

Capítulo 6

A presença de objetos de marfim em Minas colonial: estética, materialidade e hipóteses acerca da produção local¹

Yacy-Ara Froner (UFMG)

O grupo internacional de estudos *Marfins Africanos no Mundo Atlântico*, coordenado pela Faculdade de Letras da Universidade de Lisboa (FLUL), abrange distintas pesquisas realizadas em diversos centros internacionais e universidades. Como parte desta pesquisa ampliada, a Universidade Federal de Minas Gerais (UFMG) assinou um acordo de cooperação internacional em janeiro de 2015 denominado “A produção, circulação e utilização de marfins africanos no espaço atlântico do XV-XIX”. Sediado em duas unidades acadêmicas: a professora Vanicléia Silva Santos coordena a equipe de estudiosos da Faculdade de Filosofia e Ciências Humanas (FAFICH), enquanto a professora Yacy-Ara Froner responde pela equipe da Escola de Belas Artes (EBA).²

201

Considerando os contextos peculiares de cada área de projeção, a variação em torno dos objetos de estudo e dos objetivos da investigação demonstra a amplitude da proposta.³ No caso do Brasil, a escassa ocorrência de objetos de marfim característicos das oficinas do Reino do Congo⁴ ou de outros centros produtores africanos, como

1 Este trabalho é financiado pela FAPEMIG, projeto de pesquisa Acervos de Marfim em Minas Gerais, e cofinanciado pelos Fundos Nacionais através da FCT – Fundação para a Ciência e a Tecnologia, em Portugal, no âmbito do projeto *Marfins Africanos no Mundo Atlântico: uma reavaliação dos marfins luso-africanos*, PTDC/EPHPAT/1810/2014.

2 FRONER, Yacy-Ara; PAIVA, Eduardo França; SANTOS, Vanicléia Silva. Acervos em marfim em Minas Gerais: documentos, trânsito, estética e materialidade. In: ALMEIDA, I. C.; NETO, M. J. (Org.) *Arte e Cultura no tempo dos descobrimentos*. Lisboa: Caleidoscópio, 2015, p. 283-296.

3 MARK, Peter; HORTA, José da Silva. *The Forgotten Diaspora: Jewish Communities in West Africa and the Making of the Atlantic World*. Nova York: Cambridge University Press, 2011.

4 FROMONT, Cécile. *The Art of Conversion: Christian Visual Culture in the Kingdom of Kongo*. Chapel Hill: The University of Carolina Press, 2014.

no caso dos olifantes, saleiros, colheres, braceletes e miniaturas de santos voltados à devoção pessoal, impõe a construção de hipóteses e perspectivas de investigação específicas, que levam a diferenciadas abordagens do tema.

Em 2016, a FAPEMIG aprovou pelo Edital de Demanda Universal o projeto encaminhado pela EBA-UFMG “Acervos de Marfim em Minas Gerais”, cujo escopo de pesquisa cria uma interseção entre as pesquisas ao considerar tanto o estudo da matéria-prima quanto da iconografia africana no levantamento dos objetos. Apesar de esta pesquisa não se restringir aos artefatos de origem africana, ao incluir no levantamento peças portuguesas, luso orientais e de provável produção local, questões de circulação, colecionismo e tecnologia de construção podem ser avaliadas tanto sob a macroperspectiva do espaço colonial português quanto da microperspectiva regional de composição de acervos públicos e particulares.

Assim, as perguntas que guiam ambas investigações repousam em distintas categorias de questionamento, que ora se cruzam, ora se afastam a partir das relações específicas de cada projeto. Qual a procedência dos objetos encontrados no Brasil? É possível identificar o uso de marfim bruto em oficinas escultóricas brasileiras dos séculos XVIII ao XIX, e confirmar a atuação da mão de obra escrava e de forros no trabalho com esta matéria prima? Qual a configuração estética das peças de marfim procedentes de Portugal, da África ou da Índia? De que forma e em qual medida podemos perceber processos de apropriação e hibridação na produção de imagens devocionais, inclusive naquelas confeccionadas em outros suportes?

Através da História da Arte Técnica, ao identificar as marcas de ferramentas, as policromias e sistemas de encaixe das esculturas levantadas, pretendemos estabelecer correspondências construtivas com a tecnologia de produção da imaginária de madeira. Do mesmo modo, por meio de estudos anatômicos, iconográficos e estéticos avaliar de que forma e em quais medidas esta imaginária mantém ou desvia o hieratismo erudito baseado na tradição, indicando uma certa autonomia artesanal.

Portanto, este capítulo tem por objetivo apresentar os quatro eixos fundamentais que estruturam esta pesquisa: o trânsito de matéria prima, as tecnologias de construção dos objetos, a formação

de mão de obra local e a apropriação estética e devocional.⁵ Dessa forma, na particularidade do contexto brasileiro repousa o lastro desta investigação, cuja territorialidade imagética complementa as relações ampliadas do grupo internacional.

Considerando a amplitude do território pesquisado, o recorte geográfico para a realização desta pesquisa foi definido através do conceito da rota da Estrada Real, a qual foi estruturada como uma rota turística em 2001 a partir dos antigos caminhos que ligavam o Rio de Janeiro ao interior de Minas Gerais, distribuídos por três vias principais:

- Caminho Velho: ligando Paraty, no litoral do Rio de Janeiro, a Ouro Preto (Comarca de Vila Rica), nas Minas Gerais, passando por Sabará (Comarca do Rio das Velhas-1711); Cunha, São João del-Rei e Tiradentes (Comarca do Rio das Mortes-1711);

- Caminho dos Diamantes: ligando Ouro Preto a Diamantina (Comarca do Serro Frio-1720);

- Caminho Novo: ligando o porto e cidade do Rio de Janeiro a Ouro Preto, passando pela região das atuais Petrópolis, Juiz de Fora e Barbacena.

