

UNIVERSIDADE FEDERAL DE MINAS GERAIS
Escola de Arquitetura
Programa de Pós-graduação em Ambiente Construído e Patrimônio Sustentável

Anamaria Lopes Camargos

**AS REPRESENTAÇÕES DE SANTO ANTÔNIO NA IMAGINÁRIA RELIGIOSA EM
MARFIM NAS MINAS GERAIS DOS SÉCULOS XVIII E XIX**

Belo Horizonte

2022

Anamaria Lopes Camargos

**AS REPRESENTAÇÕES DE SANTO ANTÔNIO NA IMAGINÁRIA RELIGIOSA EM
MARFIM NAS MINAS GERAIS DOS SÉCULOS XVIII E XIX**

Dissertação apresentada ao Programa de Pós-graduação em Ambiente Construído e Patrimônio Sustentável da Escola de Arquitetura da Universidade Federal de Minas Gerais como requisito parcial à obtenção do título de Mestre em Ambiente Construído e Patrimônio Sustentável.

Orientadora: Prof.^a Dra. Alessandra Rosado

Belo Horizonte

2022

FICHA CATALOGRÁFICA

C172r

Camargos, Anamaria Lopes.

As representações de Santo Antônio na imaginária religiosa em marfim nas Minas Gerais dos séculos XVIII e XIX [manuscrito] / Anamaria Lopes Camargos. - 2022.

240 f. : il.

Orientadora: Alessandra Rosado.

Dissertação (mestrado) - Universidade Federal de Minas Gerais, Escola de Arquitetura.

1. Patrimônio cultural - Teses. 2. Arte sacra - Teses. 3. Entalhe de marfim - Teses. 4. Santos cristãos - Teses. 5. Religiosidade - Teses. I. Rosado, Alessandra. II. Universidade Federal de Minas Gerais. Escola de Arquitetura. III. Título.

CDD 351.85

FOLHA DE APROVAÇÃO



UNIVERSIDADE FEDERAL DE MINAS GERAIS
ESCOLA DE ARQUITETURA
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM
AMBIENTE CONSTRUÍDO E PATRIMÔNIO SUSTENTÁVEL

FOLHA DE APROVAÇÃO

"As representações de Santo Antônio na imaginária religiosa em marfim nas Minas Gerais dos séculos XVIII e XIX"

ANAMARIA LOPES CAMARGOS

Dissertação de Mestrado defendida e aprovada, no dia dezoito de fevereiro de dois mil e vinte e dois, pela Banca Examinadora designada pelo Programa de Pós-Graduação em Ambiente Construído e Patrimônio Sustentável da Universidade Federal de Minas Gerais constituída pelos seguintes professores:

Profa. Dra. Lucienne Maria de Almeida Elias

Escola de Belas Artes/UFMG

Profa. Dra. Maria Regina Emery Quites

Escola de Belas Artes/UFMG

Profa. Dra. Yacy-Ara Froner Gonçalves

Escola de Belas Artes/UFMG

Profa. Dra. Alessandra Rosado - Orientadora

PPG-ACPS/UFMG

Belo Horizonte, 18 de fevereiro de 2022.



Documento assinado eletronicamente por Alessandra Rosado, Membro, em 21/02/2022, às 16:48, conforme horário oficial de Brasília, com fundamento no art. 5º do [Decreto nº 10.343, de 13 de novembro de 2020](#).



Documento assinado eletronicamente por Lucienne Maria de Almeida Elias, Professora do Magistério Superior, em 21/02/2022, às 19:58, conforme horário oficial de Brasília, com fundamento no art. 5º do [Decreto nº 10.343, de 13 de novembro de 2020](#).



Documento assinado eletronicamente por Yacy Ara Froner Gonçalves, Professora do Magistério Superior, em 08/05/2022, às 06:44, conforme horário oficial de Brasília, com fundamento no art. 5º do [Decreto nº 10.343, de 13 de novembro de 2020](#).



Documento assinado eletronicamente por Maria Regina Emery Quites, Professora Magistério Superior - Voluntária, em 13/05/2022, às 17:50, conforme horário oficial de Brasília, com fundamento no art. 5º do [Decreto nº 10.343, de 13 de novembro de 2020](#).



A autenticidade deste documento pode ser conferida no site https://sei.ufmg.br/sei/controlador_externa.php?acao=documento_conferir&id_orgao_acesso_externo=0, informando o código verificador 1269308 e o código CRC 8077CB87.

“O presente trabalho foi realizado com apoio da Coordenação de Aperfeiçoamento de Pessoal de Nível Superior – Brasil (CAPES) – Código de Financiamento 001.”

“This study was financed in part by the Coordenação de Aperfeiçoamento de Pessoal de Nível Superior – Brasil (CAPES) – Finance Code 001.”



À Santo Antônio e seu Menino!

(Museu de Lisboa, c2021.)¹

¹“Santo Antônio e o Menino”, Jacob Guarana, século XVIII, gravura a buril, dimensões: 29,5 x 21,5 cm.

AGRADECIMENTOS

À Fundação de Amparo à Pesquisa de Minas Gerais – FAPEMIG, financiadora do projeto de pesquisa “O acervo em marfim luso-afro-oriental no Brasil: pesquisa introdutória nos acervos de Minas Gerais.”

Ao programa de Pós-Graduação em Ambiente Construído e Patrimônio Sustentável da Escola de Arquitetura da Universidade Federal de Minas Gerais.

Ao curso de graduação em Conservação e Restauração de Bens Culturais Móveis da Escola de Belas Artes da Universidade Federal de Minas Gerais e aos caros professores que se dedicaram à minha formação como conservadora restauradora. Toda gratidão e respeito!

À minha orientadora, a Prof.^a Dra. Alessandra Rosado, que me acolheu neste mestrado e me deu todo apoio e tranquilidade para implementar esse estudo.

À banca avaliadora deste estudo, Prof.^a Dra. Lucienne Maria de Almeida Elias, Prof.^a Dra. Maria Regina Emery Quites e Prof.^a Dra. Yacy Ara Froner Gonçalves.

À Prof.^a Dra. Yacy Ara Froner Gonçalves, que generosamente me incluiu em sua pesquisa, me apresentou o marfim e toda sua riqueza de significados, me deu a possibilidade de conhecer um universo, uma Minas Gerais que eu não alcançava ainda em toda sua grandeza, história, cultura e diversidade. Muito obrigada por tudo!

Às caríssimas Prof.^a Dra. Bethânia Reis Veloso, Prof.^a Dra. Lucienne Maria de Almeida Elias, Prof.^a Dra. Maria Regina Emery Quites, referências que guardo comigo sempre, mestras que sigo honrando a cada passo de meu percurso. Tenho-lhes imensa admiração, carinho e respeito.

À Danielle Cardoso, Cláudio Nadalin e Alexandre Costa, que realizaram a documentação fotográfica das obras em marfim e o tratamento das imagens geradas na pesquisa, registros realizados com uma qualidade que muito me auxiliou em meu estudo.

Ao Museu da Inconfidência e a museóloga Janine Ojeda, pela possibilidade do estudo da obra pertencente ao acervo desta instituição e generosidade com que nos receberam.

Ao Museu Mineiro e a coordenadora de Gestão de Acervos Museológicos, Elvira Nóbrega, pela possibilidade de estudo do acervo em marfim, foi um auxílio imprescindível à pesquisa.

Ao Museu de Congonhas e a coordenadora de Pessoal e Gestão, Natália Resende, pelo acesso às informações sobre a Coleção Márcia Moura, que acrescentou tanto ao estudo.

Ao Museu Bouliou e ao coordenador de Projetos do Instituto Pedra, Alan Gualberto, que tão generosamente disponibilizou as informações relativas ao acervo do museu ainda em implantação.

Ao Museu de Arte Sacra da Universidade Federal da Bahia, a conservadora restauradora Elis Marina Mota e a Isabela Souza, do setor de Documentação e Pesquisa, que se mobilizaram para o envio das informações sobre as peças presentes no acervo da instituição.

Ao Museu Histórico Nacional pelo envio das informações relativas à Coleção Souza Lima.

Ao Museu Arquidiocesano do Rio de Janeiro e a museóloga Marli Martins, pela atenção e orientações dedicadas na consulta à instituição.

Ao Museu Mariano Procópio, a Rosane Ferraz e Eduardo Machado, responsável pela reserva técnica do museu, que mesmo diante a tantas dificuldades, gentilmente procurou localizar entre o acervo as imagens com representação de Santo Antônio em marfim.

Ao Centro de Conservação e Restauração de Bens Culturais Móveis (CECOR) da Escola de Belas Artes da UFMG e ao Laboratório de Ciência da Conservação (LACICOR), que acolheram o projeto de pesquisa “O acervo em marfim luso-afro-oriental no Brasil: pesquisa introdutória nos acervos de Minas Gerais”.

Ao Grupo de Pesquisa Imagem e Preservação e ao Centro de Estudos da Imaginária Brasileira (CEIB), que tanto acrescentam ao conhecimento e preservação do patrimônio brasileiro. Serei sempre grata à D. Beatriz Coelho, que nos abriu os caminhos com tanta dedicação e coragem.

Ao Centro de Estudos Africanos da Universidade Federal de Minas Gerais, à Prof.^a Dra. Vanicléia Silva Santos, Prof. Dr. Eduardo França Paiva, Prof. Dr. René Lommez Gomes e pesquisadores vinculados, por toda colaboração que o conhecimento produzido trouxe a este estudo.

Ao Centro de História da Faculdade de Letras da Universidade de Lisboa, ao Prof. Dr. José da Silva Horta, Prof. Dr. Carlos Almeida, Prof. Dr. Peter Mark e demais pesquisadores participantes pelas importantes contribuições nesta área de pesquisa.

Ao Prof. Dr. Pedro Dias e Prof. Dr. Jorge Lúzio Matos Silva, referências constantes neste trabalho.

À Prof.^a Dra. Isis Molinari Antunes, pelas colaborações trazidas que tanto agregaram ao estudo.

Ao Prof. Me. Leandro Gonçalves de Rezende, por suas importantes colaborações à pesquisa.

À Fábio Zarattini, por toda generosidade e atenção que dedica a todos a seu redor. Muito obrigada por tudo!

À Alexandra Gomes Rosa, pela revisão das normas e organização do texto deste estudo, seu auxílio foi inestimável. Muito Obrigada!

À Valéria Tomé França, Pedro Henrique Cruz, Adriano Cezar Oliveira, amigos de força e de fé. Courage! Courage!

Aos caros freis da Província dos Franciscanos Capuchinhos de Minas Gerais, pelas ricas colaborações, por me incluírem em suas orações. Paz e Bem!

À Gabriela Delucca, minha grande companheira de jornada, amor maior.

À Pureza Lopes (*in memoriam*), que foi mãe, maior apoiadora, foi pura luz, foi tudo. Por tão pouco tempo não pôde estar a meu lado em mais essa conquista. Seguiremos sempre juntas, por laços que os olhos não podem ver.

À Santo Antônio e seu Menino, que a muito vêm cuidando de meus caminhos. Agradeço por tudo que me foi permitido e por todos com quem compartilhei essa trajetória. Valei-nos, Santantóninho!

“[...] Nós somos todos quem nos quer o povo.
O verdadeiro título de glória,
Que nada em nossa vida dá ou traz
É haver sido tais quando aqui andámos,
Bons, justos, naturais em singeleza,
Que os descendentes dos que nós amámos
Nos promovem a outros, como faz
Com a imaginação que há na certeza,
O amante a quem ama,
E o faz um velho amante sempre novo.
Assim o povo fez contigo
Nunca foi teu devoto: é teu amigo,
Ó eterno rapaz.”

Fernando Pessoa [1888-1935]²

Valei-nos, Santantóninho!

²Arquivo Pessoa, 1986.

RESUMO

Esta pesquisa de mestrado apresenta um estudo sobre a imaginária religiosa em marfim produzida nos séculos XVIII e XIX, presente em Minas Gerais, com recorte voltado às representações de Santo Antônio. Estas obras são advindas de territórios colonizados por portugueses a partir do século XV, frutos do processo de miscigenação e trânsito cultural. A devoção antoniana teve presença marcante nos espaços colonizados pelo Império Colonial Português, tendo seu estudo abordado nesta pesquisa sob as vertentes históricas, artísticas, culturais, em sua dimensão material e imaterial. As obras estudadas são analisadas sob aspectos da História da Arte Técnica com o intuito de identificar suas principais características iconográficas e técnicas, ampliando o entendimento sobre uma temática que ainda nos deixa questionamentos significativos a respeito de sua produção, circularidade, usos, pertencimento e apropriação de significados culturais. O marfim é uma matéria-prima inexistente no espaço geográfico brasileiro; em função desta particularidade, se faz necessário o entendimento da circularidade das obras manufaturadas com este suporte pelo universo luso-brasileiro, de seu fazer artístico e das correlações que estas obras estabelecem com a imaginária religiosa produzida no território das Minas Gerais no recorte temporal realizado nesta pesquisa.

Palavras-chave: Imaginária religiosa. Marfim. Santo Antônio. Minas Gerais. Séculos XVIII e XIX.

ABSTRACT

This master's research presents a study on the religious imagery in ivory produced in the 18th and 19th centuries, present in Minas Gerais, with a focus on the representations of Saint Anthony. These works come from territories colonized by the Portuguese from the 15th century onwards, as a result of the process of miscegenation and cultural transit. The antonian devotion had a strong presence in the spaces colonized by the Portuguese Colonial Empire, having its study approached in this research under the historical, artistic, cultural aspects, in its materials and immaterial dimension. The works studied are analyzed under aspects of the History of Technical Art in order to identify their main iconographic and technical characteristics, expanding the understanding of a theme that still leaves us with significant questions about its production, circularity, uses, belonging and appropriation of cultural meanings. Ivory is a raw material that does not exist in the Brazilian geographic space; due to this particularity, it is necessary to understand the circularity of the works manufactured with this support by the Luso-Brazilian universe, of their artistic work, and the correlations that these works establish with the religious imagery produced in the territory of Minas Gerais in the time frame performed in this research.

Keywords: Religious imagery. Ivory. Saint Anthony. Minas Gerais. Eighteenth and nineteenth centuries.

LISTA DE FIGURAS

Figura 1 - Presas de elefante procedentes do continente africano	26
Figura 2 - Esculturas asiáticas	27
Figura 3 - Esculturas barrocas em marfim entre os séculos XVIII/XIX	28
Figura 4 - Espécies de elefantes	33
Figura 5 - Características do marfim de acordo com origem dos elefantes	34
Figura 6 - Estrutura da presa de elefante	35
Figura 7 - Linhas de Schreger visíveis em corte transversal de presa de elefante	36
Figura 8 - Artesão preparando presa de elefante para a lavra	38
Figura 9 - Diagrama da anatomia da presa de elefante apresentando seções de corte	38
Figura 10 - Perfis de ferramentas de entalhe	39
Figura 11 - Exemplares de maçãs, maços e macetes	41
Figura 12 - Tipologias de formões e goivas para entalhe.....	41
Figura 13 - Tipologias de formões e goivas para entalhe II	42
Figura 14 - Ornamentações, gravações com marcas de punção em sua superfície	42
Figura 15 - Detalhes de encaixes	44
Figura 16 - Peças lavradas unicamente em marfim	48
Figura 17 - Imagens policromadas e policromáticas	49
Figura 18 - Tipologias de imagens lavradas em marfim com base em madeira	50
Figura 19 - Imagens em marfim lavrado com olhos de vidro	51
Figura 20 - Olhos esculpidos	52
Figura 21 - Policromia em áreas pontuais	53
Figura 22 - Policromia em imagens de marfim	54
Figura 23 - Imagens em marfim tingidas.....	55
Figura 24 - Variação de tonalidades nas imagens	56
Figura 25 - Virgem e Menino entronados	57
Figura 26 - Díptico com Coroação da Virgem e Último Julgamento.....	58
Figura 27 - Livro com cenas da Paixão de Cristo	58
Figura 28 - Relevo com a descida da cruz.....	59
Figura 29 - Cerimônia solene na Costa do Ouro	62
Figura 30 - Mapa da Costa da Guiné no século XVII	64
Figura 31 - Objetos em marfim	65
Figura 32 - Objetos em marfim afro-portugueses	68
Figura 33 - Âmbula	69
Figura 34 - Planisfério de Cantino, 1502 - Moderna.....	73
Figura 35 - Representações de Cristo	74
Figura 36 - Representações da Virgem Maria	75
Figura 37 - Representações de santos católicos.....	76
Figura 38 - Imagens representativas de Santo Antônio	80
Figura 39 - Retorno à cidade de um proprietário de chacra, 1835 – Jean Baptiste Debret	87
Figura 40 - Representações de imaginária sacra (Calvário)	91
Figura 41 - Representações de bases ou peanhas	110
Figura 42 - Imagens indo-portuguesas	111
Figura 43 - Nossa Senhora da Conceição	112

Figura 44 - Nossa Senhora da Conceição	113
Figura 45 - Menino Jesus Bom Pastor	114
Figura 46 - Menino Jesus e dois Franciscanos	117
Figura 47 - Obra de Nuno Gonçalves	118
Figura 48 - Predela retábulo Colonna.....	119
Figura 49 - Madona com Menino, Santos e Anjos	120
Figura 50 - A entronização dos Santos por Nossa Senhora e o Menino	120
Figura 51 - Santo Antônio de Pádua.....	121
Figura 52 - Representações de Santo Antônio.....	122
Figura 53 - Santo Antônio de Lisboa	122
Figura 54 - A visão de Santo Antônio	123
Figura 55 - Sermão aos peixes.....	123
Figura 56 - Representações de imagens de Santo Antônio	128
Figura 57 - Imagens de Santo Antônio representadas em objetos.....	128
Figura 58 - Santo Antônio do Convento do Rio de Janeiro condecorado com Cruz de Ouro	132
Figura 59 - Trono de Santo Antônio.....	133
Figura 60 - Trono de Santo Antônio.....	134
Figura 61 - Ex-Voto Mercê que Fez Santo Antônio, Lisboa, 1766.....	135
Figura 62 - Ex-Voto Milagre que Fez Santo Antônio, Lisboa, 1860	136
Figura 63 - Conjunto de imagens em nó-de-pinho	150
Figura 64 - Esquemas de tipologias.....	154
Figura 65 - Esquemas de tipologias de caimento e drapeado de dobras	155
Figura 66 - Santo Antônio - Registro Nº 392 (Frente)	157
Figura 67 - Santo Antônio - Registro Nº 392 (Detalhe rosto e Menino).....	158
Figura 68 - Santo Antônio - Registro Nº 392 (Detalhe cordão)	159
Figura 69 - Santo Antônio - Registro Nº 392 (Parte posterior da imagem)	160
Figura 70 - Santo Antônio - Registro Nº 392 (Detalhe pés e base da imagem)	161
Figura 71 - Santo Antônio - Registro Nº 392 (Estudo de proporções da imagem)	162
Figura 72 - Santo Antônio - Registro Nº 392 (Esquema de linhas compositivas)	163
Figura 73 - Estudo comparativo de imagens de Santo Antônio (Frente)	164
Figura 74 - Estudo comparativo de imagens de Santo Antônio (Parte posterior).....	165
Figura 75 - Santo Antônio - Registro Nº HM-200-01770K (Frente)	166
Figura 76 - Detalhe rosto e Menino (Frente).....	168
Figura 77 - Santo Antônio - Registro Nº HM-200-01770K (Parte posterior).....	169
Figura 78 - Base da imagem com vista das Linhas de Schreger	170
Figura 79 - Detalhe borda parte posterior da capa (Aplicação a pincel de friso dourado).....	171
Figura 80 - Estudo de proporções da imagem	172
Figura 81 - Santo Antônio - Registro Nº HM-200-01770K (Esquema de linhas compositivas)	173
Figura 82 - Feições semelhantes de imagens.....	174
Figura 83 - Detalhes das feições.....	175
Figura 84 - Detalhes do menino	175
Figura 85 - Visualização de semelhanças das formas e composição entre as imagens.....	176
Figura 86 - Visualização de semelhanças em padrão de dobras em “V” invertido.....	176
Figura 87 - Estudo comparativo de imagens de Santo Antônio e Nossa Senhora da Purificação (Parte posterior).....	177

Figura 88 - Santo Antônio - Registro Nº 015 (Frente)	178
Figura 89 - Santo Antônio - Registro Nº 015 (Detalhe rosto, cruz e Menino).....	179
Figura 90 - Santo Antônio - Registro Nº 015 (Detalhe sobreposição das vestes e base da imagem).....	180
Figura 91 - Estudo de proporções da imagem	182
Figura 92 - Santo Antônio - Registro Nº 015 (Estudo de linhas compositivas da imagem) ..	183
Figura 93 - Comparação de tipologias diferentes de Santo Antônio.....	184
Figura 94 - Representações de Toni Malau em marfim	185
Figura 95 - Estudo comparativo de estilemas entre imagens de Santo Antônio luso-africanas	186
Figura 96 - Santo Antônio - Registro Nº 2225 (Frente)	188
Figura 97 - Detalhe bloco em marfim cabeça (Lateral Esquerda).....	189
Figura 98 - Detalhe bloco em marfim cabeça (Frente).....	190
Figura 99 - Detalhe bloco em marfim cabeça (Parte posterior)	190
Figura 100 - Detalhe blocos em marfim da cabeça, mão direita, Menino sobre livro	191
Figura 101 - Menino Jesus (Detalhe bloco em marfim).....	192
Figura 102 - Santo Antônio - Registro Nº 225 (Parte posterior da peça).....	193
Figura 103 - Detalhe base com pontas adiantadas e blocos dos pés em marfim	194
Figura 104 - Detalhe de bloco Menino em marfim (Rosto e formas arredondadas).....	195
Figura 105 - Estudo de proporções da imagem	196
Figura 106 - Detalhe bloco mão direita da imagem	197
Figura 107 - Representações de Santo Antônio.....	198
Figura 108 - Santo Antônio - Registro Nº 2225 (Esquema de linhas compositivas)	199
Figura 109 - Santo Antônio - Registro Nº 2225 (Esquema de linhas compositivas cabeça) .	199
Figura 110 - Santo Antônio – Registro Nº 5820 (Frente).....	200
Figura 111 - Detalhe do topo da cabeça da imagem e tonsura reta	201
Figura 112 - Detalhe rosto quadrado e feições da imagem	202
Figura 113 - Santo Antônio e o Menino (Detalhe parte frontal)	204
Figura 114 - Menino Jesus (Postura reta, anatomia pouco definida)	205
Figura 115 - Santo Antônio – Registro Nº 5820 (Parte posterior da imagem).....	206
Figura 116 - Detalhe de barrado dourado da veste e base em madeira policromada	207
Figura 117 - Santo Antônio - Registro Nº5820 (Estudo de proporções da imagem)	208
Figura 118 - Santo Antônio – Registro Nº5820 (Esquema de linhas compositivas da imagem)	210
Figura 119 - Esquema de linhas compositivas cabeça – Santo Antônio – Registro Nº5820..	210

LISTA DE SIGLAS

APL	Departamento de Artes Plásticas
CECOR	Centro de Conservação e Restauração de Bens Culturais da Escola de Belas Artes da Universidade Federal de Minas Gerais
CEIB	Centro de Estudos da Imaginária Brasileira
CSA	Centro de Estudos Antonianos de Pádua
DF	Distrito Federal
EA/UFMG	Escola de Arquitetura da Universidade Federal de Minas Gerais
EBA/UFMG	Escola de Belas Artes da Universidade Federal de Minas Gerais
FADLM	Faculdade Arquidiocesana Dom Luciano Mendes
FAPEMIG	Fundação de Amparo à Pesquisa do Estado de Minas Gerais
FLUL	Faculdade de Letras da Universidade de Lisboa
IBRAM	Instituto Brasileiro de Museus
IEPHA/MG	Instituto Estadual de Patrimônio Histórico e Artístico de Minas Gerais
IPAC/MG	Inventário de Proteção do Acervo Cultural de Minas Gerais
IPHAN	Instituto do Patrimônio Histórico e Artístico
INBMI	Inventário Nacional de Bens Moveis e Integrados
LACICOR	Laboratório da Ciência da Computação Conservação
NBR	Norma Brasileira
ReNIM	Rede Nacional de Identificação de Museus
UFBA	Universidade Federal da Bahia
UFMG	Universidade Federal de Minas Gerais
USA	<i>United States of America</i>

SUMÁRIO

1	INTRODUÇÃO	19
2	O MARFIM.....	26
2.1	Morfologia e técnica construtiva	31
2.2	Tipologias de imagens em marfim	47
2.2.1	Suporte	47
2.2.1.1	Imagem inteira em marfim lavrado.....	47
2.2.1.2	Imagem entalhada em madeira com áreas de carnação em marfim lavrado.....	48
2.2.1.3	Imagem em marfim lavrado com base entalhada em madeira.....	49
2.2.1.4	Imagem em marfim lavrado com olhos de vidro ou olhos esculpidos.....	50
2.2.2	Policromia	52
2.2.2.1	Imagem em marfim lavrado com policromia em áreas pontuais	52
2.2.2.2	Imagem em marfim lavrado e policromado	53
2.2.2.3	Imagem em marfim lavrado e tingido.....	54
2.2.2.4	Imagem em marfim lavrado e tingido em áreas pontuais	55
2.3	A circularidade e o comércio de marfim	56
3	SANTO ANTÔNIO	99
3.1	Estudo hagiográfico.....	100
3.1.1	Bases e peanhas.....	109
3.2	Estudo iconográfico.....	114
3.3	A devoção popular.....	124
4	AS REPRESENTAÇÕES ESCULTÓRICAS EM MARFIM DE SANTO ANTÔNIO EM MINAS GERAIS NOS SÉCULOS XVIII E XIX.....	141
4.1	O santo em marfim	151
4.1.1	Museu da Inconfidência: Ouro Preto - Santo Antônio - Registro N° 392.....	156
4.1.2	Museu Mineiro: Belo Horizonte – Santo Antônio - Registro HM-200-01770K .	166
4.1.3	Museu de Congonhas: Congonhas - Santo Antônio - Registro N° 015	178
4.1.4	Museu Boulieu: Ouro Preto	187
4.1.4.1	Santo Antônio - Registro N° 2225	187
4.1.4.2	Santo Antônio - Registro N° 5820	200
5	CONSIDERAÇÕES FINAIS.....	212
	REFERÊNCIAS.....	220

ANEXO A - Ficha de Catalogação do Museu Inconfidência - Santo Antônio – Registro N° 392	230
ANEXO B - Ficha de Catalogação Museu Mineiro - Santo Antônio de Pádua - Registro N° HM-2000-01770K	234
ANEXO C - Ficha de Catalogação do Museu Mineiro - Nossa Senhora da Purificação - Registro N° MMI/988.0081a	236
ANEXO D - Ficha de Catalogação Museu de Congonhas - Santo Antônio – Registro N° 015.....	238
ANEXO E - Ficha Catalogação Museu Arte Sacra da UFBA - Santo Antônio – Registro MAS 252.....	240

1 INTRODUÇÃO

O estudo aqui apresentado é fruto do processo de aprimoramento desenvolvido ao longo do curso de graduação em Conservação e Restauração de Bens Culturais Móveis da Escola de Belas Artes da Universidade Federal de Minas Gerais (EBA/UFMG), da especialização em História da Arte Sacra da Faculdade Arquidiocesana Dom Luciano Mendes (FADLM) e da participação como pesquisadora bolsista junto ao Projeto 24161 FAPEMIG/EBA/APL/Acervo em marfim: “O acervo em marfim luso-afro-oriental no Brasil: pesquisa introdutória nos acervos de Minas Gerais”, iniciado em 2016. A citada pesquisa faz parte do projeto “*The Luso-African Ivories: Inventory, Written Sources, and the History of Production*”, um trabalho de investigação mais amplo desenvolvido pela Universidade Federal de Minas Gerais, o Centro de História da Universidade de Lisboa/Faculdade de Letras da Universidade de Lisboa (FLUL) e a *Wesleyan University (USA)*, sobre os aspectos físicos e documentais dos artefatos em marfim, sua produção, usos e função, comércio e circulação pelo Atlântico português entre os séculos XV e XIX, integrando o espaço luso-afro-brasileiro (FRONER; PAIVA; SANTOS, 2015).

