

**A PRESENÇA DE OBJETOS DE MARFIM EM MINAS COLONIAL:
ESTÉTICA, MATERIALIDADE E HIPÓTESES ACERCA DA PRODUÇÃO LOCAL**

**THE PRESENCE OF IVORY OBJECTS IN MINAS COLONIAL:
AESTHETICS, MATERIALITY AND HYPOTHESES ABOUT LOCAL PRODUCTION**

Yacy-Ara Froner / UFMG

RESUMO

Este artigo é o relato do projeto de pesquisa em desenvolvimento, a partir da parceria com o grupo “Marfins Africanos no Mundo Atlântico”, FALE da Universidade de Lisboa, a partir do convênio de cooperação internacional denominado “A produção, circulação e utilização de marfins africanos no espaço atlântico do XV-XIX” assinado com a UFMG. Considerando questões de trânsito que envolve a circulação de objetos nômades, religiosos e laicos, esta pesquisa desenvolvida em acervos mineiros tem por objetivo lançar hipóteses sobre a produção local.

PALAVRAS-CHAVE: Marfins; circulação; estética, materialidade, autonomia produtiva.

ABSTRACT

This article is the report of the research project under development, from the partnership with the group "African Ivories in the Atlantic World", FALE of the University of Lisbon, from the international cooperation agreement called "The production, circulation and use of ivory Africans in the Atlantic space of the XV-XIX" signed with the UFMG. Considering the transit issues involved in the movement of nomadic, religious and ordinary objects, this research developed in Minas Gerais collections has the objective of launching hypotheses about local production.

KEYWORDS: Ivory; circulation; aesthetics, materiality, productive autonomy.

Introdução

O grupo internacional de estudos “Marfins Africanos no Mundo Atlântico”, coordenado pela Faculdade de Letras (FALE) da Universidade de Lisboa (UL), 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”. 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 (MARK; HORTA, 2011). No caso do Brasil, a escassa ocorrência de objetos de marfim característicos das oficinas do Reino do Congo (FROMONT, 2014) ou de outros centros produtores africanos, como 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.

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 qual medida esta imaginária mantém ou desvia o sistema erudito baseado na tradição, indicando uma certa autonomia artesanal.

Portanto, este artigo 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 (FRONER, 2014^a. 2014b). Desse modo, 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.

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), foram encontrados 65 objetos em 37 igrejas e capelas de vinte localidades. Os dados levantados no Guia dos Museus Brasileiros de 2006 e na Rede Nacional de Identificação de Museus (ReNIM) de 2017, do Instituto Brasileiro de Museus (IBRAM/MinC), e no Inventário de Proteção ao Acervo Cultural de Minas Gerais - IPAC/MG, gerenciado pelo Instituto Estadual do Patrimônio Histórico e Artístico de Minas Gerais, permitiram identificar 226 objetos em 23 instituições de 13 localidades. A recorrência das representações 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*) (SLENES, 1992). “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 [...]”. (MELLO e SOUZA, 2001, p.173)

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

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-RJ. Em Minas Gerais, a coleção mais extensa é do Museu Mariano Procópio com 130 peças, com um acervo que abarca o séc. XVIII e séc. 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 fieis. Do mesmo modo, acervos museais foram formados tanto pela incorporação de coleções eclesiásticas como 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 definidos 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 bacongo, 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*. (MELLO E SOUZA, 2001, p. 174)

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 (SAIA, 2014, p.236).

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 séc. XVIII e o início do séc. 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”, 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 Rei), além das coleções particulares, como a de Carlos Ribeiro, Cícero de Góes Monteiro, Angela 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 (Fig. 1a e 1b), 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 uma 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 1 a: Sto. Antônio, marfim (5 x 2,5 x 1cm); **Figura 1 b:** Sto. Antônio, madeira (12 x 5 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 3 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. A 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 Mestreira (Fig.2) encontrada no Museu de Santana, em Tiradentes – MG. Confeccionada em marfim e medindo 9,5cm x 3,8 cm x 2,7 cm, 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 quando da menina Maria. A 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, no as imagens de Santana feitas por santeiros populares apresentadas por Nemer (2008). Do mesmo modo, a imagem responde à representação feminina congoleza de *Nsundi Malau*.



Figura 2: Santana – AG0003. Dimensões: 9,5cm x 3,8 cm x 2,7 cm. Coleção Angela Gutierrez – Museu Santana – Tiradentes-MG. Crédito imagem: Danielle Luce

Já em 1944, Luis Saia publica um estudo pioneiro voltado aos ex-votos, decorrente das Missões Folclóricas. 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” (SAIA, 2014, p.236). 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, desse modo, a compreensão 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?

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 inter cruzar 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-Huberman (2013), 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 ao se debruçar sobre a tecnologia de construção dos objetos, permite avaliar questões como marca de ferramentas, tecnologia de encaixes e composição da policromia, 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

confeção das peças. O movimento do corpo acompanha o movimento da presa (Fig. 3a e 3b), e na área superior das representações de Cristo para crucifixo, o vazado do início do oco alveolar pode ser observado (Fig. 4a, 4b, 4c, 4d). O corpo normalmente é talhado em bloco único, aproveitando a ponta maciça da presa que varia de 20 a 45cm, dependendo da idade do elefante e do sexo. As presas dos elefantes africanos (*Loxodonta*), composto 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 25 a 45kg e medindo de 1,5 a 2,5m (WEISSENGRUBER et alli, 2005).



Figura 3 a e b: Curvatura do corpo seguindo a curvatura da presa



Figura 4 a; b; c; d: 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

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 (Fig. 5). 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.



