração⁶⁴. A devoção também foi difundida por meio de gravuras, mas não podemos excluir a hipótese de terem chegado até a América na forma de rolo de tecido. As representações artísticas dos instrumentos da Paixão podem ser divididas em dois grupos:

1) Primário: formados pelos instrumentos maiores – a cruz (sozinha ou acompanhada pelas cruces dos dois ladrões); a coroa de espinhos; o pilar ou coluna (onde Cristo foi atado e flagelado); o chicote; a esponja (utilizada para dar vinagre a Cristo); a lança (objeto com o qual São Longuinho perfurou o lado de Cristo); os cravos; o véu de Verônica (no qual tem gravada a face de Cristo).

2) Secundário: formados pelos instrumentos menores – o caniço; a vestimenta púrpura; o *titulus crucis* (INRI); o cálice; a túnica inconsútil; os dados; o galo; a vasilha; as escadas; o martelo; o alicate; o vaso de mirra; o santo sudário; o sol e a lua; o saco de dinheiro (com trinta moedas de prata); a mão (que esbofeteou Jesus); as correntes e as cordas; as tochas, lamparinas e cajados; a espada (para cortar a orelha do servo do sumo sacerdote; às vezes pode aparecer representada por uma orelha humana); as cabeças humanas (simbolizando Judas ou Caifás); a planta de hissopo (matéria-prima da esponja)⁶⁵.

No caso de Embu, segundo essa classificação, temos do grupo primário: a coluna da flagelação, a coroa de espinhos, os dois flagelos (chicotes), a lança, os cravos, o véu de Verônica com a face de Cristo e a esponja para dar o vinagre; enquanto do secundário temos: um galho de abeto e a luva do soldado.

⁶³ BECKER, Udo. *Dicionário de símbolos*. São Paulo: Paulus, 1999, p. 151.

⁶⁴ Existem cerca de dez exemplares em rolo de tecido das Armas de Cristo em acervos de museus, e, como são longos, não foi possível compartilhar imagens. Para ver exemplos, consultar: Acervo Digital da Yale University. Disponível em: <https://collections.library.yale.edu/catalog/15502542>. Acesso em: 10 set. 2022; ou: Huntington Digital Libray. Disponível em: <https://hdl.huntington.org/digital/collection/p15150coll7/id/48628>. Acesso em: 10 set. 2022.

⁶⁵ De Fábrica Rio de Janeiro, 2022.

Percebemos que essa iconografia está fundamentada com o espaço e a sua função, e chegamos a um indício de quem determinou esta escolha: o padre Belchior de Pontes, responsável pelo início da construção da igreja de Embu. E quem nos relata isso é o padre Manoel da Fonseca na biografia que escreveu em 1752, no capítulo intitulado “Sua devoção à Paixão de Cristo”⁶⁶:

Ainda que era grande o amor, que tinha a Nossa Senhora, notava se com tudo nelle hum singular affecto, e especial devoção à Paixão de Christo. Ainda versava os estudos ocupado com os primeiros rudimentos da Gramatica, e já cuidava muito em aproveitar neste amor; porque já o vimos naquelas suas ferias taõ aplicado nos Mystérios Dolorosos da Vida de Christo, que julgava rigoroso castigo tirarem no da arvore, em que gastava os dias em santas meditaçoens; para que chegasse a comer alguma cousa, gostando mais daquelle Divino Paõ, que era todo o sustento de sua alma⁶⁷ (FONSECA, 1932, p. 80).

Fonseca narra que o padre Belchior deixou anotado, em seus livros, uma oração à Paixão de Cristo a que sempre recorria em caso de necessidade. Outro fato que nos oferece um indício da escolha dessa iconografia pelo padre Belchior é a informação de que, mesmo após as celebrações da Semana Santa, praticava autoflagelação, “[...] para que não acabasse em taõ poucos dias a memória de tantas dores, renovava em todas as sextas feiras do anno este voluntario sacrificio de seu corpo [...]”⁶⁸, ou seja, rememorava constantemente as dores que Cristo sofreu durante a sua Paixão.

Mais adiante, em outro trecho do livro, temos mais um indício de referência às pinturas: “[...] porque de ordinário dizia Missa no altar dedicado ao Christo Crucificado, para que se alguma vez por piedade do entendimento perdesse taõ dolorozas especies, lhas subministrassem logo os seus olhos bebendo as em taõ sagrada fonte”⁶⁹.

O único altar dedicado ao Cristo Crucificado a que Fonseca se refere até hoje fica na sacristia, e é de frente a esse altar que devemos nos posicionar para

⁶⁶ FONSECA SJ. Vida do Venerável Padre Belchior de Pontes SJ, p. 80-86.