203

Com o intuito de determinar as cidades que poderiam conter acervos em marfim, a pesquisa iniciou-se pelo levantamento de dados de inventários no IPHAN, IBRAM e IEPHA/MG. No levantamento de dados dos acervos eclesiásticos, a partir do Inventário Nacional de Bens Móveis e Integrados (INBMI) implantado pelo Instituto do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional, com apoio da Fundação Vitae (1982-2002)⁶, foram encontrados 65 objetos em 37 igrejas e capelas de 20 localidades. Os dados levantados no *Guia dos Museus Brasileiros* de 2006⁷ e na *Rede Nacional de Identificação de Museus* (ReNIM)

5 FRONER, Yacy-Ara. Acervos em marfim: trânsitos, cultura, estética e materialidade. In: MELLO, M. M. (Org.) *Formas Imagens Sons: o universo cultural da obra de arte*. Belo Horizonte: Clio, 2014a, p. 128-139; FRONER, Yacy-Ara. O acervo em marfim luso-afro-oriental no Brasil na Coleção Mário de Andrade. In: MALTA, Marize; NETO, Maria João (Org.). *Coleções de arte em Portugal e Brasil nos séculos XIX e XX: perfis e trânsitos*. Lisboa: Caleidoscópio, 2014b, p. 95-107.

6 IPHAN-MG. *Inventário Nacional de Bens Móveis e Integrados* (INBMI), IPHAN: Belo Horizonte, 1982-2002.

7 IBRAM/MinC. *Guia dos Museus Brasileiros*, IBRAM: Brasília, 2006. <<http://>

de 2017, do Instituto Brasileiro de Museus (IBRAM/MinC)⁸, e no *Inventário de Proteção ao Acervo Cultural de Minas Gerais – IPAC/MG*, gerenciado pelo Instituto Estadual do Patrimônio Histórico e Artístico de Minas Gerais⁹, permitiram identificar 226 objetos em 23 instituições de 13 localidades.

Assim, a partir desse levantamento, foram identificados objetos de marfins em acervos eclesiásticos e de museus nas seguintes localidades: Antônio Carlos, Barão de Cocais, Barbacena, Belo Horizonte, Brumal, Cachoeira do Campo, Caeté-Morro Vermelho, Capim Branco, Catas Altas, Congonhas, Couto de Magalhães, Diamantina, Furquim, Governador Valadares, Mariana, Juiz de Fora, Minas Novas, Ouro Branco, Ouro Preto, Passagem de Mariana, Sabará, Santa Bárbara-Caraça, Santa Rita Durão, São Bartolomeu, São João del Rei, Serro, Tiradentes e Viçosa.

Até o momento, as cidades visitadas foram Belo Horizonte, Diamantina, Mariana, Ouro Preto, Sabará, São João del Rei, Serro e Tiradentes. Nessas localidades foram levantados aproximadamente 100 objetos, dos quais apenas alguns puderam ser acessados em função dos contatos previamente estabelecidos.¹⁰ Dentre o acervo estudado, a recorrência imagética se estabelece da seguinte maneira: 17 imagens de Cristo de Crucifixo, 6 imagens de Nossa Senhora da Conceição, 5 imagens de Nossa Senhora do Rosário, 4 imagens de Menino Jesus, 3 imagens de Santo Antônio, 2 imagens de Santana e 2 imagens da Santíssima Trindade. Além dessas imagens, 1 São João Evangelista, 1 São João Batista e 1 Maria Madalena. A recorrência das representações

204

www.museus.gov.br/wp-content/uploads/2011/05/gmb_extintos.pdf

8 IBRAM/MinC. *Rede Nacional de Identificação de Museus (ReNIM)*, 2017. <<http://renim.museus.gov.br/renim/>>

9 IEPHA-MG. *Inventário de Proteção ao Acervo Cultural de Minas Gerais*. <http://www.ipac.iepha.mg.gov.br/info_municipio.php>

10 Agradecemos à colaboração dos profissionais do IPHAN-MG pelo apoio técnico durante as viagens de campo às localidades de Belo Horizonte, Diamantina, Mariana, Ouro Preto, Sabará, São João del Rei, Serro e Tiradentes; ao diretores e funcionários do Museu Arquidiocesano-Mariana; Museu da Inconfidência-Ouro Preto; Museu de Arte Sacra-São João del Rei; Museu do Diamante-Diamantina; Museu do Ouro-Sabará; Museu Mineiro-Belo Horizonte; Museu Regional da Casa dos Ottoni-Serro; Museu Regional-São João del Rei; Museu Santana-Tiradentes e demais membros de irmandades e casas paróquias das localidades visitadas, que nos receberam e permitiram a consulta ao seu acervo.

levantadas nos permite uma forte conexão com a imaginária de marfim produzida no Reino do Congo a partir da identidade de Santo Antônio (*Toni Malau*), Nossa Senhora (*Nsundi Malau*) e Cristo (*Nkangi Kiditu*).¹¹

A conversão dos chefes bacongo ao catolicismo, após a chegada dos portugueses à região do baixo Zaire, no final do século XV, é assunto fartamente documentado e bastante estudado, apesar de nem sempre muito conhecido [...].¹²

Afora as imagens devocionais, vários objetos utilitários também foram encontrados, como 4 sinetes, 1 colher, 1 soquete, 1 picuá – pequeno recipiente para transporte de ouro e diamante – e 1 móvel com incrustação de marchetaria em marfim. Dois outros objetos encontrados no Museu Mineiro foram considerados irrelevantes ao estudo, por se tratarem de objetos do final do século XIX e início do XX.

Imagens devocionais: o público e o privado

205

Hoje, a maior parte das coleções de imaginária em marfim encontra-se em museus de arte sacra, museus históricos, acervos eclesiásticos e instituições formadas a partir de coleções individuais. A mais importante e numerosa é a Coleção Souza Lima, com 572 esculturas, adquiridas entre 1919 e 1930 por José Luiz de Souza Lima, hoje integrante do acervo do Museu Histórico Nacional, no Rio de Janeiro. Em Minas Gerais, a coleção mais extensa é do Museu Mariano Procópio, com 130 peças, com um acervo que abarca o século XVIII e o século XIX, doadas por aristocratas (Coleção Viscondessa de Cavalcanti; Coleção Visconde de Mauá e Coleção Coronel Handock).