Figura 5 a; b; c: Estrutura frontal, verso e lateral do perizônio de Cristo para crucifixo

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, duas imagens de Cristo para crucifixo chamaram a atenção: uma peça pertencente uma do Museu do Ouro de Sabará e outra 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, se baseavam em 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.

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 (Figura 6 e 7). 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 no Estado.

Avaliando a procedência da 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 6: Cristo para crucifixo – Museu do Ouro – Sabará-MG. Crédito: Alexandre Costa

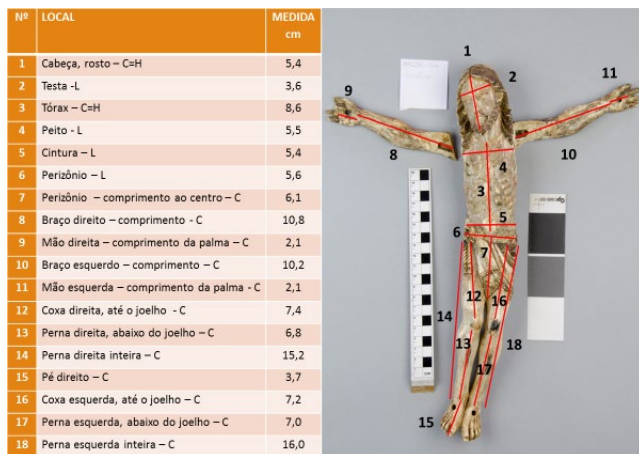


Figura 7: Cristo para crucifixo – Museu Regional – São João del Rei-MG. Crédito: Alexandre Costa

Nesse sentido, os estudos feitos por Vanicleia da Silva Santos (2015) apontam para uma entrada de cargas de marfim em estado bruto a partir dos portos da Bahia. 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.

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 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 (PAIVA, 2013).

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.

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 apresentam 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 (TRINDADE, 1988). Por sua vez, 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. Qual a potência dessa investigação? Quais singularidades do trânsito imagético e da autonomia imagética poderão ser mapeadas?

Referências

- ARQUIVO ECLESIÁSTICO DA ARQUIDIOCESE DE MARIANA (AEAM), Devassas, dezembro-setembro de 1733-1734, L.2, Mariana-MG.
- DAMASCENO, Sueli. *Glossário De Bens Móveis Igrejas Mineiras*. Ouro Preto: UFOP/IAL, 1987, p.38.
- DIDI-HUBERMAN, Georges. *O Que Vemos, o Que Nos Olha*. São Paulo: Editora 34, 2013
- FLORENTINO, Manolo; RIBEIRO, Alexandre Vieira; SILVA, Daniel Domingues da. Aspectos comparativos do tráfico de africanos para o Brasil (séculos XVIII e XIX). *Afro-Ásia*, 31, Pernambuco: UFPE, 2004, p. 87-89.
- FROMONT, Cécile. *The Art of Conversion: Christian Visual Culture in the Kingdom of Kongo*. Chapel Hill: The University of Carolina Press, 2014.
- 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. 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.
- 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, 2014, p.95-107
- GORENDER, Jacob. *O escravismo colonial*. São Paulo: Ática, 1988, p.452.
- IBRAM/MinC. *Guia dos Museus Brasileiros*, IBRAM: Brasília, 2006. http://www.museus.gov.br/wp-content/uploads/2011/05/gmb_extintos.pdf
- IBRAM/MinC. *Rede Nacional de Identificação de Museus (ReNIM)*, 2017. <http://renim.museus.gov.br/renim/>
- IEPHA-MG. *Inventário de Proteção ao Acervo Cultural de Minas Gerais*. http://www.ipac.iepha.mg.gov.br/info_municipio.php
- IPHAN-MG. *Inventário Nacional de Bens Móveis e Integrados (INBMI)*, IPHAN: Belo Horizonte, 1982-2002.

- 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.
- MELLO E SOUZA, Marina. Santo Antônio de nó-de-pinho e o catolicismo afro-brasileiro. In: *Tempo*, v.6, n.11, 2001, Rio de Janeiro,.
- NEMER, Jose Alberto. *A mão devota: santeiros populares das minas gerais nos séculos 18 e 19*. Rio de Janeiro: Bem-Te-Vi, 2008.
- PAIVA, Eduardo França et alii. *África e Brasil no mundo moderno*. São Paulo: Annablume, 2013.
- PEREIRA DE OLIVEIRA, Luiz da Silva. *Privilégios da Nobreza, e Fidalguia de Portugal*. Lisboa: Nova Officina de João Rodrigues Neves, 1806.
- SAIA, Luis. Escultura popular de madeira. In: *Risco*, n.18/19, São Paulo: USP, 2014, p.236.
- 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. <http://revistas.unibh.br/index.php/dchla/article/view/1799>
- 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
- 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.
- 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.

Yacy-ara Froner

Mestre em História Social da Arte pela USP (1994) e doutora em História pela mesa universidade (2001). Doutorado Sênior no ICCROM (20015-2016). Professora de História da Arte nos cursos de graduação em Artes Visuais e Conservação e Restauração de Bens Culturais da EBA-UFMG. Membro permanente do Programa de Pós-Graduação em Artes da EBA-UFMG e coordenadora do Programa de Pós-Graduação em Ambiente Construído e Patrimônio Sustentável na Escola de Arquitetura-UFMG. Pesquisadora do projeto “Marfins Africanos no Mundo Atlântico”, FALE da Universidade de Lisboa.