Esta dissertação está inserida na linha de pesquisa em Memória e Patrimônio Cultural do Programa de Pós-Graduação em Ambiente Construído e Patrimônio Sustentável da Escola de Arquitetura da Universidade Federal de Minas Gerais (EA/UFMG). Contemplando campos transdisciplinares de conhecimento em sua construção, recorre a subsídios da História da Arte, História da Arte Técnica, da Ciência da Informação e Documentação Científica por Imagem, buscando ampliar o entendimento de uma cultura material, uma produção significativa que nos chegou através do intercâmbio comercial e sociocultural entre territórios sob a ocupação colonial lusa.

O projeto “O acervo em marfim luso-afro-oriental no Brasil: pesquisa introdutória nos acervos de Minas Gerais”, desenvolvido pela Universidade Federal de Minas Gerais com recursos oriundos da Fundação de Amparo à Pesquisa de Minas Gerais (FAPEMIG), realizou o levantamento da imaginária religiosa lavrada em marfim presente em acervos de museus, coleções particulares, dioceses, arquidioceses e templos religiosos, coleções remanescentes dos séculos XVIII e XIX no âmbito da Estrada Real, em Minas Gerais. Entendendo estas obras como fontes documentais, o citado projeto busca identificar, através de análises formais, estilísticas, técnica construtiva, iconografia e arquivos de instituições voltadas à preservação do patrimônio histórico e artístico, a produção de obras em marfim, sua circularidade,

materialidade, significação histórica e cultural. O estudo realizado em torno desta temática repara um hiato na abordagem da imaginária devocional presente nas Minas (FRONER, 2014).

No período histórico em que este estudo concentra suas análises, Portugal foi o maior comerciante de artefatos de marfim, laborados em regiões do Oriente, como Índia e Ceilão, além da costa africana, China e Japão. O pesquisador Bernardo Távora (1983), nos coloca que a colonização portuguesa foi fortemente atrelada à doutrinação cristã dos povos conquistados, tendo na imaginária devocional uma grande aliada no discurso persuasivo e sua produção entre os nativos incentivada em larga escala para suprir a demanda dos ideais católicos. Apesar dos cânones ditados, dos estereótipos europeus, as obras advindas das colônias portuguesas foram confeccionadas com materiais e técnicas locais, com clara influência da cultura e religiosidade dos ambientes de origem (TÁVORA, 1983).

O recorte cronológico realizado aqui tem início no estabelecimento dos primeiros templos no território das Minas, se expandindo pelos séculos XVIII e XIX, quando o afluxo de mão de obra na Capitania teve grande impulso com a intensificação da ocupação da região, desenvolvimento urbano e da exploração aurífera, tratando a extensão dessa produção artística junto às vilas e centros históricos mais significativos do período, com suas influências e singularidades (VASCONCELLOS, 1978). Acompanhou a numerosa população de origem lusa que chegava às Minas a forte devoção antoniana, expressada, sobretudo, no culto doméstico. Imagens de Santo Antônio em profusão estavam presentes no âmbito familiar, acompanhando as pessoas pelos caminhos tortuosos e postadas junto aos altares das inúmeras igrejas dedicadas ao santo.

As imagens em marfim figurando Santo Antônio levantadas aqui, podem fornecer subsídios à estudos posteriores. Os atributos formais e estilísticos da imaginária lavrada em marfim estão diretamente condicionados às possibilidades de trabalhabilidade que esta matéria-prima específica possibilita, produzindo modelos de representação com soluções muito características. Por meio de observação acurada, analogias entre a produção imagética em marfim e a imaginária talhada em madeira, observada no território das Minas Gerais no mesmo período abordado, podem identificar uma possível produção local, uma vez que o grande aporte de presas de marfim *in natura* registrados em portos brasileiros só é justificado por uma demanda interna de produção destes artefatos; além da recorrência de estilemas de entalhadores ou apropriação dos modelos em marfim para realização de outras obras escultóricas e vice-

versa, trazendo um contributo para o estudo da arte colonial mineira, reparando uma lacuna existente na pesquisa da imaginária religiosa em marfim.

O capítulo dedicado ao marfim é dividido em quatro tópicos, o primeiro se inicia apresentando o marfim em suas características intrínsecas, como estas influenciaram a laboração das peças, suas dimensões, resistência e ornamentação, as linhas de *Schreger* e as variações do material observadas de acordo com a área de origem das presas de elefante; seguindo para as características extrínsecas, usos e funções, sua utilização ao longo do tempo, sua significância para as diversas sociedades que tiveram esta matéria-prima entre sua cultura como suporte de objetos místicos, religiosos, de artefatos utilizados como indicadores de status social, em utensílios cotidianos, na ornamentação de móveis e peças decorativas. É ressaltado como a produção de imaginária religiosa foi contemplada de forma mais acentuada durante os séculos XVII e XVIII pelos artífices, em decorrência das demandas de evangelização dos povos colonizados, sendo este gênero considerado como uma expressão artística das mais significativas do período.

Dando continuidade ao capítulo, o segundo tópico faz um estudo do marfim em sua morfologia, apresentando a natureza de sua composição química e estrutura física das presas de elefantes, as mais utilizadas na manufatura dos objetos, sobretudo aqueles de caráter religioso. Discorre sobre as técnicas construtivas empregadas na laboração das peças, desde os tratamentos empregados para clareamento e moldagem, até sua lavra, a estruturação das peças, a tipologia de instrumentos utilizados nos processos de desbaste, polimento, ornamentação, o tingimento, policromia e douramento. Encerrando este item, o processo de degradação deste material é abordado brevemente, apontando como condições inadequadas de limpeza, manipulação e acondicionamento, além de sua própria natureza, interferem em sua conservação. Em seguida a este subitem, o terceiro tópico apresenta uma sistematização das tipologias de imagens religiosas em marfim, observadas durante a pesquisa em catálogos de coleções e inventários de instituições museais, classificadas a partir dos padrões levantados durante o estudo.

No quarto tópico é realizado um levantamento e revisão da literatura encontrada sobre a circularidade e comércio de objetos afro-luso-orientais em marfim pelas rotas marítimas estabelecidas pelo Império Colonial Português em seu processo de expansão intercontinental, desde o século XV até o século XIX; registrando as dinâmicas pelas quais o marfim, advindo das colônias portuguesas instituídas no período, figurou entre os produtos de maior valoração

econômica, tendo presença relevante entre grandes coleções e gabinetes de curiosidades, até a presença entre religiosos e mesmo grupos menos abastados das sociedades. Saindo de uma perspectiva global para a local, no texto é relatado como o maior aporte de marfins em território brasileiro foi promovido através da Carreira da Índia, por meios oficiais e contrabando, tanto de objetos manufaturados quanto material *in natura*, até alcançar a região das Minas, quando o desenvolvimento da exploração aurífera no início do século XVIII possibilitou a ampliação da circulação e comércio de bens entre esta Capitania e os portos de Salvador e Rio de Janeiro. A Carreira da Índia desempenhou uma significativa integração humana, mercantil e cultural entre os quatro continentes no período colonial.

Este intercâmbio se deu no âmbito comercial, mas também entre povos oriundos de diferentes continentes, etnias e culturas, se refletindo sobremaneira na formação das sociedades, costumes, religiosidade e tradições cultivadas, na expressão formal e estilística destas produções. A relevante participação da Igreja Católica, imbuída do propósito de ampliar suas áreas de influência religiosa, instituída nos espaços conquistados através do regime do Padroado, é também tratada neste capítulo.

Os estudos sobre o comércio e circularidade dos marfins mostraram como o entendimento a respeito desta cultura material, seus espaços de origem e manufatura, representatividade para as sociedades em que se insere, ainda demandam maiores pesquisas e possibilitam abordagens multidisciplinares de análises sobre esta produção artística colonial em específico. Os objetos em marfim são uma fonte histórica de estudo que, durante um longo período foi abordada sob perspectivas hierarquizantes, restringindo as análises dos contextos socioculturais de seus espaços de produção e os elementos envolvidos neste fazer artístico. A partir de meados do século XX, pesquisas mais aprofundadas sobre as coleções em marfim possibilitaram um maior avanço no conhecimento desta cultura material, que atingiu grande fluxo frente ao processo de globalização, chegando até o âmbito acadêmico científico e levando à revisão de muitos dos conceitos até então colocados.

O capítulo seguinte tem como título “Santo Antônio”, iniciando com a justificativa para a escolha desde orago específico e suas representações, sua devoção marcante no território das Minas Gerais desde o início do século XVIII, afirmada pela presença das irmandades religiosas e culto popular. O primeiro subitem deste capítulo faz um estudo hagiográfico sobre Fernando Bulhões. De seu nascimento até a inserção como religioso na Ordem dos Cônegos Regrantes de

Santo Agostinho, no Mosteiro de São Vicente de Fora, em Lisboa; sua integração no movimento franciscano e a importante colaboração à formação desta Ordem, somente precedida historicamente por seu próprio fundador, Frei Francisco. Aborda também as fontes oficiais produzidas na Idade Média pela Igreja Católica, utilizadas para a construção de seu hagiológico, e as revisões críticas implementadas posteriormente por grupos de estudo da obra antoniana formados por todo o mundo. À imensidade de registros literários de feitos taumatúrgicos atribuídos ao santo, nas últimas décadas se somaram pesquisas sobre sua obra sermônica e sua contribuição ao carisma da Ordem Franciscana, ampliando o conhecimento sobre Frei Antônio.

No segundo tópico é realizada uma abordagem de seu vasto repertório iconográfico. Os processos simbólicos possibilitam o entendimento da imagem em seu contexto cultural e histórico, são um forte componente de apoio na apreensão do sentido da imagem; permitindo a compreensão de estatutos que estão além do visível e de nossa realidade temporal, expressos nas obras através da forma, da materialidade. Com diferenciações culturais e linguísticas bem-marcadas entre as áreas geográficas de produção escultórica em marfim, a iconografia é um meio bastante eficaz de propagação da doutrina cristã entre os povos, reafirmada de forma ostensiva pelos ideais tridentinos. O terceiro subitem abarca algumas das tradições incorporadas à dinâmica devocional a Santo Antônio, com forte apelo popular cultivado, sobretudo, pelos portugueses.

O último capítulo é dedicado ao estudo da imaginária dos séculos XVIII e XIX nas Minas e às representações de Santo Antônio em marfim localizadas durante a pesquisa realizada. Se inicia com a descrição dos procedimentos metodológicos adotados pelo Projeto 24161 FAPEMIG/EBA/APL/Acervo em marfim: “O acervo em marfim luso-afro-oriental no Brasil: pesquisa introdutória nos acervos de Minas Gerais”, coordenado pela Prof.^a Dra. Yacy Ara Froner, e do qual este estudo se origina; expondo os meios utilizados para o levantamento das peças em marfim junto aos arquivos de instituições museais, eclesiásticas e voltadas à preservação do patrimônio histórico-cultural, se valendo dos inventários como relevante fonte de pesquisa, até o posterior registro fotográfico e documental, as análises realizadas em visitas técnicas junto aos locais de guarda das obras levantadas nos inventários pesquisados. As imagens e informações coletadas foram armazenadas em banco de dados e, recorrendo a subsídios da História Arte da Técnica, análises aprofundadas das obras forneceram as bases para os estudos implementados, os exames comparativos e a formulação das hipóteses

referentes à sua produção, apropriação de significados e modelos escultóricos, tecnologia construtiva e materialidade.

Os estudos de artefatos religiosos demandam também uma abordagem das dinâmicas sociais, de sua função e uso, trazidos neste capítulo. A imaginária religiosa nas Minas teve importante significação entre as expressões artísticas no período histórico em que esta pesquisa se concentra. A religiosidade vivenciada foi marcada pela influência das irmandades, da segmentação de grupos sociais, que se organizavam em torno de seus oragos de devoção, de processos sincréticos, proporcionando uma experiência mais voltada aos anseios da população, das vivências colocadas. Este cenário ocasionou uma considerável produção de imagens com soluções escultóricas muito próprias, favorecidas pelo aporte de mão de obra e demanda local; que se conformavam aos cânones iconográficos, mas com maior autonomia plástica e adaptações frente à disponibilidade de material. Estes fatores trouxeram uma identidade muito característica às obras produzidas, colaborando como um marcador na identificação de sua procedência, oficinas de produção.

As imagens em marfim com representação de Santo Antônio estudadas no trabalho aqui exposto foram localizadas junto aos acervos do “Museu da Inconfidência” e “Museu Boulieu”, ambos em Ouro Preto, do “Museu Mineiro”, em Belo Horizonte e do “Museu de Congonhas”. O acesso às peças localizadas em coleções particulares não foi possibilitado, em função do período de reclusão da pandemia da doença Covid-19. As obras foram analisadas em suas características intrínsecas e extrínsecas, por meio de exames organolépticos e de imagens, recorrendo às referências bibliográficas voltadas ao tema e estudos comparativos entre peças pertencentes a coleções particulares catalogadas e em acervos de museus.

Estas análises permitiram observar disparidades entre as procedências declaradas nos inventários, além de levantar a hipótese de que algumas obras poderiam ser originadas de oficinas estabelecidas no território das Minas nos séculos XVIII e XIX, uma vez que há registros documentais do aporte de presas *in natura* pelos portos brasileiros, um comércio que se justifica em função de uma demanda de consumo interno. Em função da grande circularidade e apuro ornamental das obras lavradas em marfim, se estuda também a possibilidade de que estas tenham servido de modelo às imagens com suporte em madeira produzidas nas Minas Gerais nos séculos XVIII e XIX; ou que, diante da disponibilidade de material, obras em marfim

pudessem ser produzidas a partir de modelos em madeira entalhada, uma pesquisa que será continuada posteriormente a partir deste estudo.

2 O MARFIM

Marfim é uma palavra que provém do árabe, *Azm al fil*, traduzido como “osso de elefante”. Do latim, vem a derivação do termo utilizado para os fazeres artísticos que transformam o marfim, *ebur*, “eboraria” (SILVA, 2014, p. 18). Rafael Bluteau (1789) define marfim como, “o dente do elefante”. As presas destes animais, utilizadas para a produção de artefatos em marfim, são seus dentes incisivos, formados por tecido ósseo.

Utilizado desde a Pré-História em adornos, esculturas, objetos utilitários, citado no Velho Testamento como a matéria-prima que constituía o trono do Rei Salomão (990-931 a.C.), na imaginária grega, egípcia e romana, presente em coleções de reis e governantes; o marfim manteve ao longo dos séculos a sua relevância como um elemento nobre, que distinguia seus portadores com sua significância (SANTOS, 1993).

Figura 1 - Presas de elefante procedentes do continente africano



Fonte: PORTAL BRASIL EMPRESARIAL, 2020.

O marfim é um material orgânico, suas fontes estão nas presas e chifres de animais como leões marinhos, hipopótamos e rinocerontes; mas as presas de elefantes africanos e asiáticos foram,

ao longo do tempo, as mais utilizadas (FIGURA 1). Em virtude de sua textura homogênea e dada ao entalhe delicado, sua alvura, sua resistência e dimensões, foi o mais valorizado; tornando-se raro devido ao grande consumo (SANTOS, 1993).

Em conformidade com o âmbar e o coral, o marfim de elefante é uma das poucas matérias-primas orgânicas que foi privilegiada na competição com materiais mais preciosos, de origem mineral, como as gemas e metais nobres. A sua origem em locais distantes, a durabilidade e solidez, bem como seu exotismo, identificado na brancura e textura suave, contribuem para ser apreciado ao longo da história da humanidade. (RODRIGUES, 2018, p. 54).

Figura 2 - Esculturas asiáticas



LEGENDA

- a)** Fragmento de alça
b) Painel de oratório portátil

Fonte: THE MET³, c2000-2020.

O marfim foi largamente utilizado em esculturas asiáticas, observe a Figura 2, desde os primórdios com registro de corporações de ofícios presentes já no século I na Índia, se propagou ao longo do tempo, sendo um suporte empregado em objetos profanos nos tempos da iconoclastia na Europa nos séculos VII e VIII, vindo a portar temas sacros posteriormente. Caindo no requintado gosto francês no século XIII, teve sua produção diminuída no período Renascentista em virtude da redução da oferta de marfim, sendo resgatado no século seguinte pelos escultores barrocos (SANTOS, 1998). Imagens produzidas neste período são demonstradas abaixo. (FIGURA 3).

³*The Metropolitan Museum of Art.*

Figura 3 - Esculturas barrocas em marfim entre os séculos XVIII/XIX



LEGENDA

- a)** Santo Antônio e o Menino
b) Nossa Senhora da Conceição

Fonte: **a)** Museu de Lisboa, c2021. **b)** MATIAS, 2013, p. 77.

Lucila Santos (1993), autora do catálogo da coleção Souza Lima, pertencente ao Museu Histórico Nacional, nos coloca que, “[...] A coloração, a textura e o brilho do marfim variam em função do animal do qual a presa é retirada, da sua datação e da sua origem geográfica. As mudanças de coloração que adquire ao envelhecer são típicas das respectivas origens” (SANTOS, 1993, p. 16). Este suporte apresenta excelente trabalhabilidade, com uma textura e resistência que permitem um grande nível de detalhamento da ornamentação das obras, utilizando em sua lavra a mesma tipologia instrumental da escultura em madeira: goivas, buril, cinzéis, lixas, mas com formatação bem mais delicada. À apropriação das técnicas e instrumentação, se agrega uma grande expertise na fatura das peças, requerida até mesmo em função da nobreza do marfim. Uma vez que um entalhe ou incisão são realizados, alterar um arrependimento ou reparar uma imprecisão são procedimentos muitas vezes inviáveis, demandando técnicas mais complexas. O marfim é um suporte que permite o emprego de técnicas variadas em sua manufatura, está entre os materiais escultóricos que mais definem o resultado alcançado na laboração das peças (SANTOS, 1993).

Agradável ao olhar e ao toque, a versatilidade do marfim permite que seja gravado, embutido, recortado, laminado, polido, pintado, prensado, esculpido. Face à fina textura de seus veios e granulações cerradas, é possível trabalhar

mínimos detalhes em mínimos espaços, com nitidez de contorno que nenhum outro suporte pode render. (SANTOS, 1993, p. 16).

A procedência das presas de elefante influi nas características do material. Osvaldo Gil Matias (2013), no catálogo de sua coleção, nos apresenta duas categorias de marfins: “[...] o asiático, mais denso, mais branco e mais difícil de polir; e o africano, mais pesado (as presas são maiores), com textura mais uniforme e o grão mais fino” (MATIAS, 2013, p. 20). O colecionador relata que a grande maioria do marfim que circulou no continente europeu era originário da África e, também, era dessa procedência o marfim levado até às Índias. O marfim asiático chegava através do Ceilão ou do Sião, e está presente na produção de artefatos originários da China e Filipinas.

Em virtude do aproveitamento da área mais homogênea das presas, as peças se apresentam em menores dimensões, sendo as partes projetadas das esculturas, como braços, vestes, bases e peanhas, executadas em blocos separados (MATIAS, 2013). Essa característica inerente ao material confere às imagens executadas com esse suporte uma conformação mais rígida do gestual representado; o que, de certa maneira, pode contribuir com o escultor na feitura das peças, principalmente em relação às obras de cunho popular. O tamanho das obras não diminuiu sua importância. Artefatos em marfim eram utilizados em ofícios litúrgicos, como receptáculos de relíquias de santos e, dada a significação adquirida pelo material, foi utilizado na manufatura de objetos de luxo exibidos por pessoas de classes abastadas. Entre os povos árabes, o marfim se incorporava ao cotidiano em objetos utilitários, como recipientes para guarda de cosméticos, perfumes, pólvora, joias, incrustações em móveis; ou para fins místicos, como amuletos ou objetos rituais (SILVA, 2014).

Osvaldo Matias (2013) descreve como o marfim pode se alterar ao longo do tempo, apresentando tonalidades amareladas, escurecidas, em algumas tipologias deste suporte; ou, como mantém suas características de brancura e brilho, o que pode confundir a análise de datação das peças. Ressalta também a presença de policromia em áreas como cabelos, rosto, vestes, com detalhes em douramento, ou mesmo o uso de tingimento com infusões naturais e corantes (MATIAS, 2013). Lucila Santos (1998), destaca como o considerável valor dos marfins demandou o aproveitamento das presas na produção escultórica, determinando a movimentação das peças no formato arqueado, além de marcada frontalidade das imagens, de sua circularidade, acompanhando o desenho das presas (SANTOS, 1993).

A grande maioria da produção escultórica em marfim documentada entre os séculos XVII e XVIII é de caráter religioso cristão. O alargamento da influência católica e a presença de missionários junto às expedições marítimas era uma constante. A imaginária sacra atuou como um instrumento de doutrinação, de persuasão e convencimento em um ambiente em que, para além da diversidade de dialetos, muitos eram iletrados. À habilidade tradicional dos artesãos locais e matéria-prima disponível, se somaram os modelos iconográficos e cânones difundidos por meio de gravuras, manuais, imagens sacras, livros de horas, entre tantas outras referências que circularam, condicionadas pela ideologia tridentina (TÁVORA,1983).

Muitos missionários, e sobretudo os que detinham cargos superiores nas congregações, como os visitadores, andavam de território em território. Esta mobilidade fazia com que as modas fossem levadas de um lado para outro, quando não elementos iconográficos, como gravuras ou tratados, que depois eram usados a grande distância. (DIAS, 2005, p. 18).

Em seus estudos, Bernardo Távora (1983) coloca a escultura devocional luso-afro-oriental como a principal expressão artística entre as representações do período, associadas às várias ordens religiosas e seus altares, e às dedicadas ao culto doméstico; produzidas, sobretudo, em madeiras nobres, marfim, com incrustações em ouro, prata (TÁVORA,1983).

É de suma importância ressaltar que, apesar das imagens serem realizadas sob estatutos estabelecidos pelos colonizadores, com iconografia e cânones de feição europeia; a técnica empregada na lavra do marfim, passada entre os artífices por gerações; as tradições e cultura locais, seus ritos e religiosidade, se expressam nas obras, guardando características próprias e permitindo a classificação aproximada de sua origem de produção (SANTOS, 2017). Estas obras não eram assinadas, tampouco se encontra documentação relativa à sua produção, encomendantes e oficinas. Sua classificação é realizada por meio de análises formais, estilísticas e iconográficas, da técnica de construção e usos a que se destinam, sua circularidade, demandando uma vasta pesquisa.

Portugal levou para lá do Cabo da Boa Esperança a estética europeia, espalhando-a, propagando-a, de Moçambique ao Timor, mas torna-viagem, importou a oriental que, em muitas disciplinas, assimilou a transmitiu ao resto da Europa culta. Aberto a tudo o que era novidade, com poucos mais preconceitos e certezas que os ditados pelos dogmas da Fé, os nossos compatriotas recolheram o que quer que os impressionasse, apropriando-se de formas, cores, sons e gestos que mesclaram com os seus ancestrais criando uma nova estética, à qual, com fundamento e a propósito, podemos chamar de luso-oriental. (DIAS, 2004, p. 21).

Pedro Dias (2005) esclarece que a fábrica de objetos e edificações de cunho religioso estava sujeita ao crivo da Mesa de Consciência e Ordens, instituída por D. João III (1502-1557) no ano de 1532, com um amplo alcance legislativo, normatizando a produção imagética em todos os domínios do Império Ultramarino Português. Abrangendo diferentes territórios ocupados, em termos geográficos e referências culturais, o autor chama a atenção ao fato de que, o que se produziu nestes territórios teve por modelo os cânones ditados pela metrópole portuguesa. “[...] É certo que houve particularismos, ditados pelos materiais existentes” (DIAS, 2005, p. 16), adaptações a formalismos locais e técnicas, que muitas vezes trouxeram um maior enriquecimento à ornamentação e carga simbólica, marcando esteticamente produções regionais (DIAS, 2005).

Bernardo Távora (1983) cita que as representações religiosas estiveram presentes na arte produzida no Oriente sob várias manifestações, na pintura, desenho. Mas foi a escultura de vulto que alcançou maior difusão entre elas, em número, forma e qualidade escultórica; além de imagens de pequeno porte utilizadas em rosários ou cordões, levados junto ao corpo. As imagens de vulto eram produzidas em representações individuais ou em grupos escultóricos narrativos, sob várias invocações (TÁVORA, 1983).

2.1 Morfologia e técnica construtiva

Como citado anteriormente, o marfim tem natureza orgânica, dada sua origem de presas de animais, de coloração que vai do branco ao amarelado. É composto por substância mineral, estruturada por células que se deslocam para a cavidade pulpar da presa, gerando longas fibras de colágeno e produzindo uma estrutura oca entre elas. Este material possui grande densidade, em virtude de sua calcificação, que permite sua modelação por meio de incisões ou processos físico/químicos (GONÇALVES, 2014).

Conceição França, Kleumanery Barboza e Maria Regina Quites (2010) citam que o marfim é um polímero natural utilizado desde os primórdios na confecção de esculturas, havendo registros antigos de técnicas utilizadas por gregos em sua produção. O processo poderia envolver a aplicação de calor às peças, no intuito de torná-las maleáveis ao trato, uma vez que o marfim apresenta propriedades termoplásticas (FRANÇA; BARBOZA; QUITES, 2010).

Na idade pré-histórica, o marfim era coletado junto a animais mortos, originando objetos rústicos de uso cotidiano, ritual ou representativos de hierarquia entre os grupos humanos. Na

Antiguidade, a maior fonte dessa matéria-prima era proveniente de elefantes de origem africana, sendo mesmo utilizado como espécie de moeda para pagamento de impostos no intercâmbio de mercadorias. Entre os povos egípcios, as presas de rinocerontes e elefantes eram utilizadas na produção de amuletos, comercializados entre povos do Oriente. Os romanos também cultivaram o gosto por objetos em marfim, o inserindo em luxuosas peças representativas da magistratura, afirmando a importância deste suporte (FRANÇA; BARBOZA; QUITES, 2010).

No período medieval, a Igreja incorporou os modelos representativos em marfim dos romanos, os transpondo para o culto religioso, às obras escultóricas de caráter narrativo doutrinário, como placas em relevo e oratórios; além de imaginária e alfaias. Conflitos ocorridos na região Norte da África em fins do medievo, trouxeram o declínio da oferta de marfim, o tornando uma matéria-prima cara, de difícil acesso. Os artífices encontraram em ossos bovinos uma alternativa para a laboração das peças, entretanto, estes não oferecem a mesma qualidade à lavra e ao acabamento. O Renascimento elegeu o mármore como suporte ideal às representações escultóricas, em uma referência direta aos ideais clássicos, além do bronze. O marfim foi relegado a planos menores, sendo mais utilizado na lavra de imagens do Cristo Crucificado (FRANÇA; BARBOZA; QUITES, 2010).

A imaginária em madeira entalhada e policromada teve maior relevância no período Barroco e, no contexto da Contrarreforma, representações mais voltadas a motivos religiosos. A produção em marfim volta a ser valorizada, visto como um produto exótico vindo das terras do Oriente, acessadas pela expansão ultramarina no período. Artífices locais produziam obras em marfim e comercializavam como provenientes dos espaços orientais, dado o valor elevado que adquiriram. Seu uso em objetos ornamentais, mobiliário e instrumentos musicais foi bastante difundido. Em fins do século XIX, os elefantes entram em processo de extinção no continente africano e Ásia, devido à caça indiscriminada para fornecer matéria-prima à confecção de artefatos (FRANÇA; BARBOZA; QUITES, 2010).