Considerando a constituição do acervo desses espaços, nem sempre é possível demarcar a distinção entre o público e o privado, pois acervos eclesiásticos foram ao longo dos séculos XVIII, XIX e XX enriquecidos pela doação de imagens votivas domésticas de

11 SLENES, Robert Wayne Andrew. Malungu, Ngoma Vem! África Coberta e Descoberta No Brasil. *Revista USP*, v. 12, 1992, São Paulo: Ed. USP, p. 48-67.

12 MELLO E SOUZA, Marina. Santo Antônio de nó-de-pinho e o catolicismo afro-brasileiro. *Tempo*, v. 6, n. 11, 2001, Rio de Janeiro, p. 173.

feis. Do mesmo modo, acervos museais foram formados tanto pela incorporação de coleções eclesiásticas quanto pela aquisição de coleções privadas.

Como distinguir a origem desses objetos? Tal questão não pode ser respondida plenamente, porém, algumas pistas podem nos guiar: imagens devocionais normalmente são de pequeno porte, utilizadas em oratórios domésticos; algumas são confeccionadas de forma a serem levadas no corpo e podem ter furos para uso como pingentes; inventários eclesiásticos geralmente são detalhados em relação ao acervo transportado por bispos e clérigos e as encomendas das irmandades.

Imagens devocionais domésticas cumprem uma função diferenciada daquelas cultuadas nos espaços coletivos de capelas, igrejas e matrizes. Enquanto esta última reivindica o espaço público de culto e se posiciona a partir de uma certa ordem ou programa definido por princípios canônicos, as imagens domésticas criam uma relação mais íntima de devoção, incluindo a possibilidade de seu uso junto ao corpo, como pingentes ou em bornais, além da presença em oratórios familiares, sobre a mobília da casa ou em nichos escavados na parede. Essa condição de uso e de apropriação cotidiana da devoção determina o pequeno porte de um tipo de imagem em marfim produzida no Reino do Congo, na África, e sua correspondência em madeira, principalmente nas regiões de São Paulo e Minas Gerais, no Brasil. Eventualmente denominadas por colecionadores brasileiros de “esculturas em nó-de-pinho”, essas talhas de madeira de menores proporções podem ser encontradas em uma grande variedade de suportes, como o jacarandá, a imburana e a sucupira. O uso de materiais distintos para a representação escultórica é comum em diversas sociedades, ainda que a recorrência de um determinado material em um certo contexto geográfico possa significar um marcador cultural.

Ao estudar a arte do metal entre os baongo, Robert L. Wannyn, etnólogo belga, que, de 1931 a 1941, coletou uma série de objetos entre várias aldeias do Congo, notou que todas as peças de cobre, latão, ferro e outras ligas de metal eram de inspiração cristã. Feitas entre o começo do século XVI e o fim do XIX, tais peças eram, em sua maioria, crucifixos, chamados de *Nkangi*

Kiditu pelos nativos, havendo também algumas pequenas imagens de Santo Antônio, *Toni Malau*, e Nossa Senhora, *Nsundi Malau*.¹³

De acordo com Luís Saia (1911-1975), chefe da Missão de Pesquisas Folclóricas de 1938,

O fato de serem feitas de madeira dura, frequentemente o nó da madeira – de onde lhes viria esse perjúrio nó-de-pinho – fá-los apresentar as fibras dispostas de modo aproveitável para consolidar a estrutura da peça. Constituiria também uma condição de trabalhabilidade da madeira, um fator a explicar o esquematismo da linguagem plástica utilizada.¹⁴

Esse esquematismo evidenciado por Saia surge como uma forma artesanal de gerar uma visualidade que rompe com os princípios de anatomia, proporção e representação convencionais, fixados por sistemas tradicionais.

O fim do século XVIII e o início do século XIX irá consolidar a presença de vários artesãos mineiros especializados nessa tipologia de escultura, alguns com reconhecimento, outros definidos por atribuição vinculada ao local de produção. A publicação de Nemer, *A Mão Devota – Santeiros Populares das Minas Gerais nos Séculos 18 e 19*¹⁵, inventariou dezenove santeiros anônimos que tiveram grande atividade nesse período, por meio do reconhecimento estético e das referências regionais organizadas a partir da composição de conjuntos de objetos com características comuns. Nomes como Mestre da Borboleta, Mestre da Placa, Mestre de Jacuí, Mestre da Soledade, Mestre do Cabelo Longo, entre outros, representam o alcance desta tipologia de produção nas regiões Norte, Noroeste e Sul de Minas, e puderam ser identificados por meio da presença deste tipo de imaginária em museus (o da Inconfidência, em Ouro Preto, o de Caeté e o de São João del-

207

13 MELLO E SOUZA, Marina. Santo Antônio de nó-de-pinho e o catolicismo afro-brasileiro, p. 174.

14 SAIA, Luis. Escultura popular de madeira. *Risco*, n. 18/19, São Paulo: USP, 2014, p. 236.

15 NEMER, Jose Alberto. *A mão devota: santeiros populares das minas gerais nos séculos 18 e 19*. Rio de Janeiro: Bem-Te-Vi, 2008.

Rei), além das coleções particulares, como a de Carlos Ribeiro, Cícero de Góes Monteiro, Ângela Gutierrez, Luiz Márcio Ferreira de Carvalho Filho e, principalmente, Márcia de Moura e Castro, proprietária da coleção onde encontravam-se as imagens aqui analisadas, antes de sua aquisição pelo Museu de Congonhas.

Nos dois exemplares de Santo Antônio estudados [Figuras 5 e 6], a interpretação plástica mantém os atributos iconográficos clássicos – o hábito franciscano cingido por uma corda, a cruz na mão direita, o livro e o Menino Jesus no braço esquerdo –, porém a anatomia desproporcional – com a altura do corpo modelada pela proporção de cinco vezes o tamanho da cabeça na escultura de marfim e quatro vezes a altura da cabeça na escultura de madeira – denuncia a autonomia criativa na gestão da forma artesanal, fazendo com que esses exemplares estabeleçam uma categoria singular de plasticidade na representação do corpo humano.