⁶⁷ FONSECA SJ. Vida do Venerável Padre Belchior de Pontes SJ, p. 80.

⁶⁸ FONSECA SJ. Vida do Venerável Padre Belchior de Pontes SJ, p. 82.

⁶⁹ FONSECA SJ. Vida do Venerável Padre Belchior de Pontes SJ, p. 84.

ver as Armas de Cristo. É uma leitura visual que começa nos painéis do teto com os elementos da Paixão e se encerra com a visão da crucificação no oratório. Portanto, a pintura do forro da sacristia, para o padre Belchior Pontes, era a sua *Arma Christi*, o seu rolo de exercícios espirituais. É uma iconografia que traz os elementos da Paixão de Cristo, mas acreditamos que adotar o nome “Armas de Cristo”, trará mais precisão ao significado do tema do conjunto de painéis.

2º) BRUTESCO

A leitura visual que estamos propondo para compreendermos cada um dos painéis do teto da sacristia deve ser de dentro para fora: primeiro, apresentamos nossas interpretações iconográficas para o tema central, as Armas de Cristo, e agora vamos olhar com mais atenção ao que pode significar a escolha dos brutescos.

A origem da pintura de brutesco está em padrões ornamentais encontrados em antigos palácios do Império Romano que estavam soterrados e foram redescobertos no Renascimento, como se fossem grutas (em italiano, *grotte*). Segundo o historiador português, Vitor Serrão⁷⁰, os pintores renascentistas se basearam nesses padrões, chamados então de *grotesche*, para decorarem ambientes. A variação portuguesa, cristianizada e com maior peso de elementos em formato de folhas de acanto, passou a ser classificada como “pintura de brutesco” e sobre essa abordagem inicial do tema, Serrão nos diz:

Os artistas portugueses souberam ter esta prodigiosa “ciência” de dinamização dos seus espaços arquitetônicos através de um elemento outro que, tal como o azulejo, a talha dourada ou o mosaico policromo de embutidos, se casava com as coberturas, os planos murais, as colunas, os frisos e as barras dos edifícios, transmitindo-lhes a

⁷⁰ SERRÃO, Vitor. O “Brutesco Nacional” e a pintura de azulejos no tempo do barroco (1640-1725). In: MONTEIRO, João Pedro; MATOS, Maria Antónia Pinto de. *Um Gosto Português: O uso do azulejo no século XVII*. Lisboa: Museu Nacional do Azulejo, Athena, 2012, p.183-200.

plasticidade ornamental de amplas composições animadas por motivos vegetalistas, simétricos ou estilizados, folhas de acanto enroladas em espirais, frutos, cartelas, pâmpanos, anjinhos, aves, conchas, envolvendo painéis com símbolos das litânicas marianas e da Eucaristia, ou ainda cenas religiosas e trechos de paisagens fantásticas⁷¹.

Na segunda metade do século XVI, o gosto pelo *grotesche* se difunde com intensidade em Portugal, motivado pelas influências do maneirismo italiano e pela circulação das gravuras de origem nórdica. Mas, foi sobretudo no século XVII,

[...] que o gênero ornamental se autonomiza, tornando-se de valor essencial para a acentuação dos efeitos triunfantes da festa litúrgica, com que a ideologia da contra-reforma tridentina procurou moldar os espaços interiores das igrejas. É neste jogo fantasioso de comunhão de formas – comunhão com o azulejo policromo, com a imaginária estofada, com os revestimentos de mármore embutido, com a linearidade espacial das igrejas de ‘estilo chão’ – que a pintura de brutesco adquire um papel de plena originalidade e de espetacular integração de espaços: isto é, deixa de ser um mero instrumento de decoração complementar de cenas figurativas [...] para se assumir como um gênero autônomo, de grande eficiência integradora e com refinado papel de especialização por parte dos artistas envolvidos nas empreitadas⁷².

É neste contexto de integração entre as linguagens visuais e ornamentais que podemos situar a presença dos brutescos no Embu, tanto os dos painéis da sacristia, como os da capela-mor que dialogam com a talha e com a imaginária.

Na igreja de Nossa Senhora do Rosário, os brutescos possuem elementos considerados de uma primeira fase em Portugal, com formas e cores que lhes dão uma certa robustez, com folhas acânticas amplas e num cromatismo reduzido, como em sua sacristia: motivos pictóricos das Armas de Cristo, contidos em molduras em forma de óculos polilobados⁷³, com conchas e carinhas de anjos

⁷¹ SERRÃO. O “Brutesco Nacional” e a pintura de azulejos, p. 93-94.

⁷² SERRÃO. O “Brutesco Nacional” e a pintura de azulejos, p. 94.