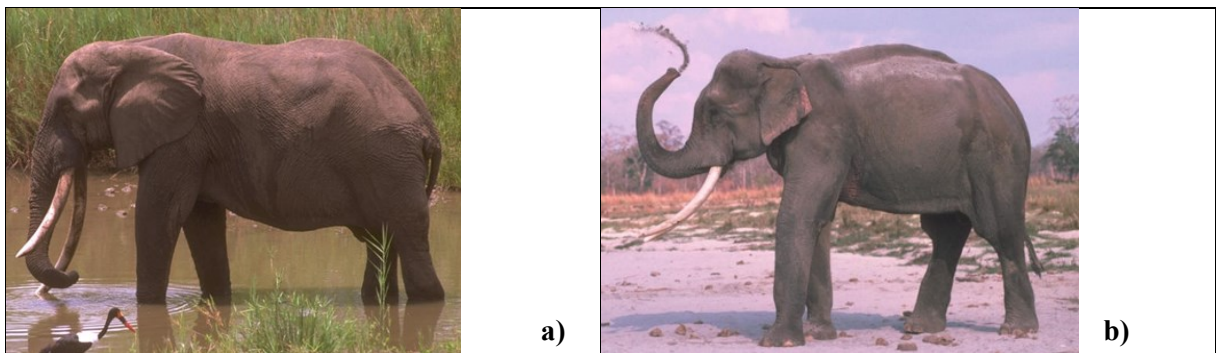
Os principais exploradores foram os comerciantes ingleses e os países mais explorados foram a Índia e a Etiópia. Os comerciantes distinguiam duas categorias básicas de marfim: o macio ou morto, que é branco, opaco e pouco quebradiço; também chamado de marfim fóssil por ser obtido de animais mortos há muito tempo e o duro ou vivo, ligeiramente translúcido, com uma cor amarelo-esverdeada ou avermelhada e mais pesado que o macio. Este era obtido com a morte de um elefante única e exclusivamente para este fim. Distinguiam-se também várias classes de marfim segundo os locais de onde procediam, e finalmente, diferenciavam as presas de animais jovens dos

velhos, sendo estes os mais apreciados. Tudo isso determinava a qualidade e o preço do marfim. (FRANÇA; BARBOZA; QUITES, 2010, p. 2643).

As dimensões, textura e coloração das presas de marfim variam de acordo com a espécie de animal do qual são extraídas e de sua origem geográfica. Conceição França, Kleumanery Barboza e Maria Regina Qites (2010, p. 2645) citam que, o marfim asiático apresenta coloração mais clara que o proveniente do continente africano, com textura mais homogênea e menos afeito ao polimento, na região da Índia o marfim de tonalidade rosada era preferido; já o originário da costa leste africana, “[...] conhecido como marfim verde ou marfim Guiné, era apreciado por sua transparência e seu tom creme ou, amarelo pálido.”

Tiago Rodrigues (2018) esclarece que, há duas espécies diferentes de elefantes africanos, observe a Figura 4a, classificadas em função de seu habitat natural. Em virtude desta diferenciação, a qualidade da matéria-prima extraída das presas destes animais também se altera. O marfim da espécie de elefante que habita as florestas apresenta maior grau de dureza, em função do clima úmido e das áreas sombreadas em que os animais circulam, cobrindo a extensão das margens dos rios da Guiné ao Congo. O marfim de elefantes provenientes das regiões da savana africana tem menor grau de dureza, devido ao clima seco e exposição a maiores períodos de insolação; afetando a camada de queratina das presas, causando fissuras e perda de elasticidade. Estes animais se distribuem ao longo das regiões noroeste da Guiné Bissau, nordeste do Gabão, na Tanzânia, Botsuana e Zâmbia. O marfim retirado de elefantes asiáticos, Figura 4b, não apresenta o mesmo nível de trabalhabilidade dos africanos, as presas são menores, alcançando um diâmetro de aproximadamente onze centímetros, diferenciadas também em sua textura. A região asiática foi a maior fornecedora deste material durante o medievo (RODRIGUES, 2018).

Figura 4 - Espécies de elefantes



LEGENDA

- | |
|----------------------|
| a) Elefante africano |
| b) Elefante asiático |

Fonte: REDAÇÃO, 2008.

Com relação aos elefantes, Tiago Rodrigues observa que:

Este é um animal herbívoro e a sua dieta varia consoante o seu habitat. Os elefantes alimentam-se de cereais, ervas, plantas aquáticas, folhas de árvores e de arbustos que ao serem ingeridos são destruídos pelos quatro grandes molares (cada um com 10 cm de largura e 30 cm de comprimento) que compõem a dentição do elefante. Ao longo do tempo esses molares vão-se desgastando e à medida que vão envelhecendo são substituídos. Por volta dos 15 anos, os denominados dentes de leite são substituídos por novos. Estes duram até aos 30 anos, e depois surge um novo conjunto que prevalece até aos 40 anos. Segue-se um último conjunto de dentes que duram até a idade de 60-70 anos, sendo este o limite da esperança média de vida de um elefante da savana. (RODRIGUES, 2018, p. 53).

Joana Gonçalves (2014) organizou um esquema descritivo das características de marfins de acordo com a origem geográfica dos elefantes dos quais as presas são retiradas, descrito no quadro abaixo (FIGURA 5).

Figura 5 - Características do marfim de acordo com origem dos elefantes

Tipo Marfim:		Dureza	Tipo de Presa	Origem	Particularidades
Elefante Africano	Savana	Macio.	Comprida e branca.	Sul e SE África.	----
	Floresta	Duro.	Pequena, estreita e acastanhada.	SOE de África	Considerado o melhor, sobretudo o das fêmeas.
Elefante indiano		Macio.	Pequena e branca. (Apenas os machos as possuem).	Índia, excepto Ceilão.	Emite cheiro quando cortado. Difícil polimento.
Elefante do sueste asiático		Duro.		Tailândia, China.	Proveniência arqueológica. Os animais encontram-se extintos.
Mamute		Macio.	Muito comprida e curvada. Geralmente, muito degradada.	Ásia do Norte e outros locais.	

Fonte: GONÇALVES, 2014, p. 15.

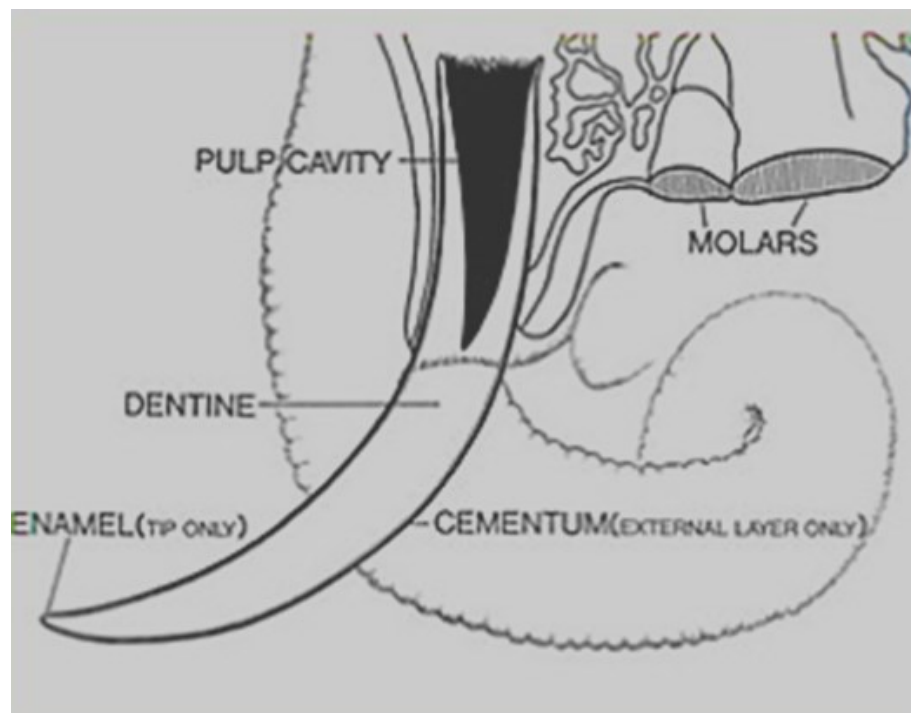
Abordando a qualidade da ornamentação, a espécie de animal do qual a presa foi retirada influi no detalhamento das incisões realizadas, além da resposta ao polimento da superfície. As presas

de elefante foram mais requeridas em virtude do nível de trabalhabilidade permitido pelo material. Pelo fato das presas não possuírem raízes como o restante dos dentes do elefante, sua estrutura apresenta maior homogeneidade; sendo a porção da terminação, mais sólida, utilizada para a feitura das imagens de vulto (FRANÇA; BARBOZA; QUITES, 2010).

À semelhança de todos os dentes de mamíferos, as presas crescem a partir da cavidade radicular, sendo por isso a matéria mais recente e macia, a mais propícia a ser esculpida, imediatamente à cavidade radicular. Por sua vez, é na ponta e nos limites exteriores da presa que se encontra a parte mais antiga, seca e difícil de esculpir. (RODRIGUES, 2018, p. 54).

Com relação à estrutura química e física, as presas de elefante têm a mesma constituição, independentes de sua espécie, sendo composta de fosfato de magnésio e de cálcio, carbonato e fluoreto de cálcio (THE CITES⁴ Secretariat, [c20--]). Nos elefantes, o marfim tem sua composição formada por 30% de matéria orgânica, correspondente ao colágeno, elastina e lipídios; o restante é composto por dalite, de natureza inorgânica. Essa proporção formadora da dentina varia de um animal a outro (GONÇALVES, 2014). Os dentes incisivos têm sua estrutura dividida em três partes: a cavidade pulpar e o nervo radicular; a dentina, abundante em colágeno; e o cimento, composto por esmalte externamente (FIGURA 6).

Figura 6 - Estrutura da presa de elefante



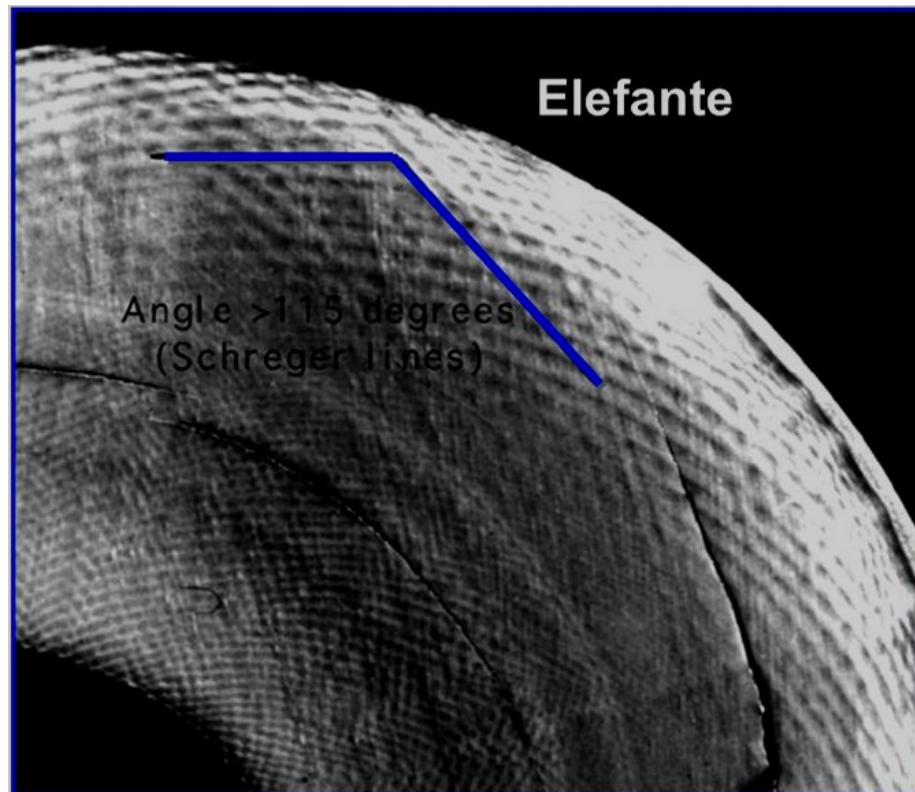
⁴ *Convention on International Trade in Endangered Species of Wild Fauna and Flora.*

Fonte: THE CITES Secretariat, [c20--].

O colágeno presente no material confere a maciez característica e possibilita um grau de detalhamento superior da lavra, respondendo bem às incisões aplicadas (RODRIGUES, 2018). Como ocorre com a madeira, o crescimento das presas obedece à sazonalidade, ocorrendo em duas direções; é aumentado no comprimento pela sobreposição dos cones de dentina, formando a ponta da presa, e do adensamento junto ao maxilar do animal. Pode-se dizer que 1/3 da presa apresenta uma largura maior, até onde se estende a cavidade pulpar (GONÇALVES, 2014). As proporções e peso variam de acordo com a espécie do animal, podendo alcançar em torno de 40 kg e medir até 1,25 m (FRANÇA; BARBOZA; QUITES, 2010).

Nas imagens tridimensionais polidas, onde há cortes transversais, é possível observar as linhas de formação da dentina ao longo do tempo, a exemplo de anéis de crescimento da madeira. Chamadas Linhas de *Schreger*, nos elefantes estas linhas formam anéis de desenho angular de 110° a 115° (FIGURA 7). Cada espécie apresenta uma fisiologia específica na formação dos anéis de crescimento e da reticulação angular, fornecendo subsídios às análises sobre a origem do material (THE CITES Secretariat, [c20--]). Estas linhas se apresentam mais escuras, formando entrelaçamentos que configuram ângulos obtusos côncavos ou convexos, presentes na porção externa da cavidade pulpar. Estas estruturas somente são observadas em presas de elefantes e mamutes (GONÇALVES, 2014).

Figura 7 - Linhas de Schreger visíveis em corte transversal de presa de elefante

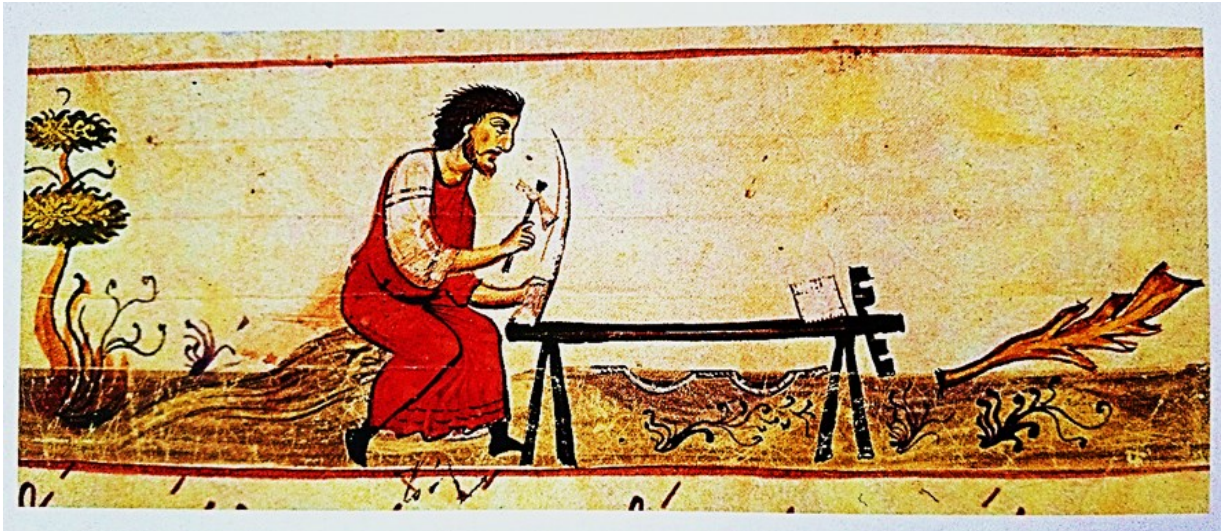


Fonte: THE CITES Secretariat, [c20--].

Conceição França, Kleumanery Barboza e Maria Regina Quites (2010) relatam a presença de manuais muito antigos de laboração de marfins, orientando desde a fase anterior à fatura das peças, quando o marfim passava por processos de preparação com a finalidade de torná-lo mais afeito à lavra. “Cortando longitudinalmente, a peça apresentará uma textura semelhante a madeira, quando o corte é inclinado ou oblíquo, a estrutura interna se apresenta como um finíssimo reticulado que será menos visível quando melhor for a qualidade do marfim.” (FRANÇA; BARBOZA; QUITES, 2010. p. 2646).

Descrevendo o processo de tratamento das peças em marfim, Sarah Guérin (2015) cita que, primeiramente, as deposições de sujeira e a camada externa da presa, o cimento, eram retiradas com o auxílio de um “enxó”. Este procedimento inicial poderia ser realizado por um aprendiz, ficando a fatura mais elaborada a cargo do mestre, em vista do elevado valor do material trabalhado (FIGURA 8) (GUÉRIN, 2015).

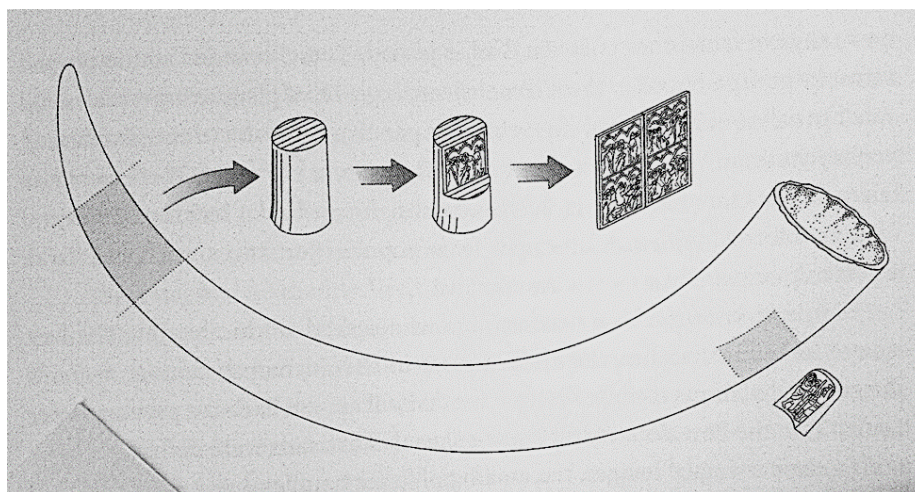
Figura 8 - Artesão preparando presa de elefante para a lavra



Fonte: GUÉRIN, 2015, p. 46.

Após o desbaste, a peça é seccionada no sentido da altura de acordo com os artefatos a serem manufaturados; tirando partido do formato cônico e perfurado, da curvatura natural da presa para elaboração das obras. As partes ocas e as sólidas são utilizadas de formas diferentes (FIGURA 9). A imaginária é lavrada a partir da porção sólida da presa; podendo apresentar, nas peças de maiores dimensões, partes ocas relativas à cavidade nervosa em uma das extremidades. As placas curvas podem trazer maior profundidade às representações lavradas em sua superfície (GUÉRIN, 2015). Toda a presa é utilizada na laboração de artefatos, não havendo desperdício algum do marfim.

Figura 9 - Diagrama da anatomia da presa de elefante apresentando seções de corte



Fonte: GUÉRIN, 2015, p. 41.

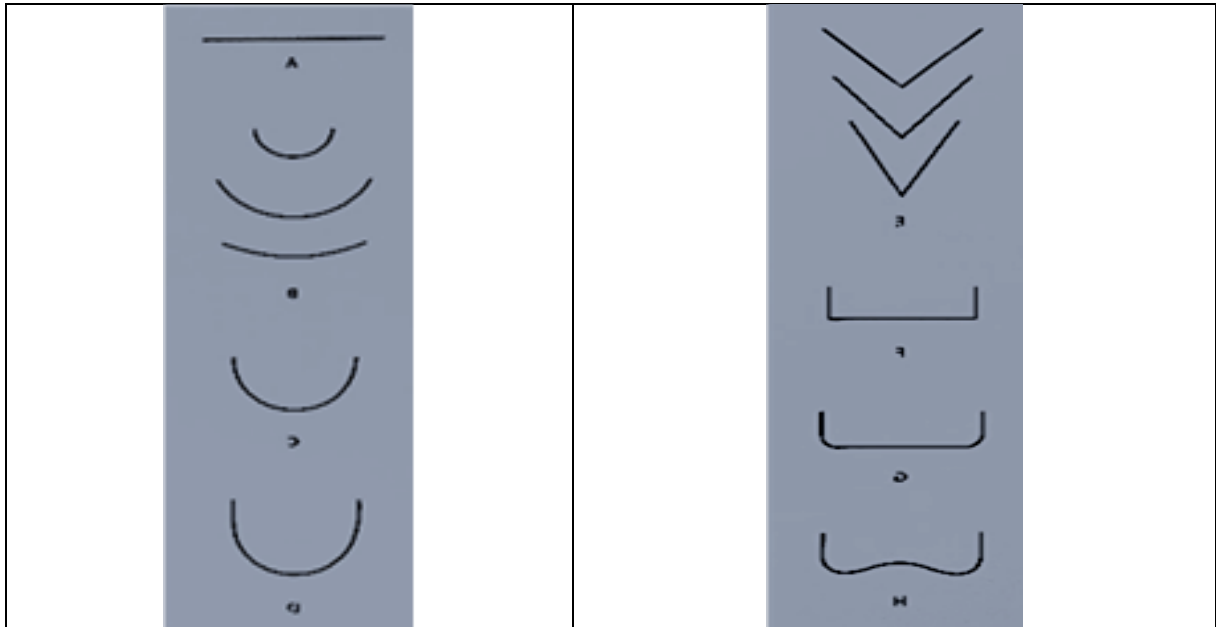
Processos físicos e químicos eram aplicados para permitir sua laminação ou promover a maleabilidade, permitindo soluções estéticas diferenciadas de forma, cor e acabamento. Os métodos poderiam envolver aplicação de calor por meio de vapor de água ou mesmo fogo, o cozimento em água com adição de cevada ou mandrágora, ou banhos de imersão em soluções à base de vinagre por períodos determinados. Neste último processo, o marfim adquiria maleabilidade suficiente para ser moldado em formas de madeira. Após a modelagem, era novamente imerso em vinagre para readquirir solidez (FRANÇA; BARBOZA; QUITES, 2010).

À exemplo das esculturas em madeira, previamente à lavra, o desenho era esboçado na superfície da peça a ser trabalhada sobre um filme de argila aplicado ao marfim. O risco era marcado com um instrumento de ponta seca, calcando as áreas a serem escavadas com o uso de instrumentos metálicos. A região oca da presa também era aproveitada na realização de peças; os anéis internos eram desenrolados e estirados, possibilitando seu aproveitamento (FRANÇA; BARBOZA; QUITES, 2010).

Sobre o processo da lavra, Noemi Silva (2014) em sua pesquisa sobre a imaginária em marfim produzida nos séculos XI e XII na Espanha, relata que eram empregados os mesmos instrumentos do desbaste da madeira e pedra, ou mesmo ferramentas usadas na ourivesaria; mas a habilidade do artífice que lidava com o marfim deveria ser destacada. Um material tão valorizado requeria um artesão com habilidade superior para uma lavra delicada e dotada de detalhes pormenorizados. Também traz a possibilidade de que as técnicas de eboraria praticadas na Península Ibérica no período medieval tenham sido difundidas por artífices moçárabes e mulçumanos. Além disso, diante de registros coletados, nos esclarece que a forma de trabalho envolvia pelo menos duas pessoas, um mestre e seu aprendiz (SILVA, 2014).

Mozart Costa (2010), em estudo sobre a talha ornamental em madeira, se refere ao ato de entalhar como um meio de conferir forma a um material por meio de instrumentos cortantes, retirando partes deste em seu processo de realização; enquanto na modelagem, partes são retiradas e/ou agregadas. Esclarece também que, estas formas são trabalhadas em três dimensões: altura, largura e profundidade (COSTA, 2010).

Figura 10 - Perfis de ferramentas de entalhe



LEGENDA	
a) Formão	e) Bifurcador
b) Goiva	f) Formão para acanaladuras de cantos retos
c) Acanalador	g) Formão p/ acanaladuras
d) Estriador	h) Backaroni

Fonte: COSTA, 2010, p. 45.

Quanto à instrumentação utilizada, o autor Mozart Costa (2010) apresenta tipologias de ferramentas utilizadas em madeira, adaptadas a cada etapa do desbaste do material trabalhado e da forma a ser implementada; iniciando pelas mais grosseiras até as empregadas em incisões mais delicadas. A demanda por instrumentos que atendessem o aumento de uma produção seriada levou ao desenvolvimento de algumas ferramentas ao longo dos séculos XVII e XVIII, outras já eram utilizadas desde os primórdios. Os formões possuem lâminas cortantes, de formatos diversos, com cabo em madeira. Esta parte do instrumento pode receber em sua extremidade o impacto de macetes, malhos, maças, a depender da pressão e precisão necessária para esculpir o material. Em fases mais delicadas do processo, somente os formões ou ferramentas de ponta seca e cortante são empregados. Cada formão irá imprimir uma forma específica à superfície da peça entalhada (FIGURA 10) (COSTA, 2010).

Algumas tipologias de macetes e formões são demonstradas abaixo, além de alguns esquemas de formas talhadas na superfície do suporte por estes instrumentos. De acordo com a fase de tratamento e acabamento específico dado ao suporte em marfim, esses instrumentos podem ter sido adaptados ao uso (FIGURAS 11, 12 e 13).

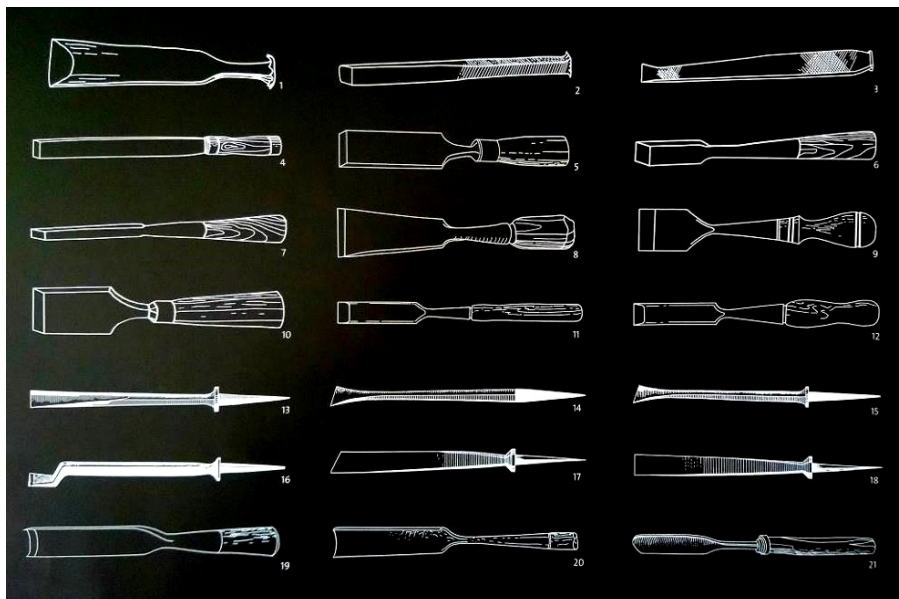
As ferramentas de trabalho para este entalhe eram geralmente menores que as utilizadas na madeira, mas quase sempre com as mesmas funções para esculpir como a goiva, buril, lima e lixa ou variações dos mesmos instrumentos conforme o aparato metalúrgico das sociedades que o trabalhavam. De composição versátil (o marfim) possibilitava recorte, modelação, laminação, polimento, encaixe, gravação e pintura em formas mínimas e minuciosas com nitidez inigualável. (SILVA, 2011, p. 29).