Figura 5 – Sto. Antônio, marfim (5 x 2,5 x 1cm); Figura 6 – Sto. Antônio, madeira (12cm x 5cm x 3cm). Coleção Marcia Moura – Museu de Congonhas – Congonhas-MG. Crédito: Ana Panisset.



Cabe ressaltar que a interpretação autoral da imagem popular a partir da imagem católica erudita gerencia uma proposição estética cujo princípio se estabelece por meio de outra valoração: a prioridade é dada na identificação, tanto pela permanência do atributo como pela imanência da forma em propostas simplificadas de amuletos e pingentes.

No caso das miniaturas de Santo Antônio da Coleção de Márcia Moura, o tratamento da estrutura da fisionomia, dos cabelos, das vestes, das mãos e das pontas dos pés que aparecem sob o hábito do santo e sob a túnica do Menino Jesus ocorre por meio de incisões angulosas e secas, indicando, provavelmente, o uso de ferramenta de corte única e simplificada, como um canivete ou uma faca de pequenas proporções. Esta modelatura corresponde a um tratamento dado aos detalhes a partir das condições de trabalhabilidade do material usado e do tamanho referencial desta tipologia de peças, normalmente confeccionadas entre 3cm e 17cm.

O esquematismo da linguagem é adensado pela tendência à representação abstrata do relevo. O *ronde-bosse*, técnica de escultura em três dimensões que, ao contrário dos altos-relevos e baixos-relevos, não está fisicamente ligada a um fundo, mas em repouso sobre uma base, determina a rigidez e a estoicidade dos corpos representados. Contudo, enquanto o hábito de madeira decai retilíneo sobre a base e o corpo parece compor uma vertical na escultura de madeira, a talha de marfim desloca o corpo em uma diagonal e admite alguma movimentação na perpendicular do manto, feitura que pode ser atribuída à própria anatomia curva da presa de elefante. Da mesma forma, o detalhamento do Menino Jesus na talha de madeira é mais evidente, sendo que na de marfim ocorre quase uma dissolução de seu corpo no interior do hábito franciscano. A abstração do cabelo no santo de marfim produz uma economia simbólica e a geometrização da modelagem, enquanto as hachuras da representação dos cabelos na madeira produzem um esquematismo mais compacto.

A autonomia criativa nessa tipologia de imagem decorre do fato de que a forma normalmente se estabelece por meio de um acordo tácito e imediato durante a feitura: áreas mais rígidas e difíceis de esculpir têm um tratamento bruto, enquanto a própria marca da ferramenta se converte no detalhe almejado, como a prega da roupa

ou os lábios do rosto. A conformação ideográfica, forjada por meio da utilização de esquemas gráficos simplificados para representar a forma naturalista, elaborada a partir de modelos gerais e coletivos para apresentar essa mesma forma, estabelece um esquema generalizado nesta tipologia de composição, independente do artesão. À medida que os recortes sumários seccionam o marfim ou a madeira e impõem a forma sobre a matéria, o processo construtivo estabelece como princípio a simplificação e uma regra de composição cada vez mais abstrata.

O mesmo princípio pode ser encontrado em uma representação de Santana Mestra [Figura 7] encontrada no Museu de Santana, em Tiradentes, Minas Gerais. Confeccionada em marfim e medindo 9,5cm x 3,8cm x 2,7cm, esta imagem de pequeno porte é identificada na ficha catalográfica do museu como “imagem da escola mineira de escultura”. Podemos observar a anatomia arcaica, com uma cabeça modelada maior e desproporcional ao corpo tanto da Santana quanto da menina Maria. O panejamento da veste apresenta-se também de forma densa e estilizada, gerando uma movimentação maior em relação à estrutura estática do trono. A finalização do trono com volutas e *rocailles* é compatível com as decorações arquitetônicas, pictóricas e escultóricas presentes em Minas Gerais. Outras imagens de madeira apresentam as mesmas características, como as imagens de Santana feitas por santeiros populares apresentadas por Nemer (2008). Do mesmo modo, a imagem responde à representação feminina congoleza de *Nsundi Malan*.

210

Já em 1944, Luis Saia publica um estudo pioneiro voltado aos ex-votos, decorrente das Missões Folclórica. Nas próprias palavras do autor, trinta anos depois, “como todo estudo pioneiro, esse trabalho contém certas colocações e uma linguagem hoje indefensáveis. Mas a tese principal está certa, segundo me parece, essa escultura popular de madeira apresenta fortes e marcantes traços de influência afro-negra”.¹⁶

A projeção de amuletos e fetiches pode ser avaliada como um fenômeno universal. No entanto, as soluções plásticas que caracterizam essas manifestações são culturais e, assim, a compreensão

16 SAIA, Luis. *Escultura popular de madeira*, p. 236.

do universo de *Toni Malau* e *Nsundi Malau* – da África ao Brasil – testemunha a sobrevivência e a ressonância de determinadas formas de representação visual, bem como sua tradução de um suporte a outro, conforme disponibilidade de matéria-prima de uma região à outra. Como caracterizar esta apropriação dos fetiches de marfim para outros tipos de suporte? Esta pode ser uma nova forma de ver a questão da circulação?

Figura 7 – Santana, marfim (9,5cm x 3,8cm x 2,7cm). Coleção Angela Gutierrez – Museu Santana – Tiradentes-MG. Crédito imagem: Danielle Luce.