⁷³ Que apresenta muitos lóbulos, que em arquitetura designa um elemento decorativo formado por um segmento de círculo que se multiplica formando um conjunto ornamental. Estes conjuntos podem ser de 3 arcos (Trilóbulo), 4 arcos (Quadrilóbulo ou Quadrifólio), ou podem ser ainda polilobados (ou polilobulados) quando apresentam mais de 4 arcos de círculo. Tem origem no românico, se estende pelo gótico, com uma profusão na decoração, e em Portugal também se observa vasta aplicação na arquitetura manuelina. Fonte: SILVA, Jorge Henrique Pais da; CALADO, Margarida. *Dicionário de termos da Arte e Arquitectura*. Lisboa: Editorial Presença, 2005, p. 295.

aladas nas extremidades de volutas cercadas por festões em alguns, com buquês de flores em outros e paleta de cores limitada ao vermelho, azul, branco e amarelo.

A origem destas imagens pode estar nas gravuras de origem nórdica, como de Cornelis Cort, Cornelis Bos, Hans Vredeman de Vrieë e outros, gravuras que tiveram muita influência em Portugal nesse momento: “Durante o maneirismo, a pintura nacional explorou, por via do intercâmbio das gravuras nórdicas, este processo de decoração de ‘grotescos’ que aliás constava do sistema de aprendizado prescrito pelas bandeiras dos ofícios mecânicos”⁷⁴.

De Portugal para o Brasil, foram alguns anos até chegar o gosto por esse tipo de decoração, inicialmente na Bahia, em princípio do século XVIII, com a pintura de brutesco em painéis na capela-mor da Sé de Salvador, na época pertencente aos jesuítas. Devido a essa divulgação estilística no Brasil estar relacionada com a Companhia de Jesus, têm-se creditado o brutesco a eles, quase que exclusivamente como algo jesuítico, e no exemplo da igreja de Nossa Senhora do Rosário, podemos considerar a presença dos brutescos como um “[...] símbolo global de um mundo fenomenológico virado para a glorificação divina e para o desprendimento da existência”⁷⁵.

Uma sutileza nos chamou a atenção na composição: o tema dos brutescos em cada painel, nos quais estão os elementos das Armas de Cristo e que se alternam entre carinhas de anjos alados e buquês de flores como uma espécie de conclusão visual da composição, os óculos polilobados centrais se alternam entre uma forma circular e uma ovalada, indicando direções visuais diferentes e alternadas, criando um dinamismo visual com linhas de direção formando um xis das formas circulares e uma cruz com as formas ovaladas. No centro da composição, não importa se olharmos pelas diagonais (oval), ou se pelo cruzamento horizontal – vertical (círculos), teremos sempre o pano de Verônica, com o rosto de Cristo gravado no tecido, indicando seu sacrifício.

⁷⁴ SERRÃO. O “Brutesco Nacional” e a pintura de azulejos, p. 97.

⁷⁵ SERRÃO. O “Brutesco Nacional” e a pintura de azulejos, p. 109.

A disposição dos brutescos com carinhas de anjos e buquês de flores também seguem um panejamento na disposição: nos quatro cantos da composição temos brutescos com buquês de flores e, nos painéis restantes, formando uma cruz, temos cinco painéis com carinhas de anjos, ou seja, as fileiras centrais tanto na horizontal como na vertical são todas com os anjinhos.

3º) SOBRE AS CHINESICES

Em consonância com Vitor Serrão, indicando que os brutescos são o símbolo de um mundo globalizado para a glorificação divina, as chinesices⁷⁶ surgem como mais um elemento para confirmar a ideia de circulação de imagens, “[...] acentuando os efeitos da ambivalência barroca [...]”⁷⁷, e essas pequenas imagens pintadas de branco sobre um fundo vermelho nas molduras dos painéis da sacristia de Embu, portanto, simbolizam os homens que fizeram a expansão do Cristianismo – os jesuítas – e o transformaram em um lugar onde todos os povos se encontram.

Olhando novamente para a composição básica dos painéis: no centro, uma forma polilobada com uma representação de um símbolo das Armas de Cristo, forma esta que está cercada por elementos brutescos que, por sua vez, são contornados por uma linha dourada junto ao filete pintado imitando mármore; chegamos na moldura com fundo vermelho e delicadas pinturas na cor branca de elementos orientais: pagodes, rios, pontes, árvores, rochedos, casas, torres, galhos, pássaros e flores.