Figura 11 - Exemplos de maças, maços e macetes



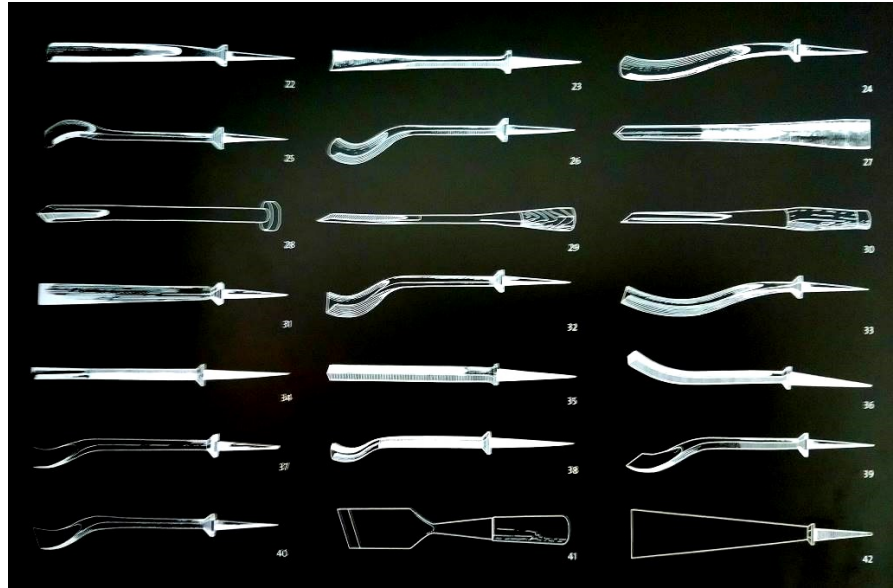
Fonte: COSTA, 2010, p. 47.

Figura 12 - Tipologias de formões e goivas para entalhe



Fonte: COSTA, 2010, p. 42.

Figura 13 - Tipologias de formões e goivas para entalhe II



Fonte: COSTA, 2010, p. 43.

Conceição França, Kleumanery Barboza e Maria Regina Quites (2010) descrevem o processo de polimento das peças em etapas onde a superfície era abrasada com o uso de pedra-pomes envolvida em tecido umedecido. Em outra fase, o polimento era realizado com buchas de cal ou cinzas, podendo também receber lixamento com uso de pele de peixe. O lustro era realizado com o auxílio de tecido macio (FRANÇA; BARBOZA; QUITES, 2010).

Ornamentações, gravações realizadas com marcas de punção na superfície de artefatos em marfim, produzidas por instrumentos também utilizados na decoração de objetos em madeira podem ser observadas (FIGURA 14).

Figura 14 - Ornamentações, gravações com marcas de punção em sua superfície



Legenda

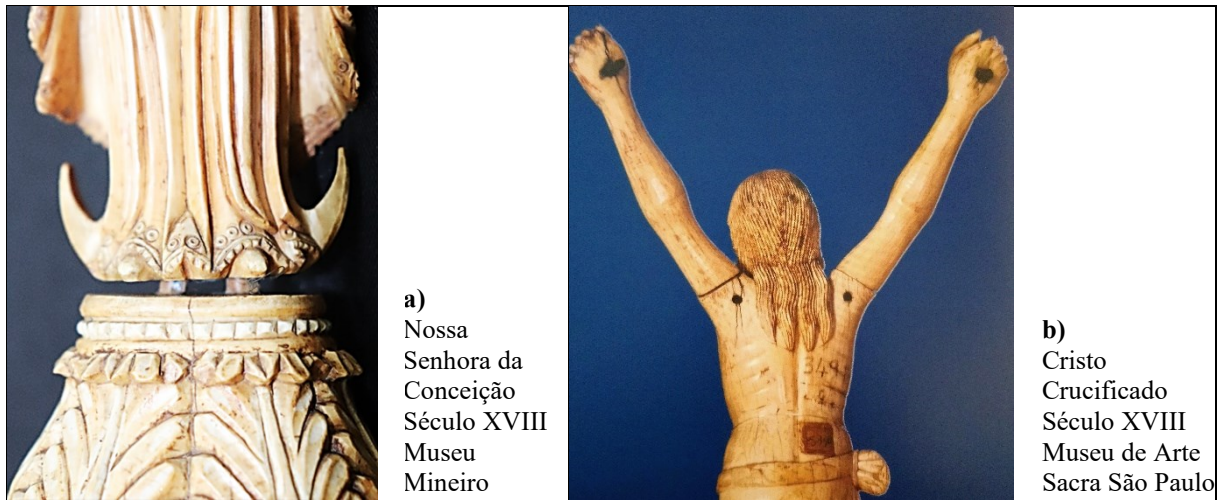
a) Pietá

b) Santa Maria Madalena

Fonte: MATIAS, 2013, p. 235/259.

Conceição França, Kleumanery Barboza e Maria Regina Quites (2010) descrevem que, em obras escultóricas em marfim compostas por vários blocos, como braços e mãos, pernas e pés, cruz ou outros atributos, estes são fixados ao bloco principal por meio de pinos e encaixes de marfim, fixados por cola proteica, geralmente de peixe (FIGURA 15).

Figura 15 - Detalhes de encaixes



a)
Nossa
Senhora da
Conceição
Século XVIII
Museu
Mineiro

b)
Cristo
Crucificado
Século XVIII
Museu de Arte
Sacra São Paulo

LEGENDA

- a)** Pinos
b) Blocos

Fonte: **a)** Fotografado pela autora, 2021. **b)** LÚZIO; COUTINHO, 2018, p. 64.

Noemi Silva (2014) salienta que, se são raros os registros sobre os artífices e oficinas de produção em madeira e pedra, mais difícil ainda são fontes que tragam alguma informação sobre os marfileiros atuantes na Europa. O que a pesquisadora considera é que, em virtude da qualidade de seus fazeres, estes artesãos estavam também inseridos em outras áreas de produção artística que demandavam maior apuro técnico, além da escultura em madeira e pedra, na ourivesaria, como miniaturistas ou desenhistas; não se tratava de um ofício independente, em função da perícia desenvolvida na confecção destas obras. A apropriação de modelos entre as esculturas de marfim, madeira e pedra poderia corroborar com a hipótese de que estes artífices atuassem em diferentes áreas, adotando soluções escultóricas análogas entre os materiais (SILVA, 2014).

Apesar de tudo, não se pode considerar o trabalho de eboraria como simples reflexo ou cópia de outros campos artísticos, já que os resultados trazidos por seus artífices demonstram sua capacidade e qualidade alcançada em seu trabalho, independentemente de suas possíveis influências. Além disso, as relações com outras artes transmitem ou implicam a dependência de uma estética comum, de uma mesma origem que se encontraria nessa arte europeia que se estende pela Península Ibérica. (SILVA, 2014, p. 33).

Uma importante informação trazida por Conceição França, Kleumanery Barboza e Maria Regina Quites (2010) sobre uma característica formal recorrente nas obras em marfim, se relaciona com a conservação das peças. O aspecto curvilíneo de algumas imagens muitas vezes

é atribuído ao formato da presa do elefante. Tal afirmação se aplica caso a escultura seja realizada em uma peça inteiriça de marfim ou se a própria anatomia da presa for utilizada para conferir movimentação à representação escultórica. Muitas vezes a dimensão da presa permitia o feitiço de mais de uma peça, sendo aproveitada em toda sua extensão. A alteração do formato da obra também pode ser decorrente dos elevados índices de umidade em que se encontra depositada (FRANÇA; BARBOZA; QUITES, 2010). Apesar das questões de conservação não serem aprofundadas por este estudo, a presença de algumas tipologias de degradação podem ser indicadores da forma observada nas peças analisadas.

Joana Gonçalves (2014) cita que, quando se encontra seco, o marfim é um material altamente higroscópico e, em função de sua morfologia, com anéis de crescimento análogos aos da madeira, tem caráter anisotrópico. As movimentações e tensões sofridas pelo material, além de seu envelhecimento natural, podem incorrer em fissuras e rachaduras e quebras. Os índices ideais de conservação deste material são de 45% a 60% de umidade, e temperatura entre os 16° a 24° (GONÇALVES, 2014).

No histórico da obra, deve-se levar em consideração o caráter anisotrópico do material. A peça pode ter passado por diversos ambientes com condições climáticas desfavoráveis, com variações bruscas de UR. Um dos principais sintomas desta exposição é a presença de fissuras longitudinais, que muitas vezes, aparecem associadas à deformação. Vale salientar que o processo de adsorção/desorção de umidade atinge a obra de forma desigual, ou seja, a intensidade da contração na perda de umidade, é diferenciada na peça o que provocaria a curvatura, do mesmo modo como acontece com a madeira. (FRANÇA; BARBOZA; QUITES, 2010, p. 2651).

A forma como são expostos, manipulados e limpos pode alterar as características físicas das peças, principalmente a coloração. Processos de limpeza com aplicação de umidade podem incorrer em danos mais significativos, principalmente se a peça apresenta ataque de microrganismos e fissuras que permitam a infiltração de umidade. Os marfins mais brancos podem adquirir uma tonalidade amarelada em contato com o ar e radiação ultravioleta, demandando o controle da intensidade de luz sobre as peças. A oleosidade, os ácidos graxos presentes nas mãos, podem causar amarelecimento na superfície do marfim, demandando manipulação com uso de luvas. O controle ambiental é de vital importância na conservação de objetos ebúrneos, a exposição a índices elevados de umidade e temperatura favorece a proliferação de agentes biológicos que afetam a matéria orgânica, ocasionando o ataque de minúsculos insetos que se alimentam destes organismos; além de conferir à superfície uma tonalidade escurecida, ocasionada pelo biofilme que se impregna nas fibras do tecido ósseo do

marfim e, dificilmente, pode ser retirado em tratamentos físicos ou químicos (GONÇALVES, 2014).

Tanto os níveis elevados de umidade, quanto baixos níveis e/ou variações bruscas destes índices podem ocasionar danos à estrutura do marfim. As rachaduras e fissuras se formam no sentido longitudinal, de forma concêntrica, como uma característica intrínseca à morfologia do material. A amplitude e localização das fissuras pode causar distorção na forma da presa. Quando estas fissuras se convergem, ocorre um processo de esfoliação e consequente perda de material, em fragmentos retangulares curvos, formando lacunas. Esse tipo de degradação mais adiantado é decorrente de baixos índices de umidade relativa ou alterações bruscas deste índice (GONÇALVES, 2014). Outros fatores ligados ao decurso de formação estrutural da presa também podem influir no processo de degradação, como descrito abaixo.

Outra das razões para o aparecimento destas fendas e fissuras prende-se com a formação da estrutura proteica onde se difunde a matéria mineral, a dalite, traduz-se na produção de agulhas poligonais rugosas (constituídas por glóbulos de proteína segmentados por estrias transversais). A difusão da dalite nos glóbulos proteicos vai criando depósitos calcoesféricos (minerais esféricos) que ao contactarem uns com os outros fundem-se dando como terminado o processo de mineralização. Quando este processo não ocorre correctamente e não se dá a fusão mineral, surgem bolsas proteicas que devido a não serem calcificadas, provocam o aparecimento de fendas e fissuras, pois após ter sido extraído o marfim começa a secar, por não se dar a humedificação natural da dentina, as referidas bolsas colapsam devido a lacunas interglobulares. As fissuras e fendas surgem a nível longitudinal e em forma concêntrica, o que se encontra intrínseco à formação do dente. As fendas concêntricas serão originadas como consequência dos espaços interglobulares na dentina, sendo que as fendas e fissuras longitudinais são originadas entre os prismas de dentina. (GONÇALVES, 2014, p. 41).

As lacunas são mais recorrentes na porção da presa que apresenta menor espessura, na cavidade pulpar, em função de maior presença de bolsas de calcificação, mais sujeita a esfoliação. A pressão exercida sobre esta área na feitura da talha pode causar sensibilidade e, exposta a condições adversas de conservação, incorrer em danos a longo prazo. A ponta das presas também pode sofrer tais degradações, uma vez que a alta densidade desta área requer maior pressão das incisões realizadas na talha do material. Fica evidente que, como ocorre aos materiais de origem orgânica, o marfim, além das degradações ocasionadas em virtude de seu envelhecimento natural, é extremamente suscetível a danos quando exposto a condições inadequadas de acondicionamento, manuseio e limpeza (GONÇALVES, 2014).

2.2 Tipologias de imagens em marfim

Ao longo da pesquisa realizada pelo projeto, “O acervo em marfim luso-afro-oriental no Brasil: pesquisa introdutória nos acervos de Minas Gerais”, além dos catálogos de coleções de museus e particulares, inventários disponíveis em sites de museus e publicações sobre o tema dos marfins, foi possível observar tipologias diferenciadas entre as imagens de vulto. “À imagem de vulto dizemos daquela que está livre no espaço, em geral, é trabalhada na frente e no verso, permitindo vários pontos de vista dentro do espaço em que se insere, não se prendendo a nenhum plano de fundo, como um relevo.” (COELHO; QUITES, 2014, p. 39). Diante destas variações, é trazido aqui um ensaio para a sistematização dos padrões encontrados de acordo com as características do suporte e da policromia das peças. Myriam Sercke-Dewaide (2005), em estudo sobre a evolução dos tratamentos escultóricos, cita que:

[...] As obras tridimensionais são compostas por um suporte material trabalhado que lhe dá forma e por um acabamento de superfície que define o aspecto e, frequentemente, a cor. As estátuas podem apresentar um suporte aparente, e *monocromático* (um mármore de Miguel Ângelo ou de Rodin), ou *policromático* (um busto romano composto de três mármores coloridos). Elas podem estar recobertas por verniz, por pátina ou por uma cor: são qualificadas como *estátuas recobertas e monocromáticas*. Enfim, se elas são ornamentadas com douramentos e cores variadas, dizemos que elas são *policromadas*. Uma estátua *policromática* é, portanto, uma obra composta por materiais de cores diferentes enquanto que uma estátua *policromada* é uma obra recoberta de policromia. (SERCKE-DEWAIDE, 2005, p. 1).

2.2.1 Suporte

O marfim é uma matéria-prima rara e nobre que serviu de suporte para artefatos desde a Pré-História, utilizado como meio de expressão aos mais diversos significados ao longo do tempo. Sua textura característica confere às obras um potencial de trabalhabilidade excepcional, como nenhum outro suporte escultórico. “[...] A especial textura do marfim permite entalhar-se detalhes em superfícies mínimas com resultados de nitidez incomparáveis.”(SANTOS, 1993, p. 18).

2.2.1.1 Imagem inteira em marfim lavrado

Estas peças foram lavradas inteiramente em marfim; são monocromáticas, apresentam uma coloração uniforme de sua superfície (FIGURA 16).

Figura 16 - Peças lavradas unicamente em marfim



LEGENDA

- a)** Menino Jesus Bom Pastor
b) Santa Helena

Fonte: **a)** MATIAS, 2013, p. 194. **b)** SANTOS, 1993, p. 49.

2.2.1.2 Imagem entalhada em madeira com áreas de carnação em marfim lavrado

Chamadas de esculturas criselefantinas⁵, esta técnica foi utilizada pelo escultor grego Fídias [430-480 a.C.] em imagens de culto. As peças realizadas em madeira apresentam as partes correspondentes à carnação confeccionadas em marfim, ou elementos ornamentais com este material aplicados. Nesta tipologia de escultura, o marfim recebia incisões em sentido longitudinal, era tratado com aplicação de calor até se tornar maleável e aplicado sobre a madeira com o auxílio de cola proteica ou *mastic*; recebendo a lavra após este processo (FRANÇA; BARBOZA; QUITES, 2010).

Bernardo Távora (1983) nos relata a utilização de madeira nas bases das imagens em marfim; ou em madeira incrustada com motivos decorativos em marfim. O ouro e a prata também poderiam ser utilizados nestas decorações, além de sua presença nos atributos das imagens,

⁵O termo provém do grego: *chrysos*, ouro, e *elephántinos*, marfim. Se refere a estátuas produzidas na Grécia desde o segundo milênio antes de Cristo, com carnação em marfim, o corpo em ouro e base em madeira. Em alguns casos, as imagens também recebiam incrustações de pedras preciosas e olhos de vidro. Fonte: CRISELEFANTINO. In: WIKIPÉDIA, a enciclopédia livre. Flórida: *Wikimedia Foundation*, 2018. Disponível em: <<https://pt.wikipedia.org/w/index.php?title=Criselefantino&oldid=53150481>>. Acesso em: 7 jun. 2020.

resplendores. Peças correspondentes às áreas de carnação também poderiam ser manufaturadas e vendidas separadamente, para finalização posterior em imagens entalhadas em madeira, produzidas em diferentes espaços e oficinas.

Estas imagens podem ser policromadas, quando recebem aplicação de camada pictórica representada na Figura 17a; ou policromáticas, apresentando suportes de cores diferentes (FIGURA 17b).

Figura 17 - Imagens policromadas e policromáticas



LEGENDA

- a)** São José
b) Santana Mestra

Fonte: MATIAS, 2013, p. 253/245.

2.2.1.3 Imagem em marfim lavrado com base entalhada em madeira

Nesta tipologia de imagem observada, as peças são lavradas em marfim e apresentam sua base entalhada em madeira. As obras têm dois suportes de cores diferenciadas, são policromáticas (FIGURA 18a). Em alguns exemplares foi observada a aplicação de policromia ou incrustações de marfim ou outros materiais, como ouro, prata, pedras preciosas, madrepérola na base em madeira (FIGURA 18b).

Figura 18 - Tipologias de imagens lavradas em marfim com base em madeira



LEGENDA

a) Menino Jesus

b) Senhora em Majestade

Fonte: **a)** SANTOS, 2002, p. 22. **b)** MATIAS, 2013, p. 111.

2.2.1.4 Imagem em marfim lavrado com olhos de vidro ou olhos esculpidos

Outra solução escultórica encontrada nas imagens em marfim, derivada das técnicas construtivas empregadas na talha em madeira, com o intuito de conferir maior realismo às representações de caráter religioso, é o uso de olhos de vidro (FIGURA 19). “[...] na imagem devocional a representação dos olhos é fundamental na expressão e força que a imagem carrega. O fiel busca na face, no olhar, estabelecer uma identificação e uma ligação com a imagem de sua devoção.” (COELHO; QUITES, 2014, p. 140).

Figura 19 - Imagens em marfim lavrado com olhos de vidro



LEGENDA

- a) São Miguel Arcanjo
b) Nossa Senhora

Fonte: a) MATIAS, 2013, p. 337. b) LÚZIO; COUTINHO, 2018, p. 68.

Nas imagens religiosas manufaturadas em madeira, a técnica mais recorrente utilizada para inserção dos olhos de vidro consistia em realizar um corte longitudinal na cabeça da peça já entalhada, no sentido das fibras da madeira, separando a face da figura. A região dos olhos era cavada pelo verso, estes eram encaixados e aderidos com o auxílio de resinas ou cera. Posteriormente, a face era recolocada e a policromia finalizada. As imagens em marfim dispensam este processo de corte da face, uma vez que a presa já possui uma região oca, visualizada em algumas peças, facilitando a colocação dos olhos de vidro. Em outra técnica utilizada nas imagens em madeira, a região correspondente aos olhos era cavada, sem o corte longitudinal que separava a face, e calotas de vidro côncavas, em forma de meia lua, eram encaixadas. Esta inserção dos olhos de vidro era realizada nas obras em madeira como uma intervenção posterior à feitura das peças. Este recurso também pode ter sido utilizado nas imagens em marfim, em peças lavradas em partes homogêneas da presa.

Na grande maioria das imagens os olhos são esculpidos, ver Figura 20, apresentando por vezes a marcação da íris em relevo, direcionando o olhar, e/ou utilizando a policromia para este recurso. “Na representação escultórica do ser humano, desde os tempos remotos, encontramos olhos sendo apenas esculpidos, esculpidos e incrustados com materiais diferentes ou esculpidos e pintados.” (COELHO; QUITES, 2014, p. 140).

Figura 20 - Olhos esculpidos

**LEGENDA**

a) Santana Mestra

b) São Francisco Xavier

Fonte: a) LÚZIO; COUTINHO, 2018, p. 34. b) SANTOS, 2002, p. 35.

2.2.2 Policromia

Beatriz Coelho e Maria Regina Quites (2014) nos esclarecem que a policromia consiste na aplicação de camadas de cor, sobre base de preparação ou não, utilizando-se diferentes técnicas ornamentais e cobrindo parcial ou totalmente a superfície de obras manufaturadas em materiais.

2.2.2.1 Imagem em marfim lavrado com policromia em áreas pontuais

O mais recorrente na imaginária em marfim é que o material seja valorizado em suas características intrínsecas, com aplicação de policromia em áreas pontuais, como cabelos, barba, olhos, boca, partes específicas das vestes. Esta mesma ocorrência se dá com relação ao douramento, executado pontualmente em frisos de vestes, tarjas, elementos ornamentais (FIGURA 21).

Figura 21 - Policromia em áreas pontuais



LEGENDA

a) Nossa Senhora do Rosário

b) Santana

Fonte: SANTOS, 2002, p. 9/10.

2.2.2.2 Imagem em marfim lavrado e policromado

Bernardo Távora (1983) cita que muitas das imagens em marfim possuíam policromia, conferindo maior naturalismo às figuras; podendo mesmo haver exceções, como vestes com decoração em estofamento aplicado sobre folha metálica, pintura a pincel, com motivos de gosto exótico característico da produção indo-portuguesa (FIGURA 22). Esta policromia presente nas peças pode configurar uma intervenção posterior à produção destas obras, em intervenções realizadas com o intuito de adaptá-las ao gosto europeu, mantendo somente as áreas correspondentes à carnação das figuras em marfim.

Figura 22 - Policromia em imagens de marfim



LEGENDA

a) Nossa Senhora com Menino

b) Nossa Senhora do Rosário

Fonte: MATIAS, 2013, p. 91/102.

2.2.2.3 Imagem em marfim lavrado e tingido

O procedimento inicial da policromia das peças de marfim envolvia um banho de imersão em solução à base de vinagre com adição de cobre, alúmen e vitríolo. Esse recurso tinha como finalidade a dilatação dos poros do marfim para receber o tingimento. Nas imagens monocromáticas, somente um banho de imersão em tinta era aplicado à peça (FIGURA 23).

Figura 23 - Imagens em marfim tingidas



LEGENDA

a) Nossa Senhora da Conceição (Séc. XVIII)

b) Nossa Senhora da Conceição (Séc. XVII)

Fonte: MATIAS, 2013, p. 52/57.

2.2.2.4 Imagem em marfim lavrado e tingido em áreas pontuais

O uso de filmes de cera sobrepostos à superfície do marfim no processo de tingimento permitia que tons diferentes fossem colocados em áreas específicas, criando variações tonais na imagem (FIGURA 24). Este processo era repetido a cada cor aplicada na obra. Se a peça viesse a receber aplicação de folhas metálicas, este procedimento era realizado após a coloração do marfim, com o auxílio de cola proteica (FRANÇA; BARBOZA; QUITES, 2010).

A partir de análises realizadas em um olifante em marfim de origem africana, Joana Gonçalves (2014) relata que as finas incisões realizadas na superfície do marfim receberam uma massa avermelhada e preta, realçando a decoração aplicada. Cita também que as peças recebiam

tingimento com aplicação de óleo de palma ou mistura de óleo de rícino e sândalo, conferido uma tonalidade avermelhada aos artefatos.

Figura 24 - Variação de tonalidades nas imagens



LEGENDA

a) Ecce Homo

b) Menino Jesus Bom Pastor

Fonte: MATIAS, 2013, p. 216/195.

2.3 A circularidade e o comércio de marfim

Nas pesquisas de Tiago Rodrigues (2018) sobre a história da circulação do marfim, é citado que durante séculos, o mar Mediterrâneo conectou uma infinidade de culturas e serviu como rota comercial entre os territórios servidos por sua região costeira. Esta condição é transformada por acontecimentos dados ao longo do tempo, como o estabelecimento da capital do Império Romano em Constantinopla em 330 d. C. e seu declínio na porção ocidental no decorrer dos anos, os conflitos gerados entre a religião católica e ortodoxa no século XI; além do fortalecimento da presença islâmica, que se expandiu do leste mediterrâneo até a região da Península Ibérica.

Figura 25 - Virgem e Menino entronados



Fonte: THE MET, c2000-2021.

A presença islâmica na Península Ibérica no período medieval introduziu uma significativa produção de peças em marfim, trazendo grande valorização a esta tipologia de suporte, sobretudo na confecção de imagens religiosas, veja exemplo na Figura 25, trípticos e dípticos com narrativas de passagens bíblicas que podem ser observadas, na amostragem apresentada na Figura 26, incrustações em capas de Livros de Horas e Bíblias manuscritas, objetos de uso litúrgico, como a imagem representada (FIGURA 27). A demanda por objetos em marfim levou os artífices locais a adaptarem a produção de peças, recorrendo também ao uso de ossos de animais como baleias, morsas (FIGURA 28) (RODRIGUES, 2018).

Figura 26 - Díptico com Coroação da Virgem e Último Julgamento



Marfim de elefante
 França, [ca. 1260/70]
 Dimensões: 12,7 x 13,0 x 1,9 cm
*The Metropolitan Museum
 New York/EUA*

Fonte: THE MET, c2000-2021.

Figura 27 - Livro com cenas da Paixão de Cristo



Marfim lavrado, dourado e policromado
 [S. l.], [ca. 1300/20]
 Dimensões: 7,2 x 4,0 x 2,2 cm
*The Metropolitan Museum
 New York/EUA*

Fonte: THE MET, c2000-2021.

Figura 28 - Relevo com a descida da cruz



Marfim de elefante colado sobre osso de baleia, com traços de pintura e douramento
 França, [ca. 1320/40]
 Dimensões: 23,2 x 18,3 x 2,1 cm
*The Metropolitan Museum
 New York/ EUA*

Fonte: THE MET, c2000-2021.

Por volta do século XIII, o comércio implementado por mercadores italianos nas regiões do norte da África proveu novamente o continente europeu de marfim. Chegando até Gênova e passando pelo estreito de Gibraltar, o marfim era distribuído para além da região dos Alpes, abastecendo as feiras da Europa Setentrional desta matéria-prima. Graças ao desenvolvimento dos aparatos utilizados nas navegações e de técnicas de construção de embarcações, os mercadores italianos ampliaram os territórios de comércio, circundando a Península Ibérica e chegando até o Canal da Mancha (RODRIGUES, 2018).

Os elefantes cujas presas abasteciam as bancadas dos artífices europeus, nomeadamente dos parisienses, pertenciam à África subsariana. Estes chegavam aos centros mercantis da Europa através de duas rotas distintas - as caravanas transarianas que percorriam um trajeto entre a África ocidental e a costa magrebinha e da então Ifríquia, e o grupo dos suaílis, que habitavam a costa oriental do continente africano, que forneciam as presas de elefante oriundas da África do Sul - comercializando com os mercadores do mar Vermelho, do Mediterrâneo, e do circuito das monções do Índico, Golfo Pérsico, Índia e China. (RODRIGUES, 2018, p. 56).

A produção de peças em marfim por artífices europeus se dava de acordo com fazeres artesanais específicos, em consonância com a organização de trabalho característica do período medieval.

Tiago Rodrigues (2018) descreve o registro de sete corporações de ofícios às quais foram concedidas licenças para trabalhar peças em marfim, entre elas: pintores e escultores de imaginária; escultores de imaginária e crucifixos; talhadores de cabos de faca; escultores de trípticos e dípticos; de contas de terço, de pentes e lanternas; de dados e mosaicos. Estas oficinas eram licenciadas para trabalhar outras tipologias de matéria-prima nas esculturas, como madeira e pedra, e sua produção era gerada pela demanda de encomendantes. É importante considerar estes dados ao ponderar que técnicas, instrumentação, modelos e soluções escultóricas foram apropriadas na lavra do marfim (RODRIGUES, 2018).

Após séculos de dominação, a Península Ibérica foi finalmente retomada dos mouros em 1492, graças às investidas dos reis católicos, D. Fernando II (1452-1516) e D. Isabel (1451-1504), sobre o reino de Granada. É neste contexto, que se dá a formação do Império Colonial Português. Provido pela Coroa, pela Igreja e pelo aporte de recursos financeiros de comerciantes, Portugal se lança à expansão ultramarina como meio de superação das graves crises econômicas instauradas, conquistando novos territórios de mercantilização e acesso a produtos. Bernardo Távora (1983) ressalta que Portugal já estabelecia transações comerciais pela região do Mediterrâneo a um século antes, suprindo o mercado de artigos de luxo, como louças chinesas, joias do Ceilão, tapetes persas, tecidos, mobiliário, lacas, objetos decorativos vindos do Japão, Goa e Malaca. A partir do século XVI, a imaginária religiosa se inclui neste comércio, tornando Portugal um dos países mais ricos em imagens de marfim pelos dois séculos seguintes.