211

Questões estilísticas e de tecnologia de construção

As relações iconográficas estabelecidas entre as duas tradições – africana e brasileira – projetadas pelo uso e tradução em suportes distintos a partir dos contextos geográficos – marfim-madeira; metal-

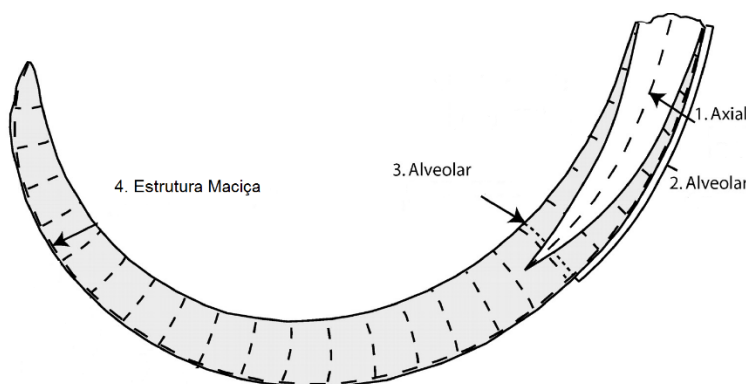
madeira – permite intercruzar os princípios da tradução estética e da tecnologia de construção referenciados nesta pesquisa como processos de aproximação do objeto. Por aproximação, entende-se uma metodologia baseada na justaposição de indicadores, a qual compreende os limites das análises e interpretações, dado a documentação parcial dos eventos.

Recorre-se a Didi-Huberman¹⁷, ao evidenciar as fronteiras entre o objeto e o olhar, a documentação circundante e a contextualização, os métodos de estudo e a capacidade autônoma da obra fornecer pistas singulares sobre sua existência. Atualmente, a História da Arte Técnica, debruçando-se sobre a tecnologia de construção dos objetos, permite avaliar questões como marca de ferramentas, tecnologia de encaixes e composição policrômica, possibilitando novas abordagens, ao mesmo tempo em que lança novas questões sobre o objeto.

No caso das imagens estudadas, foi possível verificar o aproveitamento da matéria-prima a partir da anatomia das presas de elefante, cujo movimento arqueado, estrutura vazada da área alveolar e estrutura maciça podem ser observados na confecção das peças [Figura 8].

212

Figura 8 – Estrutura de uma presa de elefante. Crédito imagem: Rafael de la Cruz.



17 DIDI-HUBERMAN, Georges. *O que vemos, o que nos olha*. São Paulo: Editora 34, 2013.

O movimento do corpo acompanha o movimento da presa [Figura 9], e na área superior das representações de Cristo para crucifixo, o vazado do início do oco alveolar pode ser observado [Figura 10]. O corpo normalmente é talhado em bloco único, aproveitando a ponta maciça da presa, que varia de 20cm a 45cm, dependendo da idade do elefante e do sexo. As presas dos elefantes africanos (*Loxodonta*), compostos pelas espécies elefante-da-savana (*Loxodonta africana*) e elefante-da-floresta (*Loxodonta cyclotis*), são mais densas, pesadas, maiores e com uma curvatura maior na ponta do que os elefantes asiáticos (*Elephas maximus*), pesando de 25kg a 45kg e medindo de 1,5m a 2,5m.¹⁸

Figura 9 a; b – Curvatura do corpo seguindo a curvatura da presa. (a) Cristo, marfim (33,6cm x 29,4cm x 4,7cm); Museu do Diamante – Diamantina-MG. Crédito imagem: Daniele Luce.



¹⁸ WEISSENGRUBER, G.; EGERBACHER, M.; FORSTENPOINTNER, G. Structure and innervation of the tusk pulp in the African elephant (*Loxodonta africana*). *Journal of Anatomy*. 2005; 206(4):387-393. doi:10.1111/j.1469-7580.2005.00401.x.

Figura 10 a; b; c; d; e – Estrutura do topo da cabeça de imagens de Cristo para crucifixo, iniciando por compleição maciça até o ocado mas pronunciado do início da área alveolar. (a) Cristo, marfim; Museu de Arte Sacra – São João del Rey-MG; (b; c) Cristo, marfim; Museu Regional – São João del Rey-MG; (d) Cristo, marfim; Museu do Ouro – Sabará-MG; (e) Cristo, marfim; Museu do Diamante – Diamantina-MG. Crédito imagens: Daniele Luce e Alexandre Costa.



No caso das imagens de Cristo para crucifixo, foi possível observar nas peças selecionadas uma morfologia específica na composição do perizônio, cujo formato triangular frontal e retilíneo lateral geralmente é arrematado na lateral direita da imagem por um nó na corda ou cordão que suporta o tecido [Figura 11]. Há uma variação de nós, sendo comum o nó de escota, duplo ou simples. Conceitualmente, o uso de um nó de marinheiro para ajustar o perizônio ao corpo pode levar a questões simbólicas e conceituais, bem como aos costumes e tradição de uso da vestimenta.

De acordo com o Glossário de Bens Móveis:

Perizônio é o termo comumente empregado para designar uma espécie de faixa que cobre a nudez do Cristo Crucificado, envolvendo-o nos quadris. Observação: alguns autores adotam a forma *perizonium* (TAVARES, 1972). Outros preferem a grafia *perizônio* (SALGUEIRO, 1963). Entretanto, na bibliografia consultada, o termo não está dicionarizado na acepção acima indicada, constituindo-se em problema filológico que instiga comentários. A provável procedência de *perizonium*, que alguns dicionários latinos dão como espartilho, aproxima *perizônio*, no sentido comumente conhecido, da forma de expressão do termo em latim; difere-os, no entanto, na forma de conteúdo. Por outro lado, *peri* e *zone* (FERREIRA, 1975) formariam um termo cujo sentido é o de algo em torno da cintura. Outra provável filiação de sentido se encontraria em *perizome-atis*, gr., “cingidouro, cingulo, cinta, cinto” (SARAIVA), “cinturão” (PEREIRA, 1976), embora a atual palavra *perizônio* se diferencie na forma de expressão.¹⁹

215

¹⁹ DAMASCENO, Sueli. *Glossário De Bens Móveis Igrejas Mineiras*. Ouro Preto: UFOP/IAL, 1987, p. 38.