⁷⁶ Segundo Ian Chilvers, chinesice é um “termo por vezes usado para designar qualquer aspecto da influência chinesa sobre as artes e os ofícios da Europa; num sentido mais próprio, porém, refere-se a um estilo baseado em noções fantasiosas e poéticas do que fosse a China”. Foi um gênero de ornamentação bastante difundido em território luso-brasileiro entre os séculos XVII e XIX, como um desdobramento direto de sua intensa utilização na Europa Moderna. CHILVERS, Ian. *Dicionário Oxford de Arte*. 2. ed. São Paulo: Martins Fontes, 2001, p. 111-112.

⁷⁷ SERRÃO. O “Brutesco Nacional” e a pintura de azulejos, p. 109.

Nas chineses, o único elemento que não está representado diretamente é a figura humana: não há nenhuma imagem que sugira a presença de um homem, uma mulher ou uma criança. Segundo Longobardi, isto era proposital no mundo português para que não se incorresse na referência a quaisquer ritos orientais, era “[...] uma ‘filtragem’ das imagens que podem ou não adentrar o templo católico, em vista dos preceitos contrarreformistas de utilização das imagens”⁷⁸.

Sobre o uso da cor vermelha, não temos uma resposta precisa. Sabemos que nos instrumentos da Paixão e nos brutescos a sua aplicação pode estar associada à morte de Cristo. Andrea Longobardi explica que, para os chineses, a partir da dinastia Shang⁷⁹, o vermelho passou a ser usado como signo do poder hierárquico:

A classificação hierárquica das cores, tanto na indumentária quanto na ornamentação de objetos ou edificações, ao longo do tempo foi sistematicamente regulamentada de acordo com a posição que cada indivíduo ocupava nas sociedades imperiais sínicas; essa prática permaneceu até a República (1911) (e mais tarde, de outra forma, até a Revolução Cultural, em 1966). Cartas jesuíticas portuguesas do século XVI relatavam fragmentos desse sistema de representação no Império Ming (1368-1644), na ornamentação de edifícios, no uso de porcelanas e em vários outros adereços⁸⁰.

Se os próprios jesuítas já haviam indicado a importância da cor vermelha para os orientais e na pintura do forro se falaria, mesmo que indiretamente, sobre a China como um império e uma cultura conquistada, faz sentido usar o vermelho como fundo para esta pintura. Quanto à composição da imagem, observamos duas questões para sua leitura: 1^a) existem algumas figuras que são usadas como uma espécie de cantoneira para organizar a leitura, indicando onde termina e onde continua uma faixa de leitura. Geralmente são figuras florais dispostas em uma linha imaginária que se dobra em um ângulo de 90° (Fig. 4);

⁷⁸ LONGOBARDI, Andrea Piazzaroli. *Fragmentos de visualidades chinesas no setecentos mineiro (1720-1770)*. 2011. Dissertação (Mestrado em História) – Faculdade de Filosofia e Ciências Humanas, Universidade Federal de Minas Gerais, São Paulo, 2011, p. 75.

⁷⁹ A cultura Shang, muitas vezes denominada Chang, corresponde ao período da dinastia Yin ou Shang que ocorreu entre 1766 e 1122 a.C., quando se desenvolveu a civilização do bronze na China. É a segunda das dinastias reais chinesas. Fonte: Wikipédia. Disponível em: https://pt.wikipedia.org/wiki/Dinastia_Shang. Acesso em 09 set. 2022.

⁸⁰ LONGOBARDI. *Fragmentos de visualidades chinesas no setecentos mineiro*, p. 31.