Portugal, por si só, não tinha capacidade para fornecer todo o apetrechamento dos seus navios e financiá-los, uma das razões do envolvimento de tantos Europeus, na aventura além-mar. Em Lisboa e nas outras cidades costeiras, estabeleceram-se comerciantes, mercadores de toda sorte, artistas e artífices, simples soldados de aventura, e banqueiros da Itália e Alemanha. A partir de meados do século XV, eles foram muitas vezes os sócios nas armações dos navios que partiram para a África, para o Oriente e para o Brasil. (DIAS, 2004, p. 10).

O intento de alcançar a Índia e os produtos lucrativos que essa região oferecia, de ampliar a influência do Império Colonial Português frente à Europa, aliado ao progresso dos meios de navegação, impulsionou os portugueses à conquista de novos territórios. Enquanto não se estabelecia o domínio sobre as rotas do oriente, o Império Português avançou sobre o continente africano, rico em recursos como o ouro, marfim e escravos; além da possibilidade de abertura de uma nova rota até a Índia (SILVA, 2011). Em 1494, a assinatura do Tratado de Tordesilhas

(1494) entre Portugal e Espanha, com o assentimento da Santa Sé, dividiu o mundo conhecido em duas partes, levando definitivamente as navegações portuguesas em direção ao oriente. A chegada de Pedro Álvares Cabral (1467-1520) ao Brasil, em 1500, será atribuída à ventura de um descaminho em direção a Malabar (DIAS, 2004).

Sobre o Tratado de Tordesilhas (1494), na publicação onde aborda os processos da mundialização cultural dados a partir do século XV e de acordo com Gruzinsky:

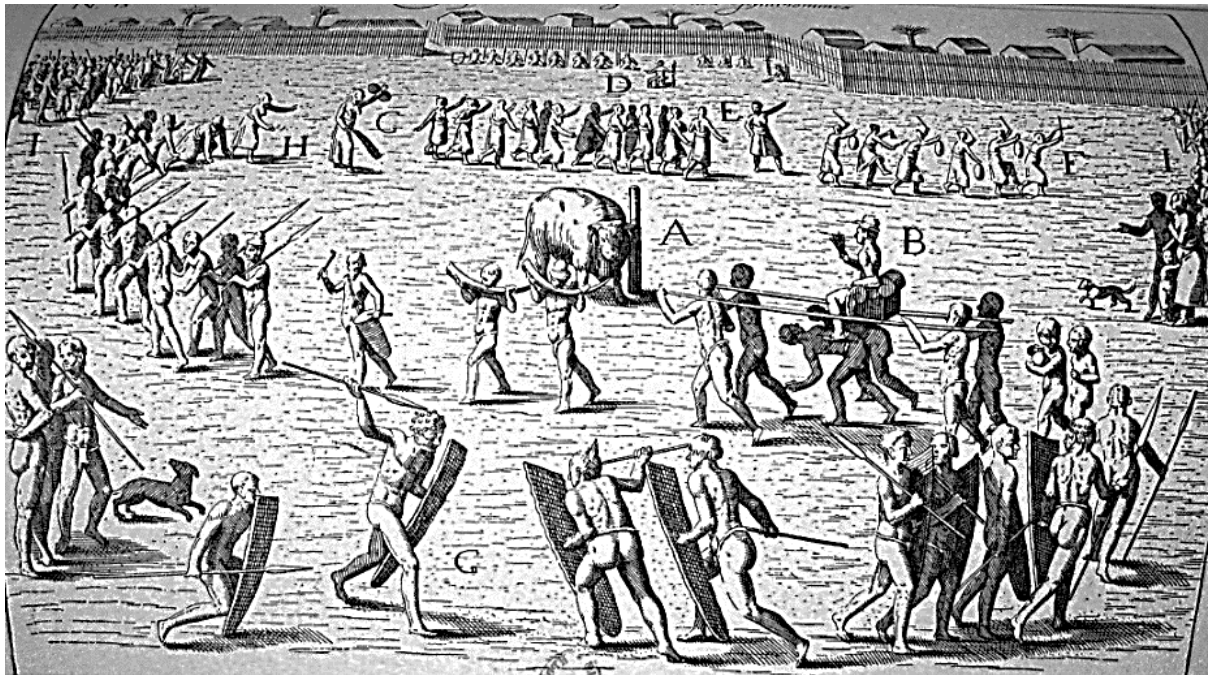
Os relatos dos cronistas abrem-se doravante a um mundo que não é somente o do Gênesis, o dos profetas, o de Ptolomeu e o da Idade Média, mas soma suas “quatro partes” emergidas - Europa, América, África, Ásia - distribuídas nos dois hemisférios em vias de serem ocupados, medidos, conquistados. (GRUZINSKY, 2014, p. 92).

O mundo é visto sob uma nova grandeza, que reverbera tanto sobre o universo das coisas quanto das pessoas, alargando as referências e possibilitando à monarquia católica ibérica expandir seus interesses entre os territórios conquistados (GRUZINSKY, 2014).

A partir do século XV, a expansão ultramarina portuguesa estabelece rotas, conexões políticas, sociais e comerciais, a princípio diplomáticas, com regiões da costa atlântica do continente africano; sobretudo em Serra Leoa. As concepções fortemente arraigadas ao pensamento medieval dos portugueses, levavam ao entendimento de que tais relações estabelecidas traziam a esses povos um sentido civilizatório. Bernardo Távora (1983, p. XIX) considera que “[...] dois sentimentos animavam os Portugueses: a sua Fé profunda, com o místico desejo de evangelização dos infiéis, e o espírito de alargamento territorial da Nação”.

Entre as atividades sociais compartilhadas no espaço africano, estavam as caçadas à elefantes, cortejos, oferendas e danças. Estes eventos eram tidos como demonstração de respeito, compartilhando com os visitantes a sua riqueza e cortesia (FIGURA 29).

Figura 29 - Cerimônia solene na Costa do Ouro



Fonte: PARÉS,⁶ [c20--].

Relatos trazem a descrição da forma como os elefantes eram capturados em armadilhas colocadas junto às suas áreas de alimentação, abatidos com o auxílio de lanças com pontas de marfim ou metal envenenados, suas partes divididas de acordo com a hierarquia da sociedade tribal, cabendo ao rei as presas superiores, as patas e tromba do animal. As narrativas mostram que a carne destes animais fazia parte de sua fonte de alimentação, não sendo sacrificados somente em função do marfim extraído. O pelo era também aproveitado, além dos dentes menores. Objetos como cetros e outros ornamentos decorativos, de uso pessoal, eram produzidos com as presas de marfim, sendo representativos da nobreza de quem os portava (RODRIGUES, 2018).

Os Descobrimientos Portugueses permitiram ainda conhecer muito mais: a real dimensão da Terra, a diversidade dos seus habitantes, das plantas e animais, [...] No regresso ao Tejo, os navegadores traziam animais, novas espécies vegetais, homens de raças desconhecidas, e até amostras de água, para se aquilatar suas propriedades. E que dizer das preciosidades, das pedras refulgentes e dos metais raros e caros, de todas essas espécies que encheram as câmaras de maravilhas dos grandes senhores da Europa? (DIAS, 2004, p. 10).

Com o correr do tempo, como justificativa ao processo colonizador, os europeus delegaram aos povos africanos um tratamento inferior, baseado em suas diferenças religiosas e culturais,

⁶ UFBA, Costa da Mina, África, Século XIV.

culminando com a escravização e comércio de pessoas. O reflexo deste julgo se fez sentir também na expressão artística conferida aos objetos em marfim, que a partir daí reproduziam uma leitura de modelos europeus. A produção de objetos que eram manufaturados para uso prático ou ritual, imbuídos de significados trazidos tanto na forma quanto nos símbolos impressos na lavra, se inseriu em uma rede de comércio; com a adoção inclusive de sistema monetário, até então, não vivenciado entre as sociedades (GONÇALVES, 2014).

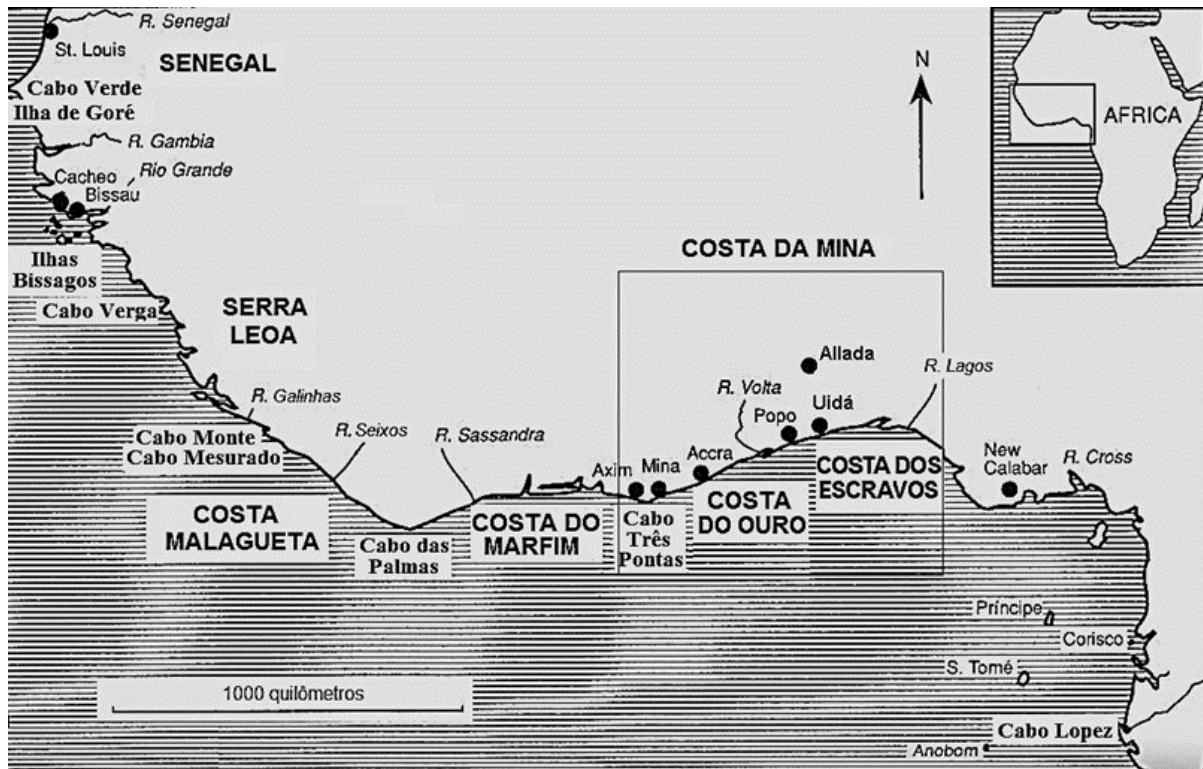
O colecionismo de arte africana e a produção artística destinada ao continente europeu, transformou drasticamente os símbolos do poder tradicional no que os europeus consideravam como arte africana. A introdução do sistema monetário na cultura africana colonizada levou os artesãos a produzir mais intensamente peças do seu cotidiano ou baseadas em motivos europeus empregando materiais mais nobres e dando-lhes uma maior beleza, de forma a aliciar o consumo europeu que prezava a mestria de execução. (GONÇALVES, 2014, p. 13).

Tiago Rodrigues (2018) faz referência a um documento datado de 1440 como o primeiro registro de marfim *in natura* como artigo comercial, mencionado em “Crônica dos Feitos de Guiné”, escrito por Gomes Eanes de Zurara (1410-1474). Este texto faz apontamentos sobre o trânsito de marfim e os mercadores deste produto. Conta sobre um navegador português, de nome Estevão Afonso, que transitava por portos do Mediterrâneo comerciando marfim naquele ano. Em 1469, Portugal detinha o monopólio deste comércio na região de Serra Leoa, sendo negociado a “1500 reais por quintal”. Há também registros da presença de comerciantes italianos na região de Gâmbia, por volta de 1455, e de portugueses no ano de 1470. Em 1472, é solicitada autorização da Coroa Portuguesa para livre comercialização de marfim na Guiné, no que o rei D. Afonso V (1432-1481) consente, desde que fossem respeitados os recolhimentos de tributos sobre a mercadoria explorada. Em 1499, chegou ao rei D. Manuel I (1469-1521) o pedido de provimento de navios que permitissem a expansão do comércio de escravizados e marfim, acessando novas áreas de influência no continente africano. Nesta solicitação, são reportadas transações de troca de marfim por escravizados e destes por manilhas de marfim, deixando evidente como a circulação e comercialização de ambos estava associada. Em Lisboa aparecem registros de 1506, em que o almoxarife da Casa dos Escravos, Gonçalo Lopes, recebe dinheiro, escravos e mercadorias, entre elas, cinco arrobas de marfim (RODRIGUES, 2018).

Pieter van den Broecke (1585-1640) menciona em seus diários de viagem a chegada de portugueses a *Portucale*, em 1606, vindos da Guiné com carregamento de marfim, entre outros produtos; no mesmo porto, fala também de navios franceses saindo com cargas de marfim. Em

1608, Broecke informa que em sua carga se encontrava mil setecentos e oitenta e oito presas de elefante, saindo de Cabo Branco em direção à Costa do Ouro (FIGURA 30). Este comerciante holandês parte em 1612 da Angola, com uma grande carga de marfim originário do Congo. Estes registros documentais nos esclarecem que a maior parte do marfim proveniente do continente africano deu saída de sua origem *in natura*; além do que, os altos valores negociados, mostram a importância deste material no comércio intercontinental, tendo em Portugal o centro da comercialização deste produto (RODRIGUES, 2018). A circulação de artefatos em marfim a partir do século XV, advindos da costa atlântica do continente africano até Portugal, é registrada por meio de recibos de pagamento, inventários de alfândega, uma série de crônicas e relatos de viagens.

Figura 30 - Mapa da Costa da Guiné no século XVII



Fonte: PARÉS, [c20--].

Estes objetos e utilitários, como colheres, eram encomendados aos artesãos africanos de regiões do Benim, Costa do Marfim, Serra Leoa, Ibo e Yamba. As peças produzidas no Benim, as bini-portuguesas, veja Figura 31a, tinham por característica a profusão de ornamentos, ausência de vazios, com alusão a temas europeus, como cavaleiros medievais. Os artefatos vindos da região de Serra Leoa, dito sapi-portugueses, Figura 31b, alcançaram maior visibilidade em função de seu apuro técnico (RODRIGUES, 2018).

Figura 31 - Objetos em marfim

**LEGENDA**

- a)** Saleiro estilo bini-português
b) Saleiro estilo sapi-português

Fonte: **a)** THE BRITISH MUSEUM, c2021. **b)** BAZZANI; FAGG, 1989.

Crônicas da época fazem referência ao trabalho dos artesãos locais, de povos chamados Bullom, elogiados por Duarte Pacheco (1460-1533) no início do século XV, “nesta terra se fazem os *mays collares* de marfim e *milhor laurados que nehua parte*”. Em “Descrição da Costa Ocidental de África”, relato dado por Álvaro Velho do Barreiro a Valentim Fernandes em 1507, é ressaltada a habilidade dos artesãos de Serra Leoa no trabalho com metais, marfim e outros materiais na confecção de colheres, saleiros, pulseiras, olifantes, entre outros artigos (RODRIGUES, 2018).

Estas distinguem-se das restantes, devido a características formais, nível da composição decorativa, menos densa onde são expostos espaços lisos e muito polidos entre a ornamentação. Simultaneamente, a temática de influência portuguesa, e europeia em geral, como animais, heráldica etc., misturam-se com a influência africana onde impera a fauna, a flora, grupos ou indivíduos que se destacam dos fundos lisos. (RODRIGUES, 2018, p. 62).

Com relação ao valor do marfim, Tiago Rodrigues (2018) traz o relato de Pedro Dias sobre documento proveniente de Cabo Verde, do século XVIII, registrado no Arquivo Nacional da Torre do Tombo, onde a troca de um homem escravizado é realizada por dois saleiros esculpidos em marfim; ressaltando que estas peças alcançavam um alto valor de comercialização, equivalente a objetos em prata, dado também comprovado pelo fluxo que tinham entre diferentes classes sociais. À medida em que os povos africanos entenderam a importância desta matéria-prima para os europeus, elevaram o preço do marfim, sendo tal valorização documentada pelo comerciante holandês Pieter van den Broecke (1585-1640) em 1606, em seus diários de viagem.

Aos marfins originários da África, por muito tempo foi atribuída a procedência asiática. O continente africano foi o primeiro a ser colonizado e a fornecer matéria-prima aos europeus para a confecção de artefatos em marfim, ou artefatos manufaturados com expressões mais próximas às culturas autóctones. Em fins do século XIX, os estudos se ampliaram, sobretudo pelo contato de ingleses com peças retiradas do continente africano em processo de ocupação e levadas a coleções e museus europeus, evidenciando por estudos comparativos as diferenciações das áreas de produção. A publicação de Read (1857-1929) e Dalton (1866-1945), em 1899, é o primeiro estudo sistematizado de marfins luso-africanos, realizando análises entre as peças pertencentes ao *British Museum* e outros artefatos advindos da região do Benim que foram agregados ao acervo no período. Em início dos anos de 1900, muitos estudos foram implementados, buscando identificar a produção de povos africanos com características regionais bem demarcadas (RODRIGUES, 2018).

Tiago Rodrigues (2018) aponta que, em compensação, em Portugal não havia o mesmo interesse por estudos voltados à produção de obras em marfim, ou mesmo exemplares significativos em exposições museais. Em 1938, uma publicação de José de Figueiredo (1871-1937) sobre um hostiário presente no Museu Grão Vasco, ressalta o hibridismo presente na obra, delegando à peça a classificação luso-africana, com datação do século XV e origem da região do Congo. Este exemplar era o único presente em uma exposição pública até 1951 em Portugal; e, em 1940, na “Exposição do Mundo Português”, nenhuma obra em marfim foi levada à apreciação pública. Este grande evento teve como repercussão o enaltecimento da cultura portuguesa, retomando certo interesse de colecionadores e instituições museais por obras em marfim. Em 1959, Maria do Carmo Carvalho publica “O marfim na arte plástica”, mas alude somente às peças advindas da região asiática (RODRIGUES, 2018).

O estudo dos marfins africanos é aprofundado com a publicação de *Afro-portuguese ivories*, realizada por William Fagg (1914-1982), em 1959. Conservador do *British Museum*, Fagg refaz o estudo das peças em marfim presentes no acervo, revendo questões como origem, classificação, sincretismo, considerando estas obras como exemplares híbridos das culturas europeia e africana. Este mesmo autor amplia as análises sobre as características formais e estilísticas das obras advindas do continente africano, propondo o uso do termo de classificação afro-português e quatro áreas de influência na produção dos marfins, a partir dos exemplares que dispunha para estudo: Benim, Serra Leoa, Congo e os Lagos, na região nigeriana (RODRIGUES, 2018). Ele, ainda, identificou nas peças temas provenientes de gravuras europeias, iluminuras, sobretudo portuguesas, que teriam servido de modelo às representações imagéticas trazidas nas peças; além de adaptações formais de artefatos que serviriam para funções diferenciadas, trazendo um caráter mais decorativo a objetos de uso cotidiano, como trombas de caça, por exemplo (RODRIGUES, 2018). A historiadora Vanicléia Santos (2018) classifica os objetos em marfins produzidos no continente africano, voltado para o uso interno ou comercialização no exterior, como “marfins africanos”; uma vez que estes artefatos foram produzidos com matéria-prima, mão de obra, tecnologia e referências africanas. Considera que, mesmo as peças que tiveram modelos iconográficos europeus inseridos em suas representações, estes mantêm um estilo característico cultivado em seus locais de origem (SANTOS; ALVES, 2017).

Em 1988, Willian Fagg (1914-1982) e Ezio Bazzani (1924-2018) organizaram uma significativa exposição de marfins afro-portugueses pertencentes a museus e coleções particulares de todo o mundo, originando um catálogo de referência à pesquisa sobre o tema. Estudos acadêmicos e exposições organizadas, catálogos de exposições, de coleções particulares publicados a partir da década de 1980, trouxeram novos rumos ao estudo de objetos em marfim de origem afro-portuguesa, reparando uma lacuna no conhecimento mais aprofundado desta produção (RODRIGUES, 2018). A partir de análises realizadas junto às peças levadas à exposição, Fagg pôde observar que havia uma produção de peças originadas da região de Serra Leoa com fins de exportação para a Europa, atendendo a demandas de classes sociais diversas; de olifantes a talheres, Figuras 32a e 32b respectivamente, chegando mesmo a identificar artífices específicos por soluções escultóricas e motivos decorativos comuns (RODRIGUES, 2018).

Figura 32 - Objetos em marfim afro-portugueses

**LEGENDA**

- a) Olifante
b) Colher

Fonte: THE BRITISH MUSEUM, c2021.

Sobre os objetos litúrgicos, é observada a proximidade com exemplares confeccionados em prata no século XVI, modelos presentes em missais e gravuras (FIGURA 33). Uma profusão de utensílios, como talheres, demonstra a circularidade que estes objetos adquiriram, levados ao continente europeu por marinheiros e viajantes. Os objetos revelam características incorporadas de modelos europeus de fins do período medieval, mas também de peças confeccionadas em madeira e pedra pelos artesãos da região de Serra Leoa; os significados colocados pelos modelos são absorvidos e expressos pelos artesãos locais de acordo com conceitos próprios na concepção das obras. Inventários revelam a presença de muitas peças em marfim em gabinetes de curiosidades no período renascentista, vistas como artigos exóticos e representativos do status social de seus portadores, permitindo a Bassani localizar a chegada destes artefatos à Europa por volta de 1490; mas registrados como provenientes do continente

asiático, como grande parte do acervo em marfim até que análises mais aprofundadas fossem realizadas (RODRIGUES, 2018).

Figura 33 - Âmbula



LEGENDA

- a)** Vista por inteiro
b) Detalhe da tampa (Madona e Menino)

Fonte: THE BRITISH MUSEUM, c2021.

A exposição realizada pelo Museu Calouste Gulbenkian, em 2001, trouxe uma série de exemplares advindos de tais gabinetes, de peças pertencentes a príncipes e reis, a representantes da aristocracia e classe burguesa que se fortalecia na Europa. Muitas vezes estes objetos eram enviados como presentes, demonstração de reverência a chefes de estado, o que enfatiza a representação deste material em seu requinte e distinção (RODRIGUES, 2018).

Os estudos de Jorge Lúzio Silva (2011) mostram como os territórios africanos e asiáticos eram subdivididos em etnias diversas, incrementando uma ampla cadeia comercial que supriu o mercado europeu de produtos exóticos trazidos de culturas várias; entre estes, o marfim era dos mais almejados.

O expansionismo europeu advindo das grandes navegações proporcionou a difusão de mercadorias e costumes nas principais cidades de Portugal e Espanha, além de outros importantes centros que recebiam das redes do comércio ultramarino um grande fluxo de produtos africanos e orientais que despertavam o consumo por objetos de cunho original e excêntrico, da

natureza incomum. Pelo fato de terem sido raridades invocam o interesse pelo exótico e a necessidade de desvendar novos padrões culturais até então pouco conhecidos. (SILVA, 2011, p. 30).

Com predominância mercante ao norte e na porção atlântica da costa africana, o Império Colonial Português tinha no comércio de marfim uma atividade tão significativa quanto do ouro e de escravizados. No ano de 1488, conquista a rota em direção à porção oriental do continente africano, contornando ao sul o Cabo da Boa Esperança e ampliando o acesso ao fornecimento de marfim. Nesta região também negociavam mercadores árabes, indianos e povos da região de Moçambique e Sudão, gerando conflitos em função do crescente domínio português sobre os mares, de sua influência política e econômica. As trocas comerciais foram ampliadas com o fornecimento de produtos vindos do interior do continente, como ouro, cera, cobre, escravos e marfim em grande quantidade. Estes últimos, muitas vezes circulando juntos, uma vez que essas pessoas eram encarregadas do transporte deste material até os entrepostos comerciais (SILVA, 2011).

A partir do estabelecimento na costa oriental africana, no chamado Primeiro Império, os portugueses chegam à Índia em 20 de maio de 1498, em viagem comandada pelo navegador Vasco da Gama; aportando em Calicute, na costa ocidental da Índia. Esta conquista, envolvida em conflitos comerciais e territoriais, estabeleceu uma extensa rede mercante e cultural entre a Europa, Ásia, África e, posteriormente, a América (CARVALHO, 2013).

Intitulada *Estado Português da Índia*, a capital do Império Colonial Português na Ásia se estabelece em Goa em 1510, após sua tomada por Afonso Albuquerque (1452-1515), que se torna seu governante. Goa foi o primeiro território no continente asiático totalmente submetido ao domínio português, o que demandou o estabelecimento de uma estrutura administrativa local (FARIA, 2013). Esse território somente alcançará sua independência nos idos do século XX. O *Estado da Índia*, estabelecido entre os oceanos Atlântico e Índico, abrangia um amplo território que se estendia do Cabo da Boa Esperança até o Extremo Oriente, passando pelo Ceilão, o Japão e a China, compondo um espaço mantido pela subordinação à Coroa Portuguesa pautada, sobretudo, no controle das rotas marítimas e circulação de bens muito mais do que na ocupação territorial (FARIA, 2013). A posição estratégica de Goa favorecia as rotas comerciais implementadas pela Carreira da Índia e outras já estabelecidas no continente asiático, se tornando um grande mercado de produtos e escravizados procedentes da África e Ásia que abasteciam o mercado ultramarino (SILVA, 2011).

Goa empunhava as rédeas do império oriental português principalmente devido a seu papel de empório comercial, sustentado por uma vasta porção do território do interior que produzia variados artigos para exportação. No século XVI, seu comércio continha raridades orientais escolhidas. [...] Atraía mercadorias do leste e do oeste e a cada ano muitos navios carregados de riquezas ali aportavam. (ANTONY, 2013, p. 40).

José Roberto Lapa (1968) lembra que a designação “Índia”, foi utilizada no plural para se referir às rotas navegadas pelos espanhóis, a *Carrera de Índias*, sendo a América Espanhola também conhecida por Índias Ocidentais. Havia menções, como “Índias de Sua Alteza e Índias de Portugal”, para nomear vastos territórios, “[...] o significado da palavra foi, portanto, vago por muito tempo, abarcando, inclusive, a África (Índia africana e Índia asiática) ou ainda Índia Maior, Índia Média (Arábia) e Índia Menor (Etiópia).” (LAPA, 1968, p. 15).

Em fase posterior à conquista de territórios, a de expansão econômica, a Coroa Portuguesa se dedicava a firmar seu poderio por meio do estabelecimento de rotas mercantes, abrangendo uma grande extensão territorial. A perda de espaços de influência em meados do século XVI levou à uma reestruturação do modelo de ocupação português, intensificando o assentamento territorial nas regiões colonizadas. Dentre as iniciativas adotadas, foi incentivada a mestiçagem entre os nativos e a população de origem lusa, como uma forma de estimular o estabelecimento dos portugueses nos locais conquistados de maneira mais efetiva. Esse processo de miscigenação sociocultural, linguística, religiosa, entre outras tantas, terá grande influência dos missionários (FARIA, 2013).

Neste intercâmbio sociocultural implementado pela expansão ultramarina portuguesa, se inclui a religiosidade levada pelo projeto doutrinário da Igreja Católica. As viagens contavam sempre com missionários dedicados à evangelização dos gentios e fortalecimento da influência da Igreja Católica, amparados pelo regime do Padroado (FARIA, 2020). Charles Boxer (2013, p. 88) cita que “[...] O Padroado Real Português pode ser vagamente definido como uma combinação de direitos, privilégios e deveres, concedido pelo papado à coroa portuguesa, como patrono das missões católicas e instituições eclesiásticas na África, Ásia e Brasil.”

Sobre o regime do Padroado, Laura Souza (1986) esclarece que este dava à Coroa Portuguesa a tutela das missões religiosas e instituição destas nas terras colonizadas da África, Ásia e Brasil. Estas iniciativas religiosas eram financiadas pela Coroa, no intuito de transmitir os princípios da cristandade aos povos colonizados, com finalidade social e econômica de

adaptação destas populações aos interesses da metrópole portuguesa. Seus feitos obtiveram tanto êxito que por volta do século XVII a Santa Sé restringe sua ação.