Figura 11 a; b; c – Estrutura frontal, verso e lateral do perizônio de Cristo, marfim, Museu do Diamante – Diamantina-MG. Figura 11 d; e; f – Estrutura frontal, verso e lateral do perizônio de Cristo, marfim; Museu Regional – São João del Rey-MG. Crédito imagens: Daniele Luce e Alexandre Costa.



216

É possível encontrar em várias imagens, na lateral coincidente ao nó, uma peça encaixada simulando a continuação do panejamento do perizônio, porém, por ser um segmento agregado, eventualmente encontramos apenas as evidências dos orifícios de encaixe.

Nos estudos anatômicos, três imagens de Cristo para crucifixo chamaram a atenção: uma peça pertencente ao Museu do Diamante de Diamantina; outra do Museu do Ouro de Sabará e uma do Museu Regional de São João del-Rei. O que diferencia estas peças dos demais Cristos para crucifixo encontrados é o tratamento anatômico do corpo que cria uma composição desproporcional em relação ao princípio canônico de Policleto (séc. V a.C.). As medidas proporcionais baseadas na obra de Policleto, posteriormente resgatadas no Renascimento e

aplicadas na formação acadêmica dos artistas da Era Moderna, tinham como base uma estrutura aritmética formada por um padrão básico invariável, tomando como modelo o corpo humano. Tendo a cabeça como medida referencial, a partir de sua conformação, o corpo clássico deveria ter, na totalidade, sete vezes o tamanho dessa cabeça. Desse modo, o sistema permite, independente da variação no tamanho das figuras, que todos os seus elementos constituintes sejam referenciados a partir de um paradigma constante e proporcional, sem a deformação de seus traços. Esse padrão pode variar de 6,5 cabeças a 7,5 cabeças, mantendo-se, porém, o alongamento da figura humana.

Figura 12 a e b – Tecido lateral do perizônio. (a) Cristo, marfim; Museu Regional – São João del Rei-MG; (b) Cristo, marfim; Museu de Arte Sacra – São João del Rei-MG. Crédito imagens: Daniele Luce e Alexandre Costa.



217

No caso das peças estudadas, a proporção do corpo em relação à cabeça sempre gerou um achatamento ou encurtamento da anatomia, variando de 5 a 5,5 cabeças. Tal configuração remete a uma hipótese que ainda requer aprofundamento: seriam estas peças produzidas em oficinas mineiras? Repetem-se nessas peças o esquematismo estético, robusto e simplificado a partir da representação abstrata do relevo; o tratamento curvilíneo acompanhando a morfologia da presa é comum tanto nas peças de proporções clássicas quanto nas peças de proporção

autoral, no entanto, o corpo dessas esculturas geram uma projeção maior do dorso e do rosto de Cristo. A modelação do cabelo, da barba e do bigode também parecem mais trabalhados nessas imagens [Figuras 13, 14 e 15].

Considerando estas questões, a partir de algumas informações colhidas nas fichas de inventário, acredita-se que houve uma oficina na região de Minas Novas, localizada mais ao norte do Estado. Avaliando a imagem de Santana citada, há fortes indícios para a proposição desta hipótese, tanto pela configuração estilística das imagens estudadas como pelo estudo de ferramentas.

Figura 13 – Cristo, marfim (33,6cm x 29,4cm x 4,7cm); Museu do Diamante – Diamantina-MG. Crédito: Alexandre Costa.

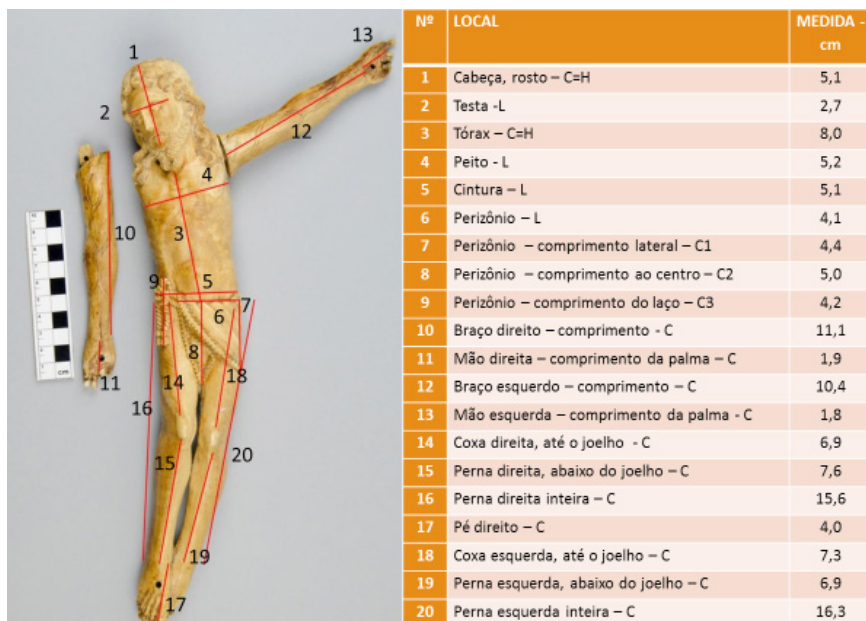
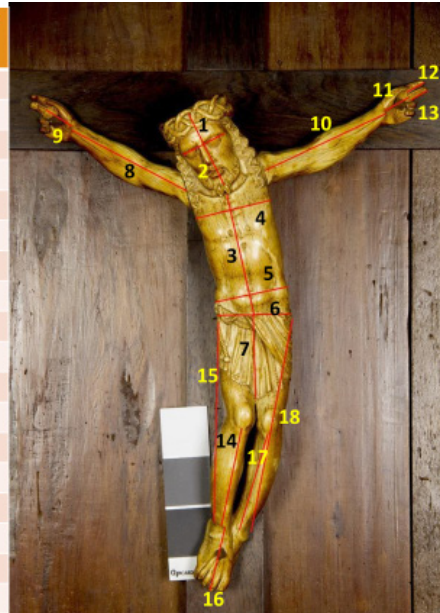


Figura 14 – Cristo, marfim (43cm x 33cm x 9,5cm); Museu do Ouro – Sabará-MG. Crédito: Alexandre Costa.