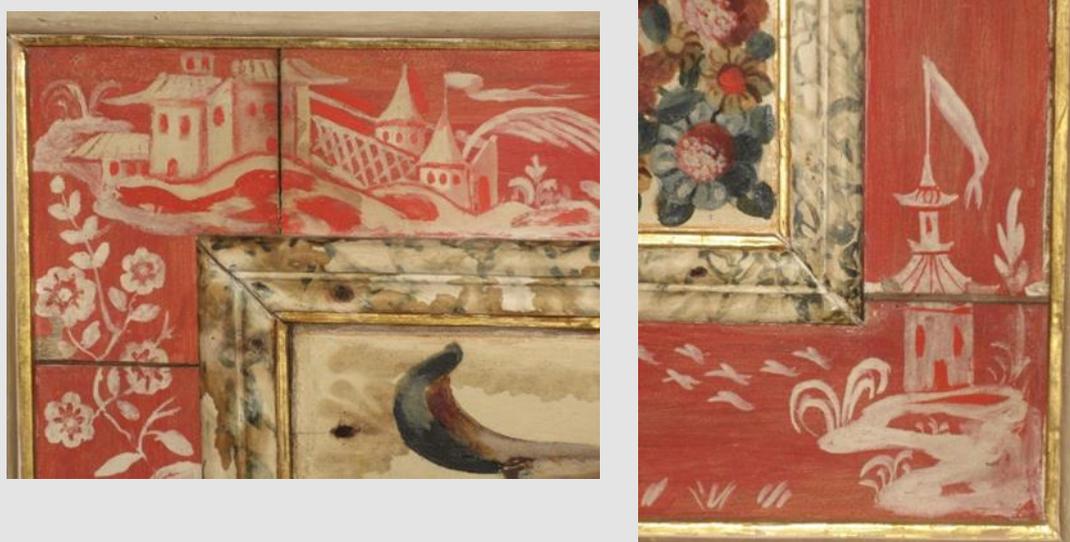


Figura 04 – Molduras com as figuras de canto destacadas. Fotografia: Myriam Salomão, 2012.

2ª) a disposição das figuras no contorno segue o mesmo padrão de leitura em todos os painéis: inicia-se a leitura pelo centro da base horizontal inferior (nesse ponto há sempre uma figura com maior extensão, como uma casa com árvores de ambos os lados), podendo seguir com o olhar tanto para a direita como para a esquerda passando por uma figura cantoneira e, a seguir, continuar verticalmente até chegar em um dos cantos e olhar a faixa horizontal superior (Fig. 05).



Figura 05 – Indicação de direção para uma leitura visual. Fotografia: Myriam Salomão, 2012

Este esquema de composição é diferente do que esperaríamos da decoração para uma moldura, cujos motivos estariam todos virados com sua base para o centro do painel, ou então para fora; por isso nos chamou a atenção que, assim como os símbolos das Armas de Cristo devem ser visualizados a partir da frente do altar do Calvário na direção da porta que dá acesso à sacristia, as chinesices também devem ser olhadas nesse sentido de leitura.

Isso não ocorre com a faixa de pincas de flores que circula por todo o forro, unificando o conjunto: em nosso entendimento, elas foram concebidas para completar o vazio entre os painéis e não são necessariamente chinesices, mas algo que poderíamos classificar como um orientalismo, possivelmente por estarem mais associadas à Índia.

Anne Gerritsen e Giorgio Riello⁸¹ consideram que outras formas pelas quais as “coisas”, desde mercadorias até obras de arte e materiais preciosos, participaram da formação de conexões globais no período de 1400-1800, influenciaram tanto quanto a circulação de gravuras e estampas na replicação de imagens. Através do intercâmbio de materiais entre Ásia, Europa, Américas e Austrália registraram os movimentos dos objetos através das redes humanas de comércio, colonialismo e consumo, propondo uma reconceitualização da história global moderna à luz de sua cultura material.

Nas pinturas na sacristia da igreja de Nossa Senhora do Rosário não há evidências concretas de que os referenciais imagéticos tenham chegado exclusivamente por meio de estampas, mas, através de imagens presentes nos objetos de porcelanas chinesas é mais verificável: durante pesquisas arqueológicas em áreas de conjuntos jesuíticos ou próximas a eles, como em Anchieta⁸² e

⁸¹ GERRITSEN, Anne; RIELLO, Giorgio (ed.). *The global life of things*, 2016.

⁸² Pratos e fragmentos em exposição no Centro de Interpretação São José de Anchieta do Santuário Nacional de São José de Anchieta.

Vitória⁸³ no estado do Espírito Santo e na cidade de São Paulo⁸⁴, foram encontrados pedaços de louças com decoração de motivos chineses, mais especificamente do modelo *willow*⁸⁵, extremamente semelhantes aos da pintura da sacristia. Podemos ao menos afirmar que os padres jesuítas que circularam entre as residências, colégios e igrejas da região sudeste do Brasil, incluindo a cidade de Embu, possuíam louças com motivos chineses, portanto, tiveram um contato com as chineses presentes nesses objetos.

O vasto império colonial português incluía Goa, na Índia, entre seus domínios, com intensa troca comercial entre essa região, também considerada oriental. O intercâmbio de objetos aconteceu com a mesma intensidade do que com a China:

Goa deverá ser entendida no panorama dos Descobrimentos, de acordo com as aquisições territoriais e a necessidade de domínio desses territórios que, para tal, recorre inevitavelmente à ação dos missionários. No século XVI, Goa tornava-se a capital do Estado da Índia e centro nevrálgico de ação portuguesa no Oriente: administrativa, económica, política, militar e religiosa. Intitulada de Pequena Roma do Oriente, nela implementaram-se o Arcebispado, as principais Ordens religiosas, clérigos seculares, Confrarias e Irmandades e um relevante conjunto patrimonial⁸⁶.