O sumo pontífice concedeu ao soberano e seus descendentes o monopólio das navegações, ou seja, o direito de conquistar reinos e terra de “infieis”. Deste pacto a Santa Sé autorizou os reis portugueses na construção e manutenção de igrejas e casas religiosas, fundação de dioceses nas suas conquistas assim como a provisão do clero, cabendo ao monarca a jurisdição sobre as autoridades eclesiásticas que compreendia também a nomeação de bispos e a circulação dos clérigos nos espaços coloniais, fazendo surgir, todavia, o Padroado Português. (SILVA, 2011, p. 38).

Os franciscanos foram os primeiros a se lançar nas missões evangelizadoras, seguidos, a princípio, pelos dominicanos e jesuítas, com os quais disputavam territórios de influência no propósito de conquistar fiéis. Os jesuítas tiveram participação ativa nas relações comerciais e culturais estabelecidas entre os povos nativos e os mercadores; conseqüentemente, sua mediação também se deu no comércio de marfins, tão valorizado quanto o ouro e distribuído por toda a rede comercial implementada entre os continentes. Bernardo Távora (1983, p. XXI) cita que os franciscanos se instalaram pela Índia ao longo do século XVI por “[...] 14 conventos, 16 colégios, 3 hospícios e 237 reitorias e residências paroquiais”; sendo acompanhados em suas missões pelos dominicanos, chegados na Índia em 1503. Mas, sobretudo os jesuítas, estabelecidos em Goa em 1542, tiveram um papel marcante na evangelização no Oriente, sob o apostolado inicial de Frei Francisco Xavier (1506-1552). Os jesuítas introduziram a imprensa em Goa, editando obras de catequese e instrução, que serviriam em muito às escolas fundadas e propagação do imaginário cristão, tendo grande circularidade (TÁVORA, 1983).

Por estes espaços o circuito do marfim, do ouro, de escravos, especiarias, pedras preciosas, redes de têxteis, ou dos manufaturados orientais em geral, foi traçado pelas naus da Carreira da Índia e interligou Europa e Ásia, através da África e da América portuguesa, tornando as presas ou itens artesanais ebúrneos, jóias e mobiliário produzidos a partir desta matéria-prima, como mercadorias de alto valor comercial com grande poder de consumo no mercado europeu. (SILVA, 2011, p. 42).

A Carreira da Índia, Figura 34, teve uma significação histórica expressiva ao integrar povos e culturas no encadeamento mercantil implementado entre os continentes no período colonial. Além dos produtos comercializados que passaram a fazer parte dos usos e costumes cotidianos, de todo conhecimento compartilhado, a religião católica encontrou neste intercâmbio um espaço fértil a seu projeto evangelizador; possibilitando o trânsito de missionários de ordens diversas entre os territórios conquistados, tendo na imaginária religiosa um forte apoio

doutrinário frente ao iletramento dos fiéis e as diferenciações linguísticas e culturais (SILVA, 2011).

Consideramos a Carreira da Índia o mais complexo e duradouro roteiro marítimo da Idade Moderna. Essa importância é atestada pelo montante de capitais que atraiu e muitas vezes esgotou; pela quantidade de vidas humanas que conduziu e muitas vezes aniquilou; pelo conjunto de mão-de-obra especializada que requereu; pelo valor, soma e variedade de riquezas, cuja circulação promoveu, e pelo notável intercâmbio de idéias, técnicas, usos e costumes que representou, atuando nos aspectos econômicos, políticos, sociais, industriais e religiosos, em nada menos de quatro Continentes. (LAPA, 1968, p. 17).

Figura 34 - Planisfério de Cantino, 1502 - Moderna⁷



Fonte: PLANISFÉRIO, 2020.

Iniciando o processo de evangelização dos nativos nos espaços colonizados, não se encontrava, entre os missionários, artífices em quantidade suficiente para atender à demanda da produção de imaginária religiosa, elemento essencial à dinâmica de persuasão dos povos. Os missionários encontraram junto aos artesãos locais a mão de obra que supriu essa carência. Tendo os modelos formais e iconográficos europeus como referência, os artífices produziram uma profusão de imagens de vulto com os materiais disponíveis em seu território, o marfim entre estes; além da incorporação de técnicas e estética muito próprias. Os nativos convertidos ao cristianismo eram

⁷ É uma das mais antigas cartas náuticas representativas das navegações portuguesas entre os territórios colonizados no século XVI. Os círculos raiados representam as áreas navegadas pelos portugueses ao redor dos continentes.

procedentes de religiões milenares, repletas de tradições e representações de deuses, como o budismo e hinduísmo. Tradições que também eram cultivadas no fazer artístico de imagens em marfim, que envolviam mesmo alguns rituais em sua manufatura, passados entre gerações de famílias dedicadas a esse ofício. O exotismo e novidade trazida por estas representações criou uma grande demanda por esses artefatos religiosos, levando a imaginária em marfim a adquirir uma grande circularidade entre os espaços de influência lusa ao longo dos séculos XVII e XVIII (TÁVORA, 1983).

Por toda parte, confrontam-se brutalmente instituições religiosas e sistemas de crenças, que nada os dispunha a coexistirem. O cristianismo romano opõe-se não somente ao islã, mas também ao que os ibéricos chamavam de “idolatrias”, designando por esse termo tanto os cultos da América e da África quanto as grandes religiões asiáticas. Aí se acrescenta a luta contra os judaizantes e os protestantes que por toda parte acompanham a monarquia na sua mobilização planetária. (GRUZINSKI, 2014, p. 48).

Figura 35 - Representações de Cristo



LEGENDA

a) Bom Jesus

b) Calvário

Fonte: TÁVORA, 1983, p. 85/124.

Para coibir os artífices locais de continuarem produzindo imagens de deuses considerados pagãos pela Igreja Católica, havia mesmo uma ordem advinda da Coroa Portuguesa de que estes artesãos fossem convertidos e se dedicassem à produção, sobretudo, de representações de

Cristo, como nos mostram as Figura 35, e da Virgem Maria, Figura 36, sob pena de perderem seus bens caso descumprissem essa determinação. Havia punições também aos encomendantes de imagens vistas como profanas, medidas que evidenciam o interesse tanto religioso quanto comercial por estes artefatos exóticos (TÁVORA, 1983).

Figura 36 - Representações da Virgem Maria



LEGENDA

- a)** Nossa Senhora do Rosário
b) Nossa Senhora da Conceição

Fonte: TÁVORA, 1983, p. 33/38.

Com relação às representações de santos católicos, as iconografias mais recorrentes nas imagens de vulto em marfim em circulação pelos espaços de comércio transatlântico são aquelas ligadas às ordens religiosas presentes nos espaços colonizados, sobretudo de seus fundadores, como Santo Inácio de Loyola, São Domingos, São Francisco de Assis, observe a Figura 37a, com destaque para este último; além das representações de Santo Antônio, Figura 37b, devoção que encontra grande reverência entre os portugueses e teve suas imagens difundidas em grande número pelos espaços colonizados, incluindo as Minas Gerais. Esse foi um fator importante na escolha desse orago específico para o recorte iconográfico trazido por

este trabalho. Muitos dos santos e santas que tiveram seu culto afirmado pelos ideais da Contrarreforma, doutores da Igreja, apóstolos e evangelistas serão também figurados por artífices do Oriente em soluções escultóricas muito características, incorporando tradições religiosas e culturais de seus espaços de origem, mas guardando os modelos iconográficos impostos pela Igreja Católica (TÁVORA, 1983).

A representação de figuras sacras do cristianismo processou-se nas artes do Oriente português sob forma vária, compreendendo a pintura, o desenho e o lacado, a incisão e o embutido, o bordado etc. Foi, porém, sobretudo pela escultura que ela se afirmou e difundiu, nomeadamente pela imagem de vulto, que sobreleva todas as demais formas representativas em quantidade e variedade (TÁVORA, 1983, p. XXVII).

Figura 37 - Representações de santos católicos



LEGENDA

- a)** São Francisco de Assis
b) Santo Antônio

Serge Gruzinski (2014) observa que estes objetos revelam a forma como culturas diferentes interpretaram o processo de mundialização ibérica, guardando em seus gestos, sua função e materialidade, as evidências da incorporação ou não de todo um sistema de crenças, “[...] essas peças contêm ainda a memória visível e silenciosa do que se passou entre as sociedades europeias e asiáticas e as outras partes do mundo.” (GRUZINSKI, 2014, p. 323). Estes artefatos, produzidos com pretextos políticos, comerciais ou religiosos, por meio de encomenda ou imposição da doutrina católica, são a manifestação do entrecruzamento de tradições, técnicas e expressividade de sociedades que até então se encontravam separadas (GRUZINSKI, 2014).

Inspiradas em motivos europeus, imagens religiosas manufaturadas nas oficinas locais poderiam também passar por remodelações no sentido de adaptar sua forma ao gosto e padrões europeus, aumentar seu valor comercial antes de seu envio à Metrópole e outros espaços colonizados pela Coroa Portuguesa. Essas intervenções deixam registradas nestas obras soluções escultóricas e leituras de culturas diferentes sobre uma mesma representação. Essa circunstância demonstra também o empenho dos missionários em transmitir à toda a cristandade do Ocidente o sucesso da empreitada de evangelização por meio destes testemunhos materiais. “A ocidentalização não se limita a reorientar a produção indígena para os mercados da Europa. Ela mobiliza muitas vezes mundos, mãos e lugares diferentes.” (GRUZINSKI, 2014, p. 334). Estes objetos se tornam entre a sociedade europeia um símbolo de prestígio, sendo mesmo presenteados entre as cortes reais com o intuito de vangloriar os feitos das conquistas de territórios. Obras de caráter religioso ou profano alcançaram grande comercialização, atendendo a colecionadores e nobreza como exemplares exóticos e significativos de *status* social (GRUZINSKI, 2014).

Em fins do século XVI, as atividades mercantes lusas na banda oriental se encontravam em declínio. À medida em que as especiarias já não demandavam maior interesse e a Coroa Portuguesa perdia espaço no Oriente diante das acirradas disputas comerciais, o espaço Atlântico e a colônia brasileira receberam maior atenção da Metrópole. É iniciado o Segundo Império, estabelecendo São Salvador da Bahia de Todos os Santos como sua capital periférica em 1549, consolidando efetivamente a ocupação do território da colônia (CARVALHO, 2013).

De acordo com o traçado do Tratado de Tordesilhas (1494), firmado entre Portugal e Espanha, se tinha conhecimento de que as terras brasileiras faziam parte do espaço delegado à Portugal. A chegada da frota comandada por Pedro Álvares Cabral (1467-1520), em 1500, foi um

acontecimento que marcou essa posse oficialmente, em um movimento decorrente das rotas implementadas pela Carreira da Índia. O Brasil teve importante papel neste roteiro, sobretudo o porto de Salvador, pela localização ideal de seu litoral, a meio caminho da Metrópole. As repercussões dessa integração foram sentidas em todo o contexto econômico que este aporte para reabastecimento, manutenção e comércio em terras brasileiras trouxeram, além do tocante à formação social, humana, religiosa e cultural decorrente deste contexto, que ainda guarda amplas leituras e questionamentos (LAPA, 1968).

As terras brasileiras não despertaram, a princípio, maior interesse comercial. A Índia guardava ainda maior vantagem aos olhos dos portugueses e as condições naturais dificultavam a ocupação do território, mantendo as atividades extrativas no litoral, sobretudo a exploração de pau-brasil. É somente a partir de 1530, no empenho em reparar as perdas comerciais na porção do Oriente, que a Coroa Portuguesa investe maiores recursos na colônia brasileira. Nos idos de 1580, a Bahia já possuía dezoito engenhos de açúcar, além de outros tantos implantados em Pernambuco e demais capitanias pelo litoral do Brasil, que se tornou o maior exportador deste produto. Evidentemente, houve um deslocamento das atividades mercantis portuguesas em direção ao Atlântico, tendo o porto da Bahia como principal eixo de exportação. Essa atividade agrícola irá buscar na mão de obra africana escravizada sua base de manutenção, inserindo forçosamente essa população no território brasileiro aos milhares por meio de tráfico até meados do século XIX (ANTONY, 2013).

Por volta de 1650, a baixa nos preços do açúcar e a crescente concorrência comercial das demais potências europeias colocou as finanças de Portugal em séria instabilidade. O plantio de outras culturas em terras brasileiras, utilizando o conhecimento e transplante de espécies asiáticas, foi uma estratégia de reação portuguesa, encontrada nas lavouras de algodão, tabaco e especiarias finas, entre outras espécies. Os missionários religiosos, principalmente jesuítas, participaram deste processo de seleção das plantas mais adequadas e seu cultivo em solo brasileiro para fins de comercialização. “O produto das vendas de tabaco em Moçambique também era remetido a Goa em forma de marfim, ouro ou cobre, artigos em geral vendidos para que a renda fosse investida em outros produtos do fluxo do comércio para a Bahia ou para Lisboa.” (ANTONY, 2013, p. 250).

Havia a determinação de manter no Brasil uma economia agrária, se utilizando dos recursos asiáticos para manter a posição estratégica na América Portuguesa. A exploração aurífera na

região das Minas, além da extração de diamantes na Bahia, Mato Grosso e Goiás, levou a uma nova ascensão da economia portuguesa. Na primeira metade do século XVIII, as exportações brasileiras tiveram um aumento significativo, tendo o porto de Salvador importância reafirmada nas escalas marítimas entre as rotas de ida e torna viagem entre Lisboa, a África e Goa (ANTONY, 2013). Esta abordagem histórica é trazida aqui para demonstrar como o Brasil, Goa e África estavam interligados, fornecendo recursos entre si para a manutenção das colônias portuguesas, intercâmbio técnico e humano, de produtos, culturas e tradições.

A esta altura, o Brasil detinha a relevância econômica, até então, conferida ao *Estado da Índia*. Conseqüentemente, as rotas transcontinentais estabelecidas aportavam suas naus em Salvador para comércio, abastecimento, manutenção e outras conveniências tantas, escoando produtos vindos da metrópole, do Oriente e continente africano. Além do acesso a pessoas vindas de regiões várias, como várias eram sua classe social, etnia, profissão e origem. Também as frotas vindas do Rio de Janeiro e regiões mais ao sul do território passavam por Salvador. As transações comerciais efetuadas, muitas vezes não se davam de forma oficial. O contrabando chegou a sobrepor de tal forma as atividades regulamentadas que, em 1767, a Coroa Portuguesa proibiu a escala de naus estrangeiras neste porto (ANTONY, 2013).

O marfim advindo dos mercados africano e asiático vai afluir por todos os territórios sob domínio português, alcançando a América Portuguesa. Pedro Dias (2004) lembra que é importante considerar que uma ostensiva rede de contrabando de produtos de luxo e exóticos, almejados pelas elites europeias, também se fez entre os mercados. Os produtos indianos vindos de Goa, como têxteis, porcelanas, pedras preciosas, marfins, entre muitos outros, eram comercializados em profusão; de forma legal e ilícita. “A permissão outorgada ao primeiro alimentava o segundo, tornando em seguida difícil coibir os abusos. Tão logo o apetite dos oficiais, mercadores e compradores se sentiu estimulado, o comércio ilegal transformou-se em prática costumeira.” (ANTONY, 2013, p. 179). Os oficiais e marinheiros tinham permissão para trazerem uma cota específica de produtos individualmente. O relaxamento da fiscalização, determinante na manutenção do comércio ilegal, possibilitou que esse controle fosse extrapolado recorrentemente, chegando a sobrecarregar os navios e alterar o tempo de viagem, afetando diretamente os lucros da Coroa Portuguesa (ANTONY, 2013).

Este comércio ilícito será bastante estimulado com o sucesso da exploração aurífera nas Minas no século XVIII, ocorrência que leva a um aumento demográfico no território brasileiro e,

consequentemente, do mercado consumidor, circulação de bens e pessoas. Se observa um significativo aumento do número de escalas realizadas em portos do Brasil, atendendo à crescente demanda por produtos que, muitas vezes, eram trocados por ouro brasileiro. A necessidade de manutenção das naus muitas vezes era utilizada como artifício para as escalas e parte dos produtos embarcados comercializados a preços mais acessíveis para custear os reparos e a estada da tripulação em solo brasileiro pelo tempo necessário. Mercadorias de pequeno porte, mais fáceis de ser ocultadas e transitarem de maneira furtiva, eram comercializadas de forma clandestina, sobretudo pedras preciosas (ANTONY, 2013).

Pode-se pressupor que a imaginária religiosa em marfim, de pequenas dimensões, tenha se incluído em grande quantidade neste comércio ilegal; além das presas de elefantes, como documentado em registros alfandegários de apreensões de cargas em ocasiões várias (ANTONY, 2013). Muitos exemplares de imagens em marfim fazem parte de coleções de conventos, do Solar Ferrão, do Museu de Arte Sacra de Salvador; integrando culturas, significados, leituras estéticas e estilísticas. Em boa parte das imagens, a fatura característica da arte popular indiana, o gestual repetitivo das peças, para além de uma leitura iconográfica comum, pode denotar uma produção realizada de forma seriada, com fins comerciais (FIGURA 38).

Figura 38 - Imagens representativas de Santo Antônio



⁸ Universidade Federal da Bahia.

Fonte: Museu Arte Sacra, UFBA, 2020.⁹

A publicação de José Roberto Lapa (1968) relata que as embarcações tinham sua carga e pertences da tripulação retirados para a realização de reparos necessários, sendo um momento propício ao desvio de produtos para o comércio ilegal. Em 1715, houve a determinação de que este procedimento fosse acompanhado pelos oficiais fazendários e a carga inventariada antes de ser armazenada sob a guarda da Fazenda Real (LAPA, 1968). Esses registros são uma importante fonte de informação sob a circularidade de produtos entre as colônias portuguesas. No levantamento das principais mercadorias comercializadas entre Goa, Moçambique e Brasil entre os anos de 1736 e 1782, Philomena Antony (2013) traz o registro de inúmeras presas de marfim listadas pela Fazenda Real e seus respectivos valores. Jorge Lúzio Silva (2011) registra em sua pesquisa um documento datado de 1723, onde o Vice-Rei e Capitão Geral do Brasil comunica a D. João V (1689-1750) apreensão de 1243 presas de marfim recolhidas da nau Rainha de Nantes, aportada em Salvador.

Pedro Dias (2008) descreve a presença de cartas, documentação e registros relativos a viagens ao Brasil ao longo do século XVI, onde esculturas eram trazidas da metrópole portuguesa que, apesar da produção já implementada pelas oficinas locais, sobretudo nas casas jesuítas e beneditinas, ainda eram encomendadas de Portugal; em função de sua qualidade escultórica e da notoriedade que estas conferiam às instituições religiosas. Se refere entre os registros, ao Santuário Mariano, de 1723, escrito pelo Frei de Santa Maria (1642-1728), onde um número significativo de imagens de Nossa Senhora confeccionadas em materiais diversos são inventariadas.

A total dominação dos povos indígenas e negros africanos em terras brasileiras foi culminada por um duro processo de aculturação, consequência direta do trabalho de evangelização desenvolvido por diversas ordens religiosas [...] o “Santuário Mariano” é um registro histórico do projeto de consolidação e ampliação dos valores cristãos, levado a efeito pela Igreja Católica, com o apoio da Coroa Portuguesa. [...] é também precioso documento descritivo da fauna, da flora, das referências geográficas e linguísticas, dos usos, costumes e rituais religiosos dos povos nativos e africanos escravizados, bem como de colonizadores e invasores europeus diversos. (NOGUEIRA, 2007, p. 5).

Jorge Lúzio Silva (2011) menciona que a maior parte das entradas de imaginária em marfim no território brasileiro de dava por meio de contrabando, mas também através dos religiosos, que as traziam em meio a seus paramentos e artefatos destinados à evangelização. Na América

⁹ Estas imagens foram enviadas por e-mail pelo Museu diretamente para a autora.

Portuguesa, a imaginária religiosa em marfim fazia parte de um mercado expressivo para os missionários das ordens, principalmente os jesuítas. Estas imagens de vulto eram em sua maioria de pequeno porte, direcionadas ao culto doméstico, facilitando sua circulação e marcando presença educadora da simbologia transmitida de forma cotidiana e ostensiva. A estética exótica expressa nas obras vindas do Oriente suscitou o interesse por sua aquisição, mas muitas das peças tiveram sua circulação proibida pela Inquisição justamente por esse caráter estético.

As naus neste contexto foram embarcações comerciais e navios de guerra, mas foram também as naves da fé, uma procissão em alto mar que levou, além do evangelho de Jesus Cristo e seus propagadores, emblemas e imagens, sem esconder o seu real interesse no projeto de aquisição de almas e bens, à serviço da religião e de um estado, à esta, subalterno. A ideologia cristã e os proveitos das instituições religiosas, junto à avidez da Coroa e das elites lusitanas aportaram, sob a égide da Cruz, nas aldeias e portos africanos onde o marfim foi fartamente comercializado e de lá moldado, em África ou na Índia, para atender as expectativas de ganhos e lucros (SILVA, 2011, p. 94).

Em sua pesquisa sobre acervos em marfim, desenvolvida em torno *do Inventarium Maragonense*, datado de 1760, Isis Antunes (2020) descreve que entre o rol dos bens inventariados, pertencentes aos jesuítas instalados em colégios no território brasileiro do Maranhão e Grão Pará, se observa a presença de peças de marfim *in natura*. Estas presas teriam chegado aos portos da região através das rotas marítimas saídas das regiões da Guiné, no continente africano, aportando na região ao longo dos séculos XVII e XVIII. O documento estudado por Antunes (2020) foi produzido por ocasião da expulsão dos inacianos do Brasil pelo Marquês de Pombal (1699-1782), em 1759, registrando os pertences deixados por estes religiosos que tiveram presença marcante no Brasil desde o século XVI. Entre os bens inventariados constam muitas imagens lavradas em marfim, sobretudo crucifixos, que podem ter sido confeccionados por artífices locais. Alguns dos objetos têm sua procedência registrada; como Índia, Europa, China, enfatizando a participação da Companhia de Jesus frente ao processo de colonização e a circulação dos bens pelos espaços explorados pelos portugueses.

Em decorrência das conturbadas relações políticas internacionais que comprometiam o Império Colonial Português, das guerras napoleônicas, a eminente invasão francesa à Portugal e sua impossibilidade de enfrentamento militar a tal ataque; a corte portuguesa se transferiu para o Brasil no início do século XIX, elevando sua principal colônia a sede do Império Colonial Português. Sua chegada irá impactar sobremaneira as disposições políticas, administrativas, econômicas e socioculturais no país (SCHWARCZ; AZEVEDO; COSTA, 2002).

Devido a imprevistos em meio a viagem, o primeiro aportamento da esquadra que trazia a corte portuguesa foi em Salvador, em 22 de janeiro de 1808. Este porto mantinha sua relevância e concentrava maior atividade comercial desde o século XVI, escoando produtos entre as colônias e a metrópole; além de ser a principal porta de entrada de escravizados que, mesmo com o comércio proibido em Portugal desde 1767, ainda constituíam a mão de obra preponderante nos domínios coloniais. Foi nesta cidade que D. João de Bragança (1767-1826), o príncipe regente, assinou o Decreto de Abertura dos Portos Brasileiros às Nações Amigas (1808), ampliando a importação de produtos e derrubando o exclusivo comercial estabelecido pela metrópole desde o início do processo de colonização. Com a ocupação francesa em Portugal, parte dos produtos necessários ao Brasil só poderiam ser adquiridos através de importação, uma vez que, até então, a colônia não possuía manufaturas ou indústria desenvolvida (SCHWARCZ; AZEVEDO; COSTA, 2002).

A sede da Coroa Portuguesa foi instalada no Rio de Janeiro, cidade nomeada capital da colônia desde 1763. André Chaves e René Gomes (2018), relatam em seu estudo que o príncipe regente, D. João de Bragança (1767-1826), deu início a um processo de modernização das estruturas vigentes nas diversas instâncias, adequando-as à nova conjuntura. Com costumes diferenciados dos vivenciados na sociedade colonial, o grande contingente de pessoas que ingressou no país vai influenciar em muito nos valores cultivados, buscando construir uma imagem mais distinta da sociedade brasileira, que se adequasse ao ideal elitizado das cortes europeias (CHAVES; GOMES, 2018).

Com o acesso ampliado pelo livre comércio, o porto do Rio de Janeiro veio a adquirir elevada importância em todo o Atlântico Sul. Foi muito estimulado entre a alta sociedade o consumo de objetos de luxo, vestuário da moda, pratarias, finas porcelanas; artigos que não só revelavam o status social de seus portadores, mas conferiam imponência à corte brasileira, destacando-a entre a população local. Objetos lavrados em marfim tiveram grande circulação, em artefatos de cunho religioso e de uso cotidiano, como sinetes, talheres, bengalas, pentes, leques, tornos para fixação de redes, objetos musicais; além do uso medicinal do pó de marfim e na manufatura de objetos místicos, como amuletos e figas (CHAVES; GOMES, 2018).

Neste projeto de criação de uma elite nacional, os mecanismos de distinção social foram vinculados à importação de valores civilizatórios, padrões culturais e modelos comportamentais. Importar e consumir bens importados se tornou uma necessidade social. Por conseguinte, vários segmentos da sociedade brasileira, sobretudo os mais abastados e aqueles que habitavam as

zonas urbanas das capitais provinciais, passaram a vivenciar os reflexos da nova ordem política e econômica por meio da transformação de seus padrões de gosto e consumo, sustentados pela instalação de novos objetos de luxo. (CHAVES; GOMES, 2018, p. 133).

Diante da nova configuração político administrativa, tornou-se de extrema importância que o Reino pudesse se amparar no instrumento da imprensa para levar a todas as províncias do extenso território as determinações oficiais, “[...] imprimir e dar ampla difusão às ordens, alvarás e decretos régios, bem como à sua nova legislação e documentos diplomáticos.” (CHAVES; GOMES, 2018, p. 136). Dada a instalação da imprensa no Brasil, a documentação da circulação e comércio de marfins é expandida no século XIX, com registros portuários relatando a entrada e saída de presas e objetos em marfim, sua origem e embarcações que as transportavam; além da divulgação em jornais e periódicos de informações sobre leilões, anúncios de trocas, perda ou roubos de objetos, oferta de serviços de oficinas de artífices, notícias sobre o comércio e o tráfico de marfins (CHAVES; GOMES, 2018).

André Chaves e René Gomes (2018) trazem em seu estudo a referência do primeiro jornal publicado no Brasil, fundado em setembro de 1808, a “Gazeta do Rio de Janeiro”. Este veículo alcançou grande visibilidade, publicando informações sobre os órgãos oficiais do Estado, compilações de notícias vindas da Europa e assuntos relacionados à alta sociedade do Império. No ano seguinte, este jornal incluiu em suas edições um folheto informativo com os aportamentos e partidas de embarcações nos portos do Rio de Janeiro. Em 1811, esta seção informativa do jornal recebeu o nome de “Notícias Marítimas”, onde eram relatados nomes, procedência e destino de cada embarcação, seus comandantes e financiadores das empreitadas, duração das viagens e cargas embarcadas. Chaves e Gomes (2018) citam que, apesar do informativo não registrar as quantidades e valores das cargas transportadas, esta é uma importante fonte de dados disponível à pesquisa do comércio e circulação de marfim a partir dos portos do Rio de Janeiro no início do século XIX.

Os registros trazidos em “Notícias Marítimas” demonstram que a maior parte das embarcações que chegavam ao Rio de Janeiro eram provenientes do continente africano, saídos de portos da Angola e Benguela. De acordo com esta documentação, as presas de marfim *in natura* chegadas ao território brasileiro eram originárias da costa ocidental ou região central da África. As escalas realizadas pelos navios em outros espaços de comercialização não eram registradas pelo informativo, as presas de marfim poderiam advir também de entrepostos da Ásia e outras regiões africanas conectadas às rotas de comércio marítimo (CHAVES; GOMES, 2018).

Um importante dado registrado em “Notícias Marítimas” é que o marfim estava entre os produtos de maior comercialização, vindo da África para o Rio de Janeiro juntamente a escravizados, cera, azeite, ferro e enxofre. Como se dava desde o século XVII, o tráfico de escravizados africanos e o comércio de marfim estava interligado, sendo estas pessoas utilizadas no transporte das presas até seu embarque nos portos. Ao longo do século XIX, o comércio entre o Brasil e costa ocidental da África se intensificou, abrangendo produtos mais diversificados, provenientes tanto de um território quanto do outro, favorecendo as trocas mercantes e, também, culturais (CHAVES; GOMES, 2018).

O monopólio da Coroa portuguesa sobre a comercialização de muitos produtos entre os espaços colonizados se viu comprometido após a abertura dos portos brasileiros e a dependência criada em relação ao apoio da Inglaterra. André Chaves e René Gomes (2018) chamam atenção para o fato de que, quatro entre dez carregamentos de presas de marfim registrados, saídos da costa africana para o Brasil entre 1812 e 1813, estavam destinados diretamente à Real Fazenda. Por meio de carta régia publicada em 1817, D. João VI (1767-1826) determina que gêneros como pau Brasil, marfim e urzela (um líquen muito utilizado como corante de têxteis) fossem novamente comercializados no país e em mercados europeus somente pela Real Fazenda. Tal medida evidencia a importância que estes produtos alcançavam em sua comercialização.

No levantamento realizado por André Chaves e René Gomes (2018), junto aos registros contidos em *Notícias Marítimas*, há a anotação de saída do porto do Rio de Janeiro de somente uma embarcação com destino à Lisboa com carregamento de presas de marfim, em 1820, indicando que a maior parte desta matéria prima era comercializada no mercado interno no início do século XIX. Há outras duas anotações importantes, publicadas em listagens de produtos enviados pelo Brasil à Inglaterra; uma delas datada de 1812, outra em 1820. Nestes documentos consta o envio de “[...] barris de marfim queimado, produzido a partir de refugo da talha de presas de elefante.” (CHAVES; GOMES, 2018, p. 148). Esses dados, somados ao grande aporte de presas *in natura*, colaboram para confirmar uma produção de artefatos em marfim no Brasil, a presença de oficinas e artífices atuando em sua manufatura.

O marfim processado também foi vendido como matéria prima a ser utilizada na criação de outros produtos, notadamente obras de arte. Se, à época, o Brasil exportou para Liverpool certa quantidade de marfim queimado, a seção de anúncios de leilões do “Diário do Rio de Janeiro” publicou, em 1829, uma chamada para o arremate de um “grande sortimento de droga, óleo de amêndoa doce, marfim queimado”, azul da Prússia, benjoim e outros produtos, muitos dos quais próprios para a produção de pinturas. Subproduto do trabalho

com presas de elefante, o marfim queimado podia ser obtido pelo processamento de raspas e sobras de material, servindo para usos como pigmento na produção de tintas pretas. (CHAVES; GOMES, 2018, p. 169).

A exemplo da “Gazeta do Rio de Janeiro”, outros periódicos surgiram em províncias do Império, alguns com espaços também dedicados ao registro de aportamentos e partidas de embarcações em portos brasileiros, como o “Diário Mercantil” e o “Jornal do Commercio”, sediados no Rio de Janeiro. Estas publicações, voltadas à elite imperial, são uma importante fonte de informações sobre a circularidade e o comércio de presas e artefatos de marfim ao longo do século XIX no Brasil. É importante lembrar que estes registros não contemplam a inteireza dos usos e trânsito dos marfins. Há que se considerar também uma parcela menos privilegiada da população e escravizados, que tinham no marfim um elemento de significância em seus rituais e costumes; além do comércio realizado por meio de contrabando (CHAVES; GOMES, 2018).

Os conteúdos tratados pelos periódicos vão se diversificando, abrangendo maior circulação e, conseqüentemente, uma gama maior de leitores e interesses, como literatura, fatos históricos, moda, acontecimentos sociais; levando até as províncias mais distantes da capital os gostos e costumes da elite imperial. Entre os assuntos, se incluiu a publicação de ofertas de produtos de luxo para venda e serviços, informações que refletem os hábitos, usos e significância que os bens negociados adquiriram para seus consumidores, a associação conferida aos artefatos em marfim como elementos significativos e relevantes para as sociedades que usufruíam desses bens, seja por seu valor social e econômico ou por seu sentido mítico e religioso (CHAVES; GOMES, 2018).

Os anúncios publicados no “Diário do Rio de Janeiro” são extremamente relevantes para a análise da circulação e consumo de uma variedade enorme de objetos feitos em marfim no Rio de Janeiro. Editado de 1821 até 1854, o periódico inovou na forma como divulgou os reclames, que eram organizados em colunas temáticas de anúncios, como Compras, Vendas, Leilões, Perdas, Roubo e Notícias Diversas - seção esta que vinculava anúncios variados, incluindo a prestação de serviços. Nestas colunas, foram registradas inúmeras situações em que peças de marfim talhado ou torneado eram usadas no cotidiano da sociedade carioca, indo do emprego utilitário dos almofarizes à prática religiosa, com o uso do culto a imagens sacras esculpidas em presas de elefante. Os exemplos são inúmeros. (CHAVES; GOMES, 2018, p. 158).

André Chaves e René Gomes (2018) localizaram uma grande variedade de produtos manufaturados em marfim, além de presas in natura, anunciados dos jornais “Diário de Rio de Janeiro”, “Gazeta do Rio de Janeiro”, “Diário de Pernambuco”, “Correio Mercantil de Salvador,

de imagens religiosas a objetos de luxo e uso cotidiano. A origem dos artefatos em marfim ofertados geralmente é atribuída pelos comerciantes à Ásia e Europa, como um meio de valorizar os produtos comercializados. No início do século XIX, os artefatos em marfim foram também relacionados com questões de higiene, havendo anúncios de escovas de dentes e de cabelos, bocais de seringas, instrumentos médicos, dentaduras.

Figura 39 - Retorno à cidade de um proprietário de chakra, 1835 – Jean Baptiste Debret



Fonte: MEISTERDRUCKE, c2021.

Não foi encontrada nos anúncios menção à origem africana do marfim ou dos objetos ofertados. Uma das exceções levantadas, foi um anúncio publicado no “Diário de Pernambuco” em 1832, ofertando uma tipoia com tornos manufaturados em marfim, provenientes de Angola. Estes objetos eram utilizados para transportar pessoas (FIGURA 39). Os tornos em marfim serviam para fixar a rede à peça cilíndrica de madeira ou bambu, onde a rede era suspensa (CHAVES; GOMES, 2018).

Dois importantes anúncios foram trazidos por André Chaves e René Gomes (2018), o primeiro deles realizado em 1825, no Rio de Janeiro. Se trata da oferta de ferramentas para uso em marcenaria e de um torno de bronze adequado ao trabalho com peças delicadas, incluindo o

marfim e peças utilizadas em relógios. Essa informação vem agregar ao entendimento de que, os artífices atuantes na lavra de marfins poderiam também estar inseridos em oficinas de ourivesaria e outras práticas que demandavam maior apuro técnico, como gravadores, por exemplo; além do uso de ferramentas adaptadas da marcenaria. O segundo anúncio, realizado no Rio de Janeiro em 1826, esclarece sobre o domínio técnico de um artífice que realizou a restauração de uma imagem de Nossa Senhora da Conceição em marfim. A peça teve as mãos recompostas e passou por um tratamento de branqueamento da superfície, provavelmente em virtude da oxidação da camada de tonalizante ou verniz (CHAVES; GOMES, 2018).

É possível aventar que a recente abertura dos portos tivesse atraído para o Brasil uma série de artífices especializados na manufatura de objetos finos por meio da tornearia. Desde o século XVI, vários torneiros europeus se dedicaram à criação de peças escultóricas e “tornos” delicados, produzidas em madeira, marfim ou metal; peças que serviam de ornamento em obras maiores, como o mobiliário. Do mesmo modo, torneavam com exatidão algumas roscas que compunham partes de objetos como flautas, oboés e outros instrumentos musicais. (CHAVES; GOMES, 2018, p. 166).

Contemplando a circulação e comércio de marfins no território da Capitania das Minas Gerais do século XVIII, Eduardo Paiva (2017) relata que circularam por esse território uma série de produtos advindos do comércio ultramarino; desde artigos de luxo até artefatos de uso cotidiano, com presença comprovada por documentos registrados em arquivos de instituições mineiras. Nos levantamentos realizados por Eduardo Paiva (2018) junto a testamentos e inventários *post-mortem* oriundos do século XVIII nas Minas, se localizou a presença recorrente de artefatos em marfim. Paiva considera que, “[...] Estes documentos atestam a intensa circulação dos objetos, das crenças e significados que acompanham a mobilidade das pessoas e a capacidade de se adaptarem a novas realidades históricas, inclusive reconstruindo-as.” (PAIVA, 2018, p. 226).

Eduardo Paiva (2018) cita que a imaginária religiosa arrolada nos inventários e testamentos apresenta especificação de seus materiais quando estes são considerados mais valiosos, como ouro, prata, marfim; conferindo idoneidade às informações elencadas pelos testamenteiros e inventariantes. Referências à madeira ou barro são incomuns, uma vez que o uso destes materiais era mais recorrente. Como exemplos, traz a informação levantada no testamento de D. Thereza Alla Fonseca, datado de 1746, em Vila Rica, onde se encontra arrolada uma imagem de Santo Antônio em marfim, portando resplendor de prata, originário da Índia. Este documento faz parte do acervo do Arquivo da Casa dos Contos de Ouro Preto. Em outro levantamento raro,

cita o único testamento de não brancos onde foi localizada uma imagem de Santo Antônio, pertencente à forra Maria Cardoza da Silva, datado de 1779, em São João Del Rey (PAIVA, 2018).

Vanicléia Santos e Rogéria Alves (2017) nos colocam que os estudos de inventários *post mortem* são importantes fontes de entendimento da cultura material em um dado período histórico, portadores de evidências de origem, circularidade, significação, função e condição social dos detentores de bens específicos. Nos inventários estudados pelas historiadoras é citado que, dentre as 133 peças registradas, somente 12 delas eram objetos religiosos. E de acordo com o levantamento realizado pelo Projeto 24161 FAPEMIG/EBA/APL/Acervo em marfim: “O acervo em marfim afro-luso-oriental no Brasil: pesquisa introdutória nos acervos de Minas Gerais”, grande parte das obras encontradas sob a tutela das instituições consultadas são de cariz religioso; em sua maioria, imagens de Crucificados.

Desde o período gótico (meados do século XIV) as imagens de Cristo crucificado foram difundidas, para despertar mais sentimentos e para que os cristãos aprendessem a valorizassem a perspectiva do sacrifício em nome da fé. Isso valia para os religiosos bem como para os leigos. No calendário litúrgico, a Paixão de Cristo tomou lugar principal em algumas cidades da Europa, e não foi diferente no Brasil colonial. Portanto, isso explica a profusão de crucificados de marfim e de outros materiais nas casas de famílias mais abastadas. (SANTOS; ALVES, 2018, p. 275).

Adalgisa Campos (2015) também nos traz entendimento sobre a recorrência destas imagens nas Minas. A representação iconográfica do Cristo Crucificado é o símbolo de maior expressão para a Igreja Católica, uma imagem sacra de presença obrigatória sobre os retábulos dos templos religiosos, também muito presente no espaço doméstico. As Constituições Primeiras do Arcebispado da Bahia (1707) determinavam sua colocação sobre as mesas de altar, sacrários ou degraus do trono. No período barroco a temática da Paixão e Morte de Cristo foi largamente difundida em encenações e conjuntos escultóricos narrativos, as imagens religiosas em marfim entre estes. Campos (2015) relata que, os exames realizados pelas Câmaras Municipais, aplicados aos requerentes de licenças para o ofício de escultor imaginário, tinham na manufatura da imagem do Crucificado um quesito obrigatório das provas. Outra informação relevante colocada por Campos (2015), é a utilização de modelos pelos escultores imaginários, que poderiam se basear em missais, narrativas bíblicas ou imagens do Crucificado presentes em seu cotidiano, mas que não poderiam ser utilizadas no momento da avaliação; além das dimensões a serem consideradas na escultura.

Na Época Moderna (1500-1800) a confecção de um crucifixo era matéria de exame pelas câmaras municipais ao aspirante à categoria de oficial de escultor/imaginário: “E o que se quiser examinar de imaginária ou escultura de madeira, fará um Cristo de três palmos de comprimento posto na cruz com seu calvário [...] fará mais uma imagem de Nossa Senhora, o Menino Jesus no colo, a qual será do mesmo tamanho de Cristo lavrada toda em redondo”. O palmo contém 22 cm, de modo que os três palmos referidos resultam em 66 cm, compreendendo a obra inteira (pedestal e cruz com Jesus crucificado). A prescrição “em redondo” quer dizer que em três dimensões como requer a arte da escultura. Adverte-se que a confecção seria na ausência de modelo para observação, o que levaria o escultor a se basear nas obras já vistas na vida cotidiana ou mesmo nas estampas de missais ilustrados ou mesmo imaginadas a partir das narrativas dos quatro evangelhos. (CAMPOS, 2015, p. 2).

Bernardo Távora (1983, p. 51) cita que as representações da Paixão e Morte de Cristo eram recorrentes na produção de imaginária sacra no Oriente, em Crucifixos ou conjuntos narrativos com figuras bíblicas colocadas na base dos Calvários. Relata que são poucos os modelos usados como pendentes em parede, a maioria das obras se trata de esculturas do Crucificado sobre uma base, ou representações do Calvário com pequenas figuras de Nossa Senhora das Dores, Maria Madalena, São João Evangelista e, por vezes, figuras de soldados. Alguns destes conjuntos traziam figuras em marfim colocadas em nichos abaixo da representação do Gólgota, em níveis com representações de santos de devoção e/ou agrupamentos imagéticos com presépios (FIGURA 40a).

Esses modelos foram apropriados em exemplares característicos das Minas Gerais do século XVIII, os chamados oratórios-lapinhas. Percival Tirapeli (2011, p. 67) cita que estes objetos “encontraram nas terras auríferas o incentivo do uso da pedra calcita para povoar, com dezenas de figuras, os diversos níveis dos oratórios com grupos escultóricos do presépio e do calvário.” As peças de pequenas dimensões são lavradas em calcita, rocha de coloração esbranquiçada, recebendo frisos de douramento aplicado a pincel em detalhes e bordas de vestes, configurando uma apropriação dos modelos orientais e uma releitura com utilização de materiais disponíveis no meio de produção das peças (FIGURA 40b).

Figura 40 - Representações de imaginária sacra (Calvário)

**LEGENDA**

a) Calvário

b) Oratório Lapinha

Fonte: **a)** MATIAS, 2013, p. 225. **b)** MUSEU DO ORATÓRIO, c2014.

Eduardo Paiva (2018) nos informa que os valores das imagens religiosas em marfim alcançavam maior cotação nos inventários *post mortem* estudados em sua pesquisa, estando os crucifixos entre os mais caros, com um preço equivalente a uma cabeça de gado. Observou também que os artefatos em marfim, laborados com uma fatura mais primorosa, eram mais valorizados do que os manufaturados em coral, a menos que estes tivessem ouro ou prata agregados à sua feitura. Estes últimos eram mais comuns em testamentos de pretas forras ou nascidas livres, possuidoras de imóveis, joias e escravizados, que, mesmo com condições de aquisição de objetos em marfim, em poucas ocasiões têm estes itens listados em seus bens.

Na grande maioria dos registros levantados, as imagens religiosas lavradas em marfim estão presentes nos testamentos e inventários *post-mortem* de portugueses e seus descendentes, sobretudo em regiões onde a presença destes grupos sociais se fez mais numerosa nas Minas colonial, como na Comarca do Rio das Mortes. Entre os povos de origem africana, os registros trazem a imaginária religiosa manufaturada em madeira, barro ou metal, materiais constituintes

comuns em imagens religiosas (PAIVA, 2018). Por meio de estudos comparativos com outras imagens circulantes no território das Minas no período colonial, ou produzidas por oficinas e artífices locais a partir de materiais disponíveis; como pedra talco, madeira (algumas de coloração bem clara e com o nível de resistência aproximado ao marfim) metal, cerâmica, osso, é possível registrar que “[...] tanto as peças ‘originalmente’ entalhadas em marfim foram transpostas para outros suportes, tais como madeira, metal e cerâmica, quanto o contrário pode ter ocorrido.” (PAIVA, 2018, p. 226).

Os centros urbanos que se formavam nas Minas estavam em contato com as redes comerciais estabelecidas na colônia, absorvendo diferentes culturas, seus costumes, artefatos em profusão e mão de obra, tanto especializada quanto artesanal. Nestes núcleos, desenvolvidos graças à riqueza trazida pela exploração aurífera, havia estabelecimentos que atendiam a demandas diversas, abastecidos por caixeiros viajantes e, também, por habitantes que comerciavam artigos cotidianos básicos produzidos localmente. Neste segmento trabalhavam homens brancos, negros libertos, pardos e mestiços, fornecendo uma infinidade de artigos provenientes da Índia, Oriente, África e de outras regiões brasileiras; transparecendo o gosto, a cultura e costumes da sociedade colonial das Minas (PAIVA, 2017).

[...] a população total já alcançava número próximo a 200.000 pessoas em 1730, das quais, os escravos representavam entre 1/3 e 2/3; formara-se, sobretudo nos núcleos urbanos, uma camada média constituída de homens e mulheres portugueses, ex-escravos e seus descendentes nascidos livres (crioulos, pardos e mulatos, principalmente) que era consumidora voraz, assim como os mais ricos, do variadíssimo rol de itens oferecidos por centenas de comerciantes; a economia se diversificara; havia ouro em pó (medido em oitavas) e fundido que valiam como moeda; gente das quatro partes do mundo circulava e/ou vivia na região, o que significava efervescência, mesclas e experimentações culturais. Neste contexto, até mesmo comércio setorizado e fornecedores de itens específicos, consumidos por grupos específicos já haviam se formado. (PAIVA, 2017, p. 241).

Eduardo Paiva (2017) aponta que a presença dos objetos em marfim encontrados nas Minas suscita uma série de questionamentos ligados ao seu comércio e circularidade; como a origem das peças, o trânsito dos artefatos pelas redes de comércio, sua produção e transposição para outros materiais, quem eram os portadores e os significados para os diferentes grupos sociais, entre outros. Muitos dos materiais originários do Oriente podem ter sido trabalhados no continente africano e negociados com essa procedência, e vice-versa, em virtude da ampla rede comercial estabelecida; da mesma forma, objetos poderiam ser realizados nas Minas com mão de obra local e matéria-prima vinda de outros continentes. Não há nenhuma documentação

comprobatória neste sentido, até mesmo em função da organização do trabalho nestas oficinas, atreladas ainda a formas medievais de produção, e da proibição do exercício de alguns fazeres na colônia; ficando tais questionamentos relegados ao campo das hipóteses, cabendo aos objetos esclarecer algumas perguntas levantadas.

Apesar de dispositivos legais proibitivos de fazeres específicos na Capitania das Minas, entre elas, a função de ourives até parte do século XVIII, ou da atuação de negros, mulatos e índios nesta atividade, Eduardo Paiva (2017) registrou a presença de instrumentos condizentes com essa categoria de ofício em testamentos documentados; além da presença de escravizados, deixados como herança, prestando serviços nestas oficinas. Nestes locais, não só o ouro e a prata eram trabalhados, mas também materiais nobres como coral, âmbar e marfim. Com uma produção voltada à encomenda, estes artesãos atendiam às demandas solicitadas, refletindo o poder aquisitivo dos encomendantes, a mestiçagem incorporada aos gostos da época, aos cânones; além dos materiais circulantes nas oficinas. Serge Gruzinski (2001) relata que a presença portuguesa e de elementos advindos de origens diversas gerava uma série de constantes conflitos, em um ambiente que por si já era carregado de instabilidade, consoantes ao processo de colonização e imposição religiosa; levando à adoção de medidas de adaptação e imprevisto às normas determinadas pela metrópole.

A estrutura colonial permite uma nova organização dos trabalhos e das hierarquias das corporações de ofício. Surgem novos comportamentos e modos de atuação, diferentes do contexto reinol. Negros e mulatos participavam da produção das artes e ofícios do período colonial, dentro da divisão social e técnica de trabalho. Nesse exercício, o escravo era submisso à corporação e não podia ter aprendizado legalizado dentro dos regimentos de ofício. Mesmo quando possuía grande nível de habilidade, não podia se submeter aos exames de ofício. (VENUTO, 2017, p. 33).

Eduardo Paiva (2017) cita em suas pesquisas que a presença de objetos em marfins foi registrada em regiões diversas da Capitania das Minas nos séculos XVIII e XIX, sobretudo em comarcas onde a exploração aurífera e de diamantes foi mais próspera, como Vila Rica, Mariana, o Tijuco (Diamantina), a Vila do Príncipe (Serro), Caeté, São João Del Rey, São José Del Rey (Tiradentes), a Vila de Nossa Senhora da Conceição do Sabará. A partir de meados do século XVIII, as vilas já estavam mais bem constituídas, com redes de comércio estruturadas e abastecidas de produtos advindos dos vários espaços de influência portuguesa. A presença de marfim estava associada também a outros materiais, como imagens em madeira com áreas de carnação em marfim, incrustado em peças de mobiliário, objetos em ouro e prata; com a grande

maioria de registros encontrados sobre estes artefatos sendo de pertencimento a homens brancos e ricos. Estes registros evidenciam a camada da população que tinha acesso ao marfim, seu alto custo e usos diversos, para além da imaginária devocional. Outro dado relevante dos registros documentais levantados por Eduardo Paiva (2017), é a origem declarada dos objetos inventariados, a Índia.

Vanicleia Santos e Rogéria Alves (2018), em estudos realizados junto a testamentos e inventários *post-mortem* levantados na região da Comarca do Rio das Velhas, datados do século XVIII; nos colocam que foram localizados muitos artefatos manufaturados em marfim entre estes registros. A maioria deles são de objetos de uso cotidiano, seguidos de imagens devocionais. Em virtude da exploração aurífera, a Vila Real de Nossa Senhora do Sabará alcançou grande desenvolvimento econômico no século XVIII, sendo elevada à sede administrativa da capitania em 1711. Esses fatores políticos e econômicos atraíram à essa localidade um grande aporte de pessoas advindas de origens várias e, junto a elas, bens e costumes, culturas.

Em cerca de 200 testamentos e inventários *post-mortem* analisados, provenientes da região de Sabará, foram encontrados artefatos de marfim listados em 22 destes documentos; somando 145 objetos localizados, sendo somente 12 peças de imaginária religiosa (SANTOS; ALVES, 2018). A maior parte dos objetos eram “marcas” de marfim, como eram chamadas as bases recobertas por tecidos em botões; após esses, vinham tabuleiros de jogos, redes e taquaras com tornos de marfim, sinetes, leques, copo e faca de escrivantina. Entre as peças de cariz religioso, estão registrados sete crucifixos, três imagens de Nossa Senhora da Conceição, uma imagem de Nossa Senhora da Glória e uma imagem de São João. Com relação aos proprietários das peças em marfim, nos registros realizados entre 1738 e 1796 em Sabará, 17 dos portadores eram homens e 4 deles, mulheres (SANTOS; ALVES, 2018).

O levantamento de dados a partir dos testamentos e inventários *post-mortem* possibilitam a análise de informações relativas aos grupos sociais portadores de peças em marfim, a possível origem dos artefatos que chegam ao território das Minas, seus usos e significados atribuídos por cada segmento de portadores desses bens; além das tipologias encontradas e valores monetários conferidos às peças. Os registros analisados concentram as descrições nas questões de valor, medição e material constituinte dos objetos; não foi identificada nos documentos a autoria ou origem dos objetos. Tanto poderiam ser provenientes da Europa, dos continentes

africano ou asiático, quanto lavrados no Brasil. A Vila Real de Nossa Senhora da Conceição de Sabará conheceu um período de grande prosperidade no século XVIII, se inserindo em uma ampla rede de comércio que dava acesso a produtos advindos de todo o Império Colonial Português (SANTOS; ALVES, 2018).

Augusto de Lima Junior (1943) cita que havia nos povoados e zonas mineradoras da capitania frades vindos de conventos de Ordens diversas do Brasil, Portugal e da Itália. Estes religiosos tanto pregavam a doutrina cristã e esmolavam, quanto realizavam negócios de toda espécie; incluindo imaginária religiosa, telas de artistas portugueses e italianos, difundindo o gosto pelas artes no território. Lima Junior (1943) relata a riqueza dos objetos e paramentos em ouro e prata presentes nas igrejas matrizes das vilas e arraiais das Minas, que vinham do Reino português ou poderiam ser fabricados em Sabará, Vila Rica, maiores centros de ourivesaria no período. Como citado anteriormente, esse ofício poderia estar associado à manufatura de objetos em marfim.

Renata Diório (2018), contemplando os processos que envolveram a criação do Bispado de Mariana em 1745, relata que sua constituição mobilizou um grande esforço no sentido de prover a diocese de imaginária religiosa, livros, ornatos para a igreja, vestes e paramentos litúrgicos necessários aos cultos. “Atender a essa demanda de tamanha relevância implicava, acima de tudo, maior circulação de pessoas e de objetos pelos caminhos que levavam à nova cidade e seu emergente espaço urbano.” (DIÓRIO, 2018, p. 242).

Ainda, a autora Renata Diório (2018) pontua que, entre as medidas implementadas pelo bispo de Mariana, Dom Frei Manuel da Cruz (1690-1764), está o pedido enviado à corte portuguesa de provimento de paramentos pontificiais, pratarias, móveis, imaginária religiosa e outros. A doação recebida consta no “Inventário dos Ornamentos” e mais bens que vieram de Lisboa para esta Catedral de Mariana, à requisição do Excelentíssimo Senhor Dom Frei Manuel da Cruz (1690-1764), datado de 1749. Todos os 1221 bens inventariados foram trazidos de Portugal, em duas remessas, mas não constam registros relativos ao trânsito destes objetos até Mariana (DIÓRIO, 2018).

É curioso pensar que muitas viagens podem ter sido feitas para que todos esses itens chegassem a Mariana e atendessem ao Bispado. Nesse período, os caminhos utilizados para se chegar às Minas eram os que ligavam às capitanias de São Paulo, Rio de Janeiro e Bahia. É provável que essas mercadorias tenham desembarcado nos portos da capitania do Rio de Janeiro e transcorrido o Caminho Novo, que ligava as duas capitanias naquele período. Essa era a

trajetória de viajantes e mercadores que carregavam todo tipo de produto do reino que desembarcava em portos para adentrar as Minas e atender as demandas locais. (DIÓRIO, 2018, p. 248).

No referido inventário constam cinco imagens religiosas e um crucifixo que, conforme a descrição realizada, tinha o Santo Cristo lavrado em marfim e a cruz de galhos manufaturada em madeira. Também em marfim, são listadas duas rodas de cortar hóstia, o elemento de maior simbolismo no ritual litúrgico, ressaltando a significância dada a este material (DIÓRIO, 2018).

Esta mesma autora realizou um levantamento em inventários registrados em 102 livros de fábrica e irmandades, 33 deles pertencentes à Mariana. Nestes, somente o Santo Cristo em marfim foi registrado. Tal evidência levou à consideração de que, na primeira metade do século XVIII nas Minas, a presença de imagens lavradas em marfim nos templos religiosos não era comum. Em sua maioria, esses objetos estariam sob a pertença de padres e portugueses de maior relevância social, grupos sociais com maior facilidade de acesso a esses bens. Os inventários realizados pelos órgãos de patrimônio histórico e artístico de Minas Gerais, têm documentado um número considerável de peças em marfim presentes em Mariana a partir de fins do século XVIII (DIÓRIO, 2018).

O estudo dos marfins na América portuguesa e, particularmente, na Minas Gerais dos séculos XVIII e XIX, para ser realizado com profundidade, não deve se restringir à história do objeto em si. É preciso ir muito além disto. Esta história envolve várias outras dimensões, tais como representações, empregos, atribuições, codificações, (des)valorizações, composições químicas, além, claro de sua materialidade e das rotas de comércio que abarcaram. Só assim, se iniciará a recontar esta intrincada trama de dimensões planetárias que conectaram tempos e regiões aparentemente apartados, assim como gente de variada “qualidade” e “condição”, depositária e produtora de culturas complexas. (PAIVA, 2017, p. 251).

Em 2015, um convênio firmado entre a Universidade de Lisboa e a Universidade Federal de Minas Gerais (Faculdade de História e Escola de Belas Artes) estabeleceu importantes linhas de pesquisa voltadas à temática do marfim junto aos programas de pós-graduação, afirmando a importância das universidades na produção de conhecimento. Seminários foram organizados nos anos seguintes, em Lisboa e Belo Horizonte, trazendo a evolução das pesquisas implementadas, o intercâmbio de informações relevantes ao desenvolvimento do campo. Duas publicações decorreram destes eventos, a primeira delas, “O marfim no mundo moderno: comércio, circulação, fé e status social”, em 2017, e a outra, “O comércio em marfim no mundo atlântico: circulação e produção (Séculos XV a XIX)”, em 2018; se tornando referenciais ao estudo do marfim, sua circulação, produção, usos, significados e materialidade.

No âmbito do projeto “O acervo em marfim luso-afro-oriental no Brasil: pesquisa introdutória nos acervos de Minas Gerais”, a conservadora restauradora Thaís Venuto, em sua pesquisa de mestrado junto à Escola de Arquitetura da Universidade Federal de Minas Gerais (UFMG), concluído em 2017, desenvolveu um estudo sobre as representações femininas nas imagens religiosas em marfim levantadas pelo projeto, com recorte nas iconografias mariana e Santana. Seu estudo contemplou os processos de miscigenação de culturas e a estética incorporada nas obras produzidas, além da tecnologia de produção das imagens. A coordenadora do projeto de pesquisa, a Prof.^a Dra. Yacy Ara Froner, vem desenvolvendo estudos sobre as representações dos Crucificados, maior número de exemplares em marfim levantados pelo projeto de pesquisa. Através de análises formais, estilísticas, da técnica construtiva e documentação acessória comprovando o aporte de marfim *in natura* em portos brasileiros, sua comercialização, estas obras poderiam ser manufaturadas no território das Minas nos séculos XVIII e XIX; em um recorte mais específico, na região de Minas Novas, que mantinha um contato mais próximo com os portos da Bahia.

3 SANTO ANTÔNIO

A escolha deste orago específico para estudo se deu em função do grande número de representações escultóricas em madeira inventariadas no estado de Minas Gerais e da grande expressividade de sua devoção. Segundo Célio Alves (2005), o culto a Santo Antônio nas Minas somente é precedido por Nossa Senhora da Conceição, invocação amplamente difundida pelos franciscanos; tendo um número de 37 templos erguidos sob sua devoção até meados do século XIX e a maior quantidade de imagens inventariadas no estado entre os anos de 1986 e 2002 em seus estudos. A veneração, trazida pelos primeiros bandeirantes a procura de ouro em fins do século XVII, foi transmitida por toda Capitania, incorporando os afetos devocionais lusos e mantendo os rituais de sua veneração, tendo irmandades de devoção detentoras de altares em muitos dos templos, ou mesmo matrizes erigidas em seu louvor, como as de Tiradentes, Ouro Branco, Santa Bárbara e Itaverava.

Adalgisa Campos e outros autores (2011) nos relata que, as irmandades de devoção a Santo Antônio eram compostas por membros destacados na sociedade, mas cultuado por toda a população na colônia. Quando as irmandades passam a receber um soldo dedicado a Santo Antônio, sua veneração toma grande impulso, pois este recurso deveria ser totalmente direcionado a obras de melhoramentos dos altares, ornamentos e imagens, festejos, procissões, missas cantadas e trezenas, enfim, todas as provisões necessárias à glorificação do padroeiro.

As irmandades são associações representativas de leigos católicos de um mesmo segmento social, que se agregam em torno de um mesmo patrono, incorporando uma religiosidade fundamentada nos preceitos ditados por compromissos firmados; no entanto, não professam votos de obediência, castidade e pobreza. A inserção a estas agremiações era de extrema importância, uma vez que somente a adesão, a uma ou mais, destas associações garantia representatividade, consolo e segurança espiritual na vida e em morte (BOSCHI, 1986).

Mas, a maior contribuição à propagação desta devoção partiu mesmo do apelo popular, que, em virtude da grande empatia, além da adaptação de vários costumes pagãos a este culto, elegeu o santo seu protetor para todas as horas. Ao longo do tempo, alguns ritos pagãos e credices populares foram assimilados à devoção, transformando o culto ao santo em um fenômeno tanto religioso, quanto, de certo modo, profano. A comemoração de sua festa no mês de junho, próxima ao Solstício, ligou seu culto a rituais de fecundidade, transformando Santo Antônio em casamenteiro e intercessor em assuntos amorosos. Acreditava-se que o santo tinha o poder de

alcançar o purgatório e resgatar de lá almas em provação, sendo declarado, por isso, Advogado das Almas Perdidas, além das Causas Justas e intercessor junto à Virgem Santíssima e o Menino Jesus. Ao santo eram direcionados os mais diferenciados tipos de anseios, desde o auxílio nas pestes, terremotos, até a busca de objetos perdidos e animais (ALVES, 2005).

3.1 Estudo hagiográfico

Os estudos antonianistas mais recentes localizam o nascimento de Fernando de Bulhões y Taveira de Azevedo por volta de 1190-93, em casa situada defronte à Sé de Lisboa. Este dado contraria a narrativa trazida pela *Legendae Benignitas*, onde seu nascimento é datado de 1195, visto que afirma seu falecimento aos 36 anos (SOUZA, J., 2001). Há relatos de documentos, que seriam pertencentes aos arquivos eclesiásticos do Mosteiro de Santa Cruz, em Coimbra, afirmando que Fernando de Bulhões teria nascido em 15 de agosto de 1195, data litúrgica em que é celebrada a Assunção de Nossa Senhora. Esta eventualidade será tratada como uma consagração do santo à Nossa Senhora (REMA, 1996 *apud* SOUZA, J. 2001, p. 94). Seus pais, Martim de Bolhão e Tareja Taveira, pertencentes a família abastada, tiveram seus nomes confirmados por documentação presente no Mosteiro de São Vicente de Fora, em Lisboa; por meio de certidão de óbito de sua irmã, D. Maria Martins Taveira, falecida em 1240. No citado documento, há menção ao fato de que Santo Antônio seria o irmão da cônica vicentina, corroborando sua filiação (LOPES, 1953 *apud* SOUZA, J. 2001, p. 94).

À época do nascimento de Fernando Bulhões, Lisboa era uma cidade portuária com localização comercial estratégica e a presença de povos oriundos de várias partes do continente, sofria constantes investidas de mouros na tentativa de dominação, cercada de tensões. A precariedade de gêneros alimentícios, causada por intempéries climáticas, além da exploração comercial gerada pela escassez, fomentou revoltas populares frente às fortes contradições sociais. Tais acontecimentos, a grave convulsão social vivenciada, pode ter marcado as escolhas de Fernando de Bulhões na vivência de ideais franciscanos voltados à caridade e humildade (PORFÍRIO, 1996).

Seus estudos foram iniciados por volta dos sete ou oito anos na escola catedralística de Lisboa, fundada no século XII por D. Gilberto, sacerdote inglês nomeado bispo por D. Afonso Henriques. Na admissão a esta escola se requeria o conhecimento de latim, língua mais utilizada nos textos da época, e os custos dos estudos muitas vezes eram mantidos pela própria Igreja, empenhada em instruir seus sacerdotes (SOUZA, J., 2001). O acesso não restringia idade, mas

o longo período de aprendizagem criava restrições, sendo mais conveniente a admissão de jovens. Todo o programa de ensino ministrado tinha o intuito de formar religiosos e os alunos eram alfabetizados por meio de leituras de textos bíblicos. Após esse período inicial, disciplinas como Gramática, Retórica, Dialética eram ministradas; preparando os alunos para dominar a escrita, a oratória e argumentação. Em fase posterior, as chamadas Sete Artes Liberais eram ensinadas, trazendo o conhecimento de áreas que possibilitassem, desde a construção de edifícios religiosos até sua gestão administrativa. A conclusão formativa era voltada a estudos mais avançados de teologia, direito e medicina (SOUZA, J., 2001).

Fernando Bulhões permanece estudando junto à escola da Sé Catedral até seus dezoito anos, aproximadamente; quando ingressa na vida religiosa por volta de 1206-08, tomando o hábito canonical como Cônego Regrante Agostiniano no mosteiro de São Vicente de Fora, em Lisboa. Neste colégio, Fernando aprimora seus conhecimentos religiosos e humanísticos, incluindo as ciências naturais e a medicina, temas que surgem em alguns de seus Sermões (SOUZA, J., 2001).

Deve salientar-se ainda, a importância do ensino da Regra nos mosteiros dos Cônegos Regrantes e o seu significado modelador numa espiritualidade que tão profundamente marcará Fernando Martins. Assente na exigência máxima de comunhão de bens, a Regra agostiniana singulariza, como virtudes fundamentais, a obediência, a humildade e a caridade. (PACHECO, 1997 *apud* SOUZA, J. 2001, p. 21).

Buscando um certo distanciamento dos apelos de familiares e amigos para sua volta ao convívio destes, por volta do ano de 1211, Fernando solicita a seus superiores sua transferência para o mosteiro de Santa Cruz, em Coimbra. Neste ambiente mais propício ao recolhimento, aprofunda suas leituras em uma das bibliotecas mais notáveis do reino, apurando sua erudição em assuntos religiosos e profanos (MATTOSO, 1996). A instituição foi erigida em 1132 por iniciativa de D. Afonso Henriques, à época ainda um conde, mas já com o anseio de tornar-se rei; buscando junto ao clero apoio para suas pretensões. O mosteiro era contemplado por uma série de privilégios de Roma, alcançando maior importância em Portugal no período (SOUZA, J., 2001). Por volta de 1218, Fernando é consagrado sacerdote, em um período conturbado entre os prelados, marcado por disputas políticas e eclesiásticas. Tais alterações, dissonantes da Regra Agostiniana de obediência, caridade e trabalho comum; suscitam em Fernando indagações que, posteriormente, são ressaltadas em seus Sermões sobre a postura de muitos clérigos (SOUZA, J., 2001).

Frades Menores começaram a chegar à região de Coimbra por volta de 1218-19, se estabelecendo em uma ermida dedicada a Santo Antão dos Olivais, cultuando a renúncia aos privilégios, a toda vaidade, estabelecendo a tolerância e caridade entre todos, a conversão dos incrédulos pelo exemplo e a persuasão pelo evangelho, trazendo uma nova concepção de cristandade (MATTOSO, 1996). No mosteiro de Santa Cruz, detentor de riquezas e bem provido de alimentos, os Menores esmolavam por seu sustento. Fernando era o despenseiro da casa, mantendo trato mais direto com os frades, entre os quais tomou conhecimento sobre o movimento iniciado por Francisco de Assis (SOUZA, J., 2001).

Francisco não fundou uma Ordem, constituiu uma comunidade com um estilo de vida próximo ao dos monges, pautada em ideais de pobreza, penitência, humildade, caridade; em missão evangelizadora onde se ensinava pelo exemplo, auxiliava os necessitados, trazendo o cristianismo de forma pura e simples. Em 1209, recebeu do Papa Inocêncio III a aprovação para seu movimento, sediado em Porciúncula, Itália. Não tinham intenção de se desvincular da Santa Sé, como muitas agremiações iniciadas no período em busca de uma nova espiritualidade. As práticas abusivas adotadas pela Igreja e seus clérigos, o despreparo, ambição e corrupção da essência religiosa de muitos deles, levou ao afastamento de fiéis (SOUZA, J., 2001).

Na celebração do Pentecostes de 1217, um já considerável grupo de frades se reuniu em assembleia, onde se instituiu a formação onze províncias franciscanas, espalhadas pela Europa, Oriente e Norte da África. Estas comunidades, compostas de homens simples, se instalaram em áreas onde as precárias condições da população alojada na periferia dos centros urbanos necessitava de maior auxílio, possibilitando o exercício uma vivência pautada em caridade e desprendimento. Posteriormente, o ingresso de irmãos mais cultos à missão franciscana transformará sua forma de organização, trazendo maior instrução dos frades, firmando regras; não sem o estabelecimento de algumas divergências, que provavelmente nem chegaram ao conhecimento dos missionários instalados em Santo Antão dos Olivais (SOUZA, J., 2001).

Desde os primórdios os franciscanos fixavam-se preferencialmente nos núcleos urbanos, preocupando-se com a sociedade de modo abrangente (o gênero humano, a criança, a natureza, a justiça social e a paz. Por essa razão, deram importância à pregação do evangelho _ ideário que acarretou vários mártires já no século de sua instituição (de Marrocos, do Japão, de Ceuta etc.). (CAMPOS, 2011, p. 72).

Com o intuito de converter os dito infiéis no continente africano, frades franciscanos ingressaram em missão ao Marrocos, onde foram martirizados. Quando suas relíquias chegaram

a Coimbra, trazidas pelo Infante D. Pedro em início de 1220, Fernando se sentiu profundamente tocado pela abnegação desses homens e se dispôs a imitar seu gesto (CONTI, 2006). Desapontado com as circunstâncias vivenciadas junto aos cônegos regrantes agostinianos, ingressa na missão franciscana decidido a seguir em evangelização para o Marrocos; adotando o nome de Antônio em homenagem a Santo Antão, abade morto em 356, propagador do cristianismo no Egito (PIMENTEL, 1998). Sua empreitada é frustrada por sérios problemas de saúde, obrigando Antônio a embarcar de volta à Portugal. Uma tormenta leva o navio onde viaja até a costa siciliana, desviando seu percurso para Messina, onde se restabelece por algum tempo e se integra mais ao movimento franciscano (PIMENTEL, 1998).

Em 1221, Frei Antônio segue para Assis junto a outros frades, por ocasião do Pentecostes e da Assembleia do Capítulo Geral, onde Francisco se encontrava. A essas alturas, a fraternidade já contava com um número significativo de irmãos, muitos deles de elevada cultura, apresentando divergências com as intenções iniciais de seu fundador. Nesta reunião, Francisco apresentou aos Menores as orientações pelas quais seguiriam sua missão, em acordo com os desígnios da Santa Sé e com a expansão alcançada pela fraternidade; texto que ficou conhecido por Regra não bulada, uma vez que não recebeu assentimento papal. Frei Antônio presenciou as dissensões colocadas, em um período marcante para o movimento franciscano, junto a quase três mil irmãos (SOUZA, J., 2001).

Em Assis sua presença está quase que completamente escondida, no Capítulo das Esteiras de 1221 _ momento fundamental da história do franciscanismo, que assinalou a passagem do “movimento” para “Ordem”[...] com seu projeto apostólico concretizado na organização das primeiras correntes missionárias. (BERTAZZO, 1996 *apud* SOUZA, J., 2001, p. 17).

Terminada a Assembleia do Capítulo de 1221, Francisco parte em missão, período em que estrutura uma Regra para a Ordem formada que se adequasse aos cânones apostólicos; sendo outorgada em fins de 1223, pelo Papa Honório III. Frei Antônio segue para Montepaolo com outros frades, onde se mantém até fins de 1222, em profundo recolhimento e vivência dos preceitos franciscanos, concluindo seu noviciado na Ordem (SOUZA, J., 2001).

Em visita a Forli, para uma ordenação de frades acontecida em setembro de 1222, Frei Antônio é chamado a pregar para os irmãos presentes. Diante de sua prédica, dotada de uma linguagem simples, mas reveladora de sua instrução teológica; Antônio foi designado por seu superior para seguir em evangelização por toda a província, que enfrentava o crescimento de movimentos

hereges. No ano seguinte, dado o êxito de sua missão, Antônio recebe de Frei Francisco, a tarefa de instruir os frades na escola da Ordem em Bolonha (SOUZA, J., 2001).

A necessidade de pregadores era premente, na época, devido ao avanço assolador das heresias [...]. O aparecimento do novo pregador foi como o achado de um tesouro e sua designação para o ministério da pregação abriu campo a uma surpreendente epopéia como missionário popular itinerante [...]. Impossibilitado, pois, de pregar aos mulçumanos, como havia escolhido, tornava-se assim, por escolha não sua, o pregador popular. (PILONETO, 1995, p. 10).

Frei Antônio permanece lecionando teologia em Bolonha, Montpellier e Toulouse até fins de 1223, quando Frei Elias, então Ministro Geral da Ordem Franciscana, o envia à Occitane, França. Recebe a missão de ensinar aos frades menores e doutrinar os cátaros, considerados hereges pela Igreja. Em assembleia do Capítulo Geral da Ordem, em 1225, Frei Antônio é designado o guardião do convento de *Puy-em-Velay* e, pouco depois, custódio do convento de Limoges. Frei Antônio atraiu muita atenção em suas pregações frente ao movimento cátaro, mas também em relação à conduta de muitos sacerdotes, aos quais responsabilizava pelo avanço das seitas hereges, em função da repercussão de seu desregramento. No Capítulo Geral de 1227, Antônio é eleito pelos frades como ministro da Província Franciscana da Emília e Lombardia (SOUZA, J., 2001).

A província demandava de Frei Antônio um grande esforço em sua administração, devendo realizar visitas aos conventos, orientar a conduta dos frades, instituir novas casas; além de seguir em sua missão evangelizadora e de auxílio aos necessitados, percorrendo longas distâncias a pé, como estipulado pela Regra Franciscana. Nestes percursos teve a oportunidade de contato com a aflitiva realidade social vivenciada pela população, a quem transmitia uma espiritualidade desprendida de linguagem dogmática, se colocando de forma carismática e acessível a todos (SOUZA, J., 2001).

Frei Francisco veio a falecer em 3 de outubro de 1226, em um momento de grande conturbação na Ordem. Os Frades Menores se viam compelidos pela Santa Sé a atuarem de maneira mais efetiva nas ações pastorais implementadas pela Igreja após o Concílio de Latrão IV, ocorrido em 1215. O Papa Gregório IX, incentivador do movimento franciscano enquanto cardeal, esperava que a Ordem, formada com seu apoio, retribuísse as benesses recebidas. Parte da Ordem desejava uma maior aproximação com a Santa Sé, enquanto outros se mantinham atrelados aos preceitos iniciais apregoados por Frei Francisco. Grupos outros se encontravam

em completo desacordo com qualquer ideal caritativo e religioso. O próprio Ministro Geral da Ordem, Frei Elias, se mostrava em completa desconformidade com o carisma franciscano. No Capítulo Geral convocado em 1227, Frei João Parenti, um frade de compleição mais digna, foi eleito para o vicariato, ocasionando grande relutância à sua condução (SOUZA, J., 2001).

Em 16 de julho de 1228, Frei Francisco foi canonizado pelo Papa Gregório IX, que determinou a construção de uma basílica que acolhesse a sepultura do santo de Assis. Frei Elias promoveu uma jornada de recolhimento de esmolas para este fim e, em 1230, o corpo de São Francisco foi depositado no imponente templo. Os irmãos menores devotados ao carisma transmitido por Francisco, se colocaram em desacordo com tais eventos, entendendo que contrariavam sua Regra. Este e outros tantos episódios, entre eles a discussão sobre a observância ao testamento deixado por Frei Francisco orientando a conduta dos irmãos e as obras da Ordem, mantendo os votos de pobreza, deixava explícito que estava quebrada a união entre os frades (SOUZA, J., 2001).

Frei Antônio teve um papel importante na tentativa de apaziguar as contendas que, por fim, foram levadas diante do Papa Gregório IX por um grupo de frades. Antônio se encontrava junto a eles e apresentou os argumentos em favor do grupo de Frei João Parenti. Diante da eloquência de sua fundamentação, o Papa confirmou seu apoio ao grupo de Frei João, mantendo a Regra Franciscana em seu teor. Antônio se mantém ainda em Roma por alguns meses, deixando grande impressão por sua erudição e conduta. O que será ressaltado pelo próprio Papa Gregório IX, ao canonizar Frei Antônio, em 30 de maio de 1232, onze meses após sua morte. Durante a Idade Média, o protocolo para as canonizações não obedece ao mesmo rigor observado a partir do século XVIII; em alguns casos, a canonização era realizada por aclamação popular. A igreja promoveu um processo de canonização de Frei Antônio mais rápido do que o de São Francisco, o fundador da Ordem Franciscana (SILVEIRA, [19--]). Antônio viveu em Arcela, próximo a Pádua, até seu falecimento aos 36 anos de idade, no dia 13 de junho de 1231. No local de seu sepulcro, a Igreja de Santa Maria de Pádua, foi erigida posteriormente uma basílica, para onde o corpo de Santo Antônio foi trasladado em 1236, recebendo fiéis de todo o mundo lhe prestam homenagens (SOUZA, J., 2001).

Logo após sua morte, uma profusão de fenômenos atribuídos à intervenção de Santo Antônio, difundiu seu culto entre os irmãos franciscanos e além; suprimindo, em parte, a importante obra de vertente doutrinária realizada por Frei Antônio junto à Ordem Franciscana (SOUZA, J.,

2001). Neste sentido, colaboraram também os escritos filosóficos e teológicos produzidos por outros confrades em fins do século XIII, entre eles São Boaventura, que trouxeram novas reflexões e paradigmas em relação à ação pastoral franciscana. A produção literária antoniana retomará maior visibilidade em 1520, quando parte de seus Sermões serão editados em Paris, por Bádio Ascêncio. Somente em fins do século XIX, por ocasião do tricentenário de seu nascimento, uma edição em três volumes de seus escritos será realizada, retomando os estudos sobre sua obra (SOUZA, J., 2001). Em 1931, ano que marcou o sétimo aniversário de morte do santo, estudiosos italianos promoveram uma releitura crítica das narrativas trazidas pelas *Legendae*, biografias produzidas pela Igreja na Idade Média que eram recitadas nos ritos e comemorações religiosas como forma de doutrinação e contemplação dos atos dos santos. Entre os séculos XIII e XIV, muito foi escrito sobre os feitos do santo em inúmeras publicações de origem italiana, francesa e portuguesa.

A palavra “legenda”, embora na evolução léxica viesse a parar no termo “lenda” de sentido tão depreciado, significava nos tempos medievais a biografia de um Santo, escrita para ser lida (*ad legendam*) no Ofício litúrgico da sua respectiva festa e nas horas de colação monástica ou de devoção. Assim escritas as Legendas, com intuítos de edificação religiosa, não há que procurar nelas mais do que aquilo que seus autores tiveram em vista, ou seja, ensinar que, se os Santos, apesar da sua humana fragilidade, quiseram e puderam (“querer é poder”) praticar as virtudes e viver a perfeição cristã, também os demais homens o podem fazer. (LOPES, 1953 *apud*, REMA, 1996, p. 19).

As primeiras legendas publicadas sobre a vida de Santo Antônio, no século XIII, apresentam impressões mais próximas do espírito franciscano da época. A *Legendae Assidua*, a primeira escrita após a canonização do santo em 1232, é considerada a mais significativa, sendo uma referência para todas as outras escritas posteriormente; seus relatos apresentam maior veracidade com os fatos ocorridos no período em função de sua datação e não traz em sua narrativa nenhum milagre realizado pelo santo em vida (REMA, 1996). A última, de uma série de nove publicadas durante o período medieval pela Igreja, é a *Legendae Benignitas*, do século XIV. Muito se escreveu ao longo do tempo sobre os eventos extraordinários atribuídos à intervenção de Santo Antônio, dotando o imaginário popular de credulidade, mas também trazendo críticas à essa vertente devocional, sobretudo por parte da igreja (SILVEIRA, [19--]).

No *Liber Miraculorum*, publicado em 1742 pelos jesuítas da Sociedade Bolandista da Bélgica, se relata uma série de eventos atribuídos a Santo Antônio, divididos em três momentos: 33 milagres do santo realizados em vida, 19 após sua morte e 11 deles que foram ratificados pelo bispo da cidade italiana de Pádua. Tais prodigiosos são relatados com uma rica carga inventiva,

metafórica e moralizante. Em 1897, foi acrescentado ao texto da *Chronica XXIV Generalium Ordinis Fratrum Minorum* e, em 1947, traduzido para o português, como Florinhas de Santo Antônio (SILVEIRA, [19--]).

A lenda também possui alguma mensagem, através de narração de fato inventado. A mensagem constata uma devoção; o fato seria mera ilustração. É muito fácil assumir a ilustração como fato real, o que sucede não apenas em narrações da Bíblia, interpretadas literalmente. (SILVEIRA, [19--], p. 29).

Nas edições de *Il Libro dei Miracoli di S. Antonio di Padova*, a primeira delas publicada no ano de 1956, registra uma extensa coletânea de relatos desde a canonização do santo até meados do século XX. Traz a narrativa de fiéis recolhidas na Basílica de Pádua, inclusive de brasileiros, escritos de historiadores, cartas de agradecimento ao santo, testemunhos de curas e depoimentos de médicos. Milagres sustentados pela piedosa devoção popular, alheia aos preceitos colocados pelos fundamentos teológicos ou psicológicos(SILVEIRA, [19--]).

Um fato importante, motivado pelos estudos da obra antoniana implementados, foi o reconhecimento e proclamação oficial de Santo Antônio como Doutor da Igreja pelo Papa Pio XII, em 1946. A partir de então, as pesquisas científicas sobre sua obra, em seus aspectos sociais, culturais, religiosos e cronológicos, foram mais estimuladas, principalmente em Portugal e Itália (SOUZA, J., 2001). Muito se aclarou sobre as influências trazidas ao pensamento doutrinário e obra literária produzida por Frei Antônio em função de sua formação intelectual em Portugal, a circularidade de culturas; assim como, (GONÇALVES, *apud* SOUZA, J., 2001, p. 17), “a da mundividência¹⁰ medieval, que nos mosteiros tinha os seus polos e deles irradiava, com celeridade espantosa [...] concebida mais como um horizonte de vida que como uma referência geográfica.”

Os *Sermones* de Santo Antônio, escritos em latim, tinham como orientação as Escrituras Bíblicas, as quais analisava e expunha aos fiéis de acordo com o entendimento teológico, filosófico e os saberes científicos do período, em uma linguagem acessível a seus ouvintes. Continham profundas críticas à Igreja e ao clero, a quem Frei Antônio se referia muitas vezes como falsos profetas, padres avarentos, bispos indignos, luxuriosos. Suas reprimendas se estendiam também à sociedade da época, seus governantes, aos comerciantes e banqueiros, aos costumes. Considerava necessária uma reforma moralizante no comportamento das pessoas,

¹⁰Concepção do mundo que penetra a vida espiritual do homem; ideia geral da organização do cosmos de acordo com as descobertas científicas; conjunto de instituições características de um tipo humano ou cultural que condicionam a ciência e, de modo especial, as formas normativas. Fonte: MUNSIVIDÊNCIA.

sua conversão a uma religiosidade cristã realmente vivenciada. Convocava os ouvintes a uma reflexão racional do texto bíblico e a incorporação deste conhecimento em uma dimensão espiritual e cotidiana; pensamento que remete ao carisma franciscano (SOUZA, J., 2001). O movimento franciscano teve sua origem na primeira metade do século XIII, em um contexto de formação dos centros urbanos europeus e profundas transformações nas relações políticas, econômicas e sociais, ofícios e comércio estimulados. É neste ambiente que os conventos se instalam, onde as pregações são levadas aos diferentes grupos de pessoas que circulam por estes espaços com o intuito de converter e instruir fiéis (SOUZA, J., 2001).

Muitos escritos foram produzidos como fonte didática, com fundamento evangelizador, direcionados a seus confrades. José Antônio Souza (2001, p. 24) nos coloca que: “Antônio tinha em mente forjar um modelo paradigmático no gênero que, ao mesmo tempo, contivesse um material