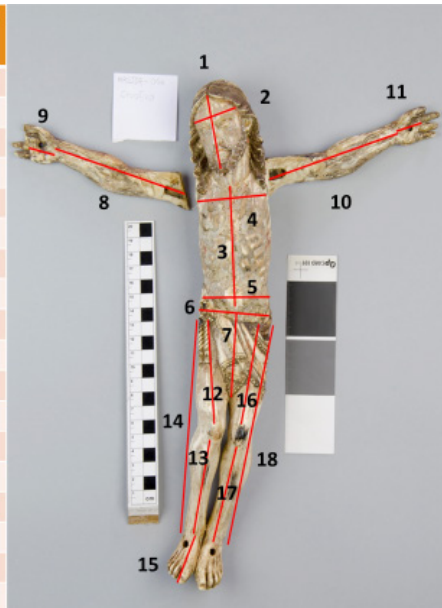
Nº	LOCAL	MEDIDA cm
1	Cabeça, rosto – C=H	6,7
2	Testa -L	3,9
3	Tórax – C=H	10,4
4	Peito - L	6,6
5	Cintura – L	6,2
6	Perizônio – L	6,2
7	Perizônio – comprimento – C	7,1
8	Braço direito – comprimento - C	11,0
9	Mão direita – comprimento da palma – C	2,6
10	Braço esquerdo – comprimento – C	11,3
11	Mão esquerda – comprimento da palma - C	2,4
12	Dedo indicador esquerdo – C	1,7
13	Dedo médio esquerdo – C	1,7
14	Perna direita, abaixo do joelho – C	8,4
15	Perna direita inteira – C	16,9
16	Pé direito – C	5,5
17	Perna esquerda, abaixo do joelho – C	8,5
18	Perna esquerda inteira – C	18,3



219

Figura 15 – Cristo, marfim (36cm x 33cm x 4,5cm); Museu Regional – São João del Rei-MG. Crédito: Alexandre Costa.

Nº	LOCAL	MEDIDA cm
1	Cabeça, rosto – C=H	5,4
2	Testa -L	3,6
3	Tórax – C=H	8,6
4	Peito - L	5,5
5	Cintura – L	5,4
6	Perizônio – L	5,6
7	Perizônio – comprimento ao centro – C	6,1
8	Braço direito – comprimento - C	10,8
9	Mão direita – comprimento da palma – C	2,1
10	Braço esquerdo – comprimento – C	10,2
11	Mão esquerda – comprimento da palma - C	2,1
12	Coxa direita, até o joelho - C	7,4
13	Perna direita, abaixo do joelho – C	6,8
14	Perna direita inteira – C	15,2
15	Pé direito – C	3,7
16	Coxa esquerda, até o joelho – C	7,2
17	Perna esquerda, abaixo do joelho – C	7,0
18	Perna esquerda inteira – C	16,0



Nesse sentido, estudos apontam para uma entrada de cargas de marfim em estado bruto a partir dos portos da Bahia.

O levantamento em outros arquivos e fundos documentais, como o Conselho Ultramarino, tem esclarecido sobre o aspecto do comércio das presas de elefantes que chegavam ao Brasil. Uma comunicação entre o conde de Sabugosa – Vasco Fernandes César de Menezes (vice-rei e Capitão Geral do Brasil) e o rei D. João V, registra que, em 1723, o conde confiscou nada menos que 1.243 dentes de marfim, no navio Rainha de Nantes, no porto da Bahia.²⁰

A circulação da matéria-prima nas oficinas da região Norte de Minas Gerais explicaria a produção interna de diversos objetos, desde artefatos de uso cotidiano, como sinetes, colheres, soquetes, picuás e móveis com incrustação de marchetaria, até imagens devocionais com características estilísticas de Minas Colonial.

220

Considerações finais

Os traços típicos da escola escultórica mineira, marcada pela ausência das regras acadêmicas de proporção, equilíbrio e movimento espacial; pela reinterpretação na utilização de símbolos, emblemas, alegorias e atributos, algumas vezes sobrepostos; pela conformação angulosa e estilizada do planejamento e por uma construção anatômica e fisionômica marcante produziram uma visualidade criativa e autoral, cuja relação entre o popular e o erudito não é dicotômica, mas complementar, e o vocabulário imagético encontrou no eclético e na economia simbólica do signo uma base estrutural própria. Além disso, a incorporação de outros esquemas visuais oriundos de outras colônias portuguesas, a qual permitiu a formulação de uma derivação dos estilos clássicos encontrados na Europa setecentista na região mineradora, pode ser explicado pelo súbito enriquecimento da região com a

20 SANTOS, Vanicléia Silva; FRONER, Yacy-Ara; PAIVA, Eduardo França. Acervos em marfim em Minas Gerais: documentos, trânsitos e materialidade. *e-Hum*, v. 8, p. 128, 2015. Disponível em: <<http://revistas.unibh.br/index.php/dchla/article/view/1799>>.

descoberta de grandes jazidas de ouro e diamantes, concentrando diversos grupos humanos tanto pela imigração livre quanto pela imposição da escravatura. Tais características, presentes em algumas das peças de marfim encontradas, possibilitaram a construção da hipótese apresentada acerca da produção de imagens de marfim nas oficinas escultóricas mineiras.

Cabe ressaltar que a maior parte dos escravos africanos encaminhados à região de mineração é procedente das regiões mineradoras do continente africano, como a Costa da Mina e o próprio Reino do Congo. O conhecimento para extração e para a fundição foram essenciais para a eficiência do processo produtivo da Capitania.²¹

Em meados de 1730, o movimento de escravos africanos no porto de Salvador entrou em declínio exatamente quando o tráfico através do Rio de Janeiro conhecia movimento inverso. Assim, a construção da Estrada Real permitiu um fluxo de entrada mais eficiente, sendo possível mapear as características dos grupos humanos encaminhados à região.