E será esta região do Oriente que dará um indício da origem iconográfica para a faixa de pincéis de flores que arremata todo o conjunto de painéis. Se temos a presença da China nas molduras vermelhas e brancas como a referência da

⁸³ Louças e fragmentos pertencentes ao acervo histórico, artístico e arqueológico do Palácio Anchieta na cidade de Vitória, sede do governo estadual do Espírito Santo, e antiga igreja e colégio de São Tiago.

⁸⁴ Fragmentos de louças pertencentes ao acervo arqueológico do Museu e Centro de Arqueologia de São Paulo, localizado no Sítio Morrinhos, na cidade de São Paulo.

⁸⁵ Derivado da pintura *shanshui* sínica difundida também pela porcelana ornamentada, especialmente a que segue o modelo conhecido como *willow*, termo inglês que foi gravado por Thomas Minton em 1780 para a fabricação de porcelanas na cidade de Shropshire, Inglaterra, apesar de já ser difundido bem antes dessa data. É composto de pequenos trechos de terra, lagos e nuvens, um ou dois templos orientalizados, pontes, barcos, pombos e arranjos vegetais que brotam de pedras e rochas e alongam-se pelo cenário. LONGOBARDI. *Fragmentos de visualidades chinesas no setecentos mineiro*, p. 99-100.

⁸⁶ LAMEIRA, Francisco; REIS, Mónica Esteves. *Retábulos no Estado de Goa*. Algarve: Faculdade de Ciências Humanas e Sociais da Universidade de Algarve, 2015, p. 12.

expansão religiosa dos jesuítas, não poderia faltar a Índia, mais precisamente a região de Gujarat⁸⁷, com seus padrões de estamparia têxtil (Figura 06), que se caracterizam por formarem faixas ao redor de temas centrais.



Figura 06 – Detalhe da moldura com penca de flores coloridas presas a um ramo escuro, cercando todos os painéis. Fotografia: Myriam Salomão, 2012.

CONSIDERAÇÃO FINAL

Estas notas sobre a pintura do teto da sacristia da igreja de Nossa Senhora do Rosário de Embu procuraram delinear algumas possibilidades de leitura que

⁸⁷ Vasco da Gama teria chegado a essa região em 1497, quando essa região já era muito rica. Só a receita alfandegária de Gujarat no início da década de 1570 era quase três vezes a receita total de todo o império português na Ásia em 1586-87, quando estava no auge. Em 1514, o explorador português Duarte Barbosa descreveu a atmosfera cosmopolita de Rander, também conhecida como Cidade das Mesquitas, na província de Surat: “Ranel (Rander) é uma boa cidade dos mouros, construída de casas e praças muito bonitas. É um lugar rico e agradável... os mouros da cidade negociam com Malaca, Bengala, Tawasery (Tannasserim), Pegu, Martaban e Sumatraem todos os tipos de especiarias, drogas, sedas, almíscar, benjoim e porcelana. Eles possuem navios muito grandes e finos e aqueles que desejam artigos chineses os encontrarão lá completamente”. Fonte: Wikipedia. Disponível em: <https://en.wikipedia.org/wiki/Gujarat>. Acesso em: 15 jun. 2024.

ultrapassassem a dimensão temática da obra, acrescentando significados possíveis para sua leitura. Ao pensar em um posicionamento físico-espacial para o observador no espaço da sacristia, podemos enveredar por outros significados para a pintura, pois não basta entrar na sacristia e olhar para as pinturas: também é necessário desbravar o seu mistério visual.

Recebido em: 03/08/24 - Aceito em: 15/09/24

REFERÊNCIAS

AMARAL, Aracy. *A hispanidade em São Paulo: da casa rural à capela de Santo Antonio*, São Paulo: Nobel: Edusp, 1981.

ARNHEIM, Rudolf. *Arte e percepção visual: uma psicologia da visão criadora*. Ed. Revisada. São Paulo: Cengage, 2016.

ARQUIVO DA CÚRIA METROPOLITANA DE SÃO PAULO. *Livro Tombo da Igreja de Nossa Senhora do Rosário, 1882 – 1920*. Notação: 10.02.32. Cidade: Embu. Monumento: Igreja de Nossa Senhora do Rosário, Fl. 5v.

BAZIN, Germain. *L'Architecture religieuse Baroque au Brésil*. Paris: Librairie Plon; São Paulo: MASP, 1958. 2 v.

BECKER, Udo. *Dicionário de símbolos*. São Paulo: Paulus, 1999.

BURKE, Peter. *Testemunha ocular: o uso das imagens como evidência histórica*. São Paulo: Unesp, 2017.

CERQUEIRA, Carlos Gutierrez. *Antiga capela jesuítica de Nossa Senhora do Rosário*. Documentos Interessantes. São Paulo: Resgate – História e Arte II, 14

out. 2020. Disponível em:
<https://sites.google.com/site/resgatehistoriaearte/documentos-interessantes>.

Acesso em: 23 nov. 2021.

CHEVALIER, Jean; GHEERBRANT, Alain. *Diccionario de los símbolos*.
Barcelona: Herder, 1988.

CHILVERS, Ian. *Dicionário Oxford de Arte*. 2. ed. São Paulo: Martins Fontes,
2001.

COSTA, Lúcio. A arquitetura dos jesuítas no Brasil. *Revista do Serviço do
Patrimônio Histórico e Artístico Nacional*, Rio de Janeiro, n. 5, p. 9-56, 1941.

DA FABRICA RIO DE JANEIRO. *Arma Christ*. Rio de Janeiro: Facebook, 2022.
Disponível em: <https://www.facebook.com/profile.php?id=100082148593298>.
Acesso em 27 jul. 2022.

DICIONÁRIO ENCICLOPÉDICO DA BÍBLIA. São Paulo: Loyola, Paulinas,
2013.

DUARTE, Paulo. Contra o vandalismo e o extermínio. *O Estado de São Paulo*,
São Paulo, 11 jun. 1937, p. 5.

EMPRESA DE COLONIZAÇÃO SUL PAULISTA. *Memória Descritiva do
traçado da estrada de ferro que partindo desta Capital vae a Santo Antonio de
Juquiá*. 1ª Secção de São Paulo a M'Boy. 16 p. São Paulo: Duprat & Co., 1908.

FABRINO, Rafael João Hallack. *Guia de identificação de Arte Sacra*. Rio de
Janeiro: IPHAN, 2012.

FERREIRA, Maria Thereza C. da Rocha. Os aldeamentos indígenas paulistas no
fim do período colonial. 1990. 218 f. Dissertação (Mestrado). São Paulo: USP,
1990. *Apud* SILVA, Angélica Brito. *O aldeamento jesuítico de MBoy*:
administração temporal (séc. XVII-XVIII). 2018. 212 f. Dissertação (Mestrado em

História Social) – Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas, Universidade de São Paulo, São Paulo, 2018. DOI: 10.11606/D.8.2019.tde-13032019-125431. Disponível em: https://teses.usp.br/teses/disponiveis/8/8138/tde-13032019-125431/publico/2018_AngelicaBritoSilva_VCorr.pdf. Acesso em: 5 abr. 2019.

FONSECA SJ, Manoel da. *Vida do Venerável Padre Belchior de Pontes SJ*. Lisboa: Publicado pela Officina de Francisco da Silva, 1752. Reeditada pela Cia Melhoramentos de São Paulo: Caieiras: Rio de Janeiro, 1932.

GERRITSEN, Anne; RIELLO, Giorgio (ed.). *The global life of things. The material culture of connections in the Early Modern World*. London / New York: Routledge Taylor & Francis Group, 2016.

GINZBURG, Carlo. *Mitos, emblemas e sinais. Morfologia e história*. São Paulo: Companhia das Letras, 1989.

HOLANDA, Sérgio Buarque de. Capelas antigas de São Paulo. *Revista do Serviço do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional*, Rio de Janeiro, v.5, p.105-120, 1941.

INSTITUTO DO PATRIMÔNIO HISTÓRICO E ARTÍSTICO NACIONAL. Processo 0180-T-38 – *Igreja de Nossa Senhora do Rosário e residência anexa (Embu)*. Documentos avulsos. São Paulo: IPHAN, 1938. Pastas PT00081 a PT00093.

INSTITUTO DO PATRIMÔNIO HISTÓRICO E ARTÍSTICO NACIONAL. *Contrato que fazem o pintor Sr. Vitorio Gobbis e o Sr. Luis Saia, representante do SPHAN para a 6ª Região, relativo a trabalhos a executar nas pinturas da igreja de Embu*. São Paulo: IPHAN, s.d. 4 p. Pasta PT00086, Processo 0180-T-38.

INSTITUTO DO PATRIMÔNIO HISTÓRICO E ARTÍSTICO NACIONAL. *Inventário das peças existentes na residência e igreja dos jesuítas em Embu*,

monumento nacional, sob a guarda e fiscalização da Diretoria do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional. Documento datilografado. São Paulo: IPHAN, 1947. 28p. Pasta PT00084, Processo 0180-T-38.

INSTITUTO DO PATRIMÔNIO HISTÓRICO E ARTÍSTICO NACIONAL. *Memorial descritivo, orçamento e gráfico relativos ao início dos trabalhos da restauração da igreja e convento de Embu*. Documento datilografado. São Paulo: IPHAN, 10 mai. 1939. 5 p. Pasta PT00086, Processo 0180-T-38.