Já na década de 1720, importando 3.300 escravos/ano, o Rio de Janeiro talvez retivesse 20% dos 15 mil africanos então anualmente recebidos pela colônia. A diminuição da duração da viagem entre o porto carioca e os veios auríferos possibilitou a redução dos custos de manutenção dos escravos, diminuindo inclusive as fugas e as taxas de mortalidade ao longo do trajeto Rio-Minas. Para a empresa traficante carioca, o aumento da velocidade de retorno do capital investido implicava em maior possibilidade de reinvestimento e, pois, de maior lucratividade dos traficantes do Rio de Janeiro. Eis o motivo pelo qual, na década de 1730, continuava a se incrementar o comércio negreiro através do porto carioca: nos cinco primeiros anos da década ali desembarcavam 7.400 escravos/ano, dois terços dos quais desembarcados diretamente da África, o que, em relação às décadas de 1710 e 1720, configurava um aumento de quase 40% no volume das importações. Sabendo-se que por então a

21 PAIVA, Eduardo França; e SANTOS, Vanicléia Silva (Org.). *África e Brasil no mundo moderno*. São Paulo: Annablume, 2013.

colônia importava anualmente 16.600 africanos, pode ser que a participação do porto do Rio tenha chegado a um terço do movimento médio anual de africanos para o Brasil. Do lado africano, ao crescimento das importações cariocas correspondia o aumento das exportações congo angolanas, que suplantaram as vendas da Costa da Mina na década de 1730.²² (FLORENTINO, RIBEIRO, SILVA, 2004, p. 87-89).

Se a brutalidade do regime escravocrata não pode ser negada, a complexidade da sociedade mineradora urbana não pode ser desconsiderada. De acordo com Jaelson Trindade, ao final do século XVIII, distintas vilas da Capitania de Minas Gerais apresentaram uma composição populacional diversificada, disposta pela presença de brancos, escravos, libertos e de nascidos livres não brancos. Atividades comerciais de pequeno porte, a alimentação de rua, a prestação informal de serviços e, principalmente, a habilidade manual da produção artesanal permitiram uma estratificação social mais complexa, muitas vezes alheia ao sistema corporativo regular.

222

Em resumo, num mercado de baixa concorrência como o mercado interno colonial, não vigoravam apenas os dispositivos legais corporativos; as corporações religiosas são um desdobramento dos de ofícios mecânicos; elas asseguram, ainda que não de forma monolítica, uma certa clientela para os mais diferentes ofícios, formando vários mercados.²³

Em Minas Gerais, com o desenvolvimento das atividades produtivas geradas pela produção aurífera, o exercício das artes e dos ofícios mecânicos encontra um espaço propício ao seu estabelecimento, principalmente nos aglomerados populacionais, cuja necessidade de estruturação, fundamental ao crescimento e desenvolvimento urbano,

22 FLORENTINO, Manolo; RIBEIRO, Alexandre Vieira; SILVA, Daniel Domingues da. Aspectos comparativos do tráfico de africanos para o Brasil (séculos XVIII e XIX). *Afro-Asia*, 31, Pernambuco: UFPE, 2004, p. 87-89.

23 TRINDADE, Jaelson Bitran. Arte colonial: corporação e escravidão. In: ARAUJO, Emanuel (Org.). *A mão afro-brasileira: significado da contribuição artística e histórica*. São Paulo: Tenenge, 1988, p. 122.

solicita cada vez mais a inclusão de mão de obra especializada nos ofícios mecânicos. Se os tratados de fidalguia desqualificam o trabalho manual artesanal para as relações de nobreza²⁴, este trabalho foi fundamental para a diversificação do estrato social a partir da ascensão de negros e mulatos ao mercado de trabalho.

De acordo com o *Livro 2 de Devassas ou Visitas – Mariana 1733/1734*²⁵, é possível encontrar 49 artesãos, devidamente habilitados, em uma população de pouco mais de quinhentas pessoas, entre livres e cativos, os quais, por sua vez, admitiam um número de aprendizes, escravos e jornaleiros em suas tendas e lojas, indicando um número considerável destas profissões no quadro social da época.²⁶ De acordo com Goreneder, “a proibição da admissão de cativos e libertos à habilitação gremial, tinha de ficar no papel, pois o artífice português não se privaria de viver às custas de escravos aos quais ensinara seu ofício”.²⁷

Se a arquitetura e a produção pictórica e de escultura em madeira tem sido amplamente estudada no contexto colonial mineiro, o mesmo não ocorre com a imaginária de marfim presente nos acervos eclesiásticos, coleções públicas e privadas.

223

Qual a potência dessa investigação? Quais singularidades do trânsito imagético e da autonomia imagética poderão ser mapeadas?

Estudos anatômicos e de tecnologia de construção de objetos devocionais sugerem forte evidência da produção de imagens marianas, de Santana e de Cristo pelas oficinas brasileiras, tomando como referência estudos da entrada de marfim na forma bruta pelos portos de Salvador, Bahia. Nesse sentido, acreditamos que o Norte de Minas pode ter sido o polo de produção. Como o problema documental e conceitual com respeito às origens, procedência e trânsito são questões relevantes, porém complexas. Neste trabalho, a ideia de que “o objeto

24 OLIVEIRA, Luiz da Silva Pereira de. *Privilégios da Nobreza, e Fidalguia de Portugal*. Lisboa: Nova Officina de João Rodrigues Neves, 1806.

25 ARQUIVO ECLESIÁSTICO DA ARQUIDIOCESE DE MARIANA (AEAM), Devassas, dezembro-setembro de 1733-1734, L.2, Mariana-MG.

26 FRONER, Yacy-Ara. História da arte e história do trabalho: a persistência dos códigos de nobreza e o espaço dos oficiais mecânicos no período colonial. In: MEDEIROS, Maria Beatriz de (Org.) *Arte e pesquisa*, v.1. Brasília: ANPAP, 2004, p. 330-340.

27 GORENDER, Jacob. *O escravismo colonial*. São Paulo: Ática, 1988, p. 452.