LAMEIRA, Francisco; REIS, Mónica Esteves. *Retábulos no Estado de Goa*. Algarve: Faculdade de Ciências Humanas e Sociais da Universidade de Algarve, 2015.

LEITE, José Roberto Teixeira. *A China no Brasil: influências, marcas, sobrevivências chinesas na sociedade e na arte brasileiras*. Campinas: Unicamp, 1999.

LONGOBARDI, Andrea Piazzaroli. *Fragmentos de visualidades chinesas no setecentos mineiro (1720-1770)*. 2011. Dissertação (Mestrado em História) – Faculdade de Filosofia e Ciências Humanas, Universidade Federal de Minas Gerais, São Paulo, 2011.

LURKER, Manfred. *Dicionário de simbologia*. São Paulo: Martins Fontes, 2003.

MORAES, Julio Eduardo Correia de. *Conservação e Restauo. Proposta técnico-orçamentária de restauro*. Elementos artísticos integrados à arquitetura. Igreja e convento de Nossa Senhora do Rosário – Embu – SP. São Paulo: [s.n.], 2002. 34 p.

REVILLA, Federico. *Diccionario de iconografía y simbología*. 2. ed. Madrid: Cátedra, 2012.

SAIA, Luis. *Relatório a respeito do problema da pintura em Embu*. Documento datilografado. São Paulo: IPHAN, 04 jun. 1940. 3 p. Pasta PT00086, Processo 0180-T-38.

SAIA, Luís. *Algumas anotações sobre os problemas da pintura em tábuas da igreja do Embu*. Documento manuscrito. São Paulo: IPHAN, s.d. 4 p. Pasta PT00086, Processo 0180-T-38.

SAIA, Luis. *Resposta ao ofício de 10/V/40, nº 301, relativo ao problema das pinturas na igreja em Embu*. Documento datilografado. São Paulo: IPHAN, 03 jun. 1940. 5 p. Pasta PT00086, Processo 0180-T-38.

SALOMÃO, Myriam; TIRAPELI, Percival. Pintura colonial paulista. *In: Arte Colonial Paulista: Barroco Memória Viva*. São Paulo: Unesp; Imprensa Oficial do Estado, 2001, p. 97-117.

SCHUBERT, Guilherme. *Arte para a fé*. Petrópolis, RJ: Vozes, 1978.

SERRÃO, Vitor. A pintura de brutesco do século XVII em Portugal e as suas repercussões no Brasil. *In: ÁVILA, Affonso. Barroco: teoria e análise*. São Paulo: Perspectiva; Belo Horizonte: Companhia Brasileira de Metalurgia e Mineração, 1997, p.93-125.

SERRÃO, Vitor. O “Brutesco Nacional” e a pintura de azulejos no tempo do barroco (1640-1725). *In: MONTEIRO, João Pedro; MATOS, Maria Antónia Pinto de. Um Gosto Português: O uso do azulejo no século XVII*. Lisboa: Museu Nacional do Azulejo, Athena, 2012.

SILVA, Angélica Brito. *O aldeamento jesuítico de MBoy: administração temporal (séc.XVII-XVIII)*. 2018. 212 f. Dissertação (Mestrado em História Social) – Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas, Universidade de São Paulo, São Paulo, 2018. DOI: 10.11606/D.8.2019.tde-13032019-125431. Disponível em:

https://teses.usp.br/teses/disponiveis/8/8138/tde-13032019-125431/publico/2018_AngelicaBritoSilva_VCorr.pdf. Acesso em: 5 abr. 2019.

SILVA, Jorge Henrique Pais da; CALADO, Margarida. *Dicionário de termos da Arte e Arquitectura*. Lisboa: Editorial Presença, 2005.

TIRAPELI, Percival. *Igrejas paulistas: Barroco e Rococó*. São Paulo: Unesp: Imprensa Oficial do Estado de São Paulo, 2003.

TIRAPELI, Percival. Igreja de Nossa Senhora do Rosário, Embu. In: TIRAPELI, Percival; CARNEIRO, Laura (org.). *Igrejas de São Paulo, arte e fé*. Arquitetura, escultura e pintura. São Paulo: Loyola; Unesp, 2022.

TIRAPELI, Percival. *Arte dos Jesuítas na Ibero-América*. Arquitetura/ Escultura/ Pintura. São Paulo: Loyola, 2020.

TOLEDO, Benedito Lima de. Do século XVI ao início do século XIX: maneirismo, barroco e rococó. In: ZANINI, Walter (Org.). *História Geral da Arte do Brasil*. São Paulo: Inst. Walter Moreira Salles: Fund. Djalma Guimarães, 1983, p.89-298. v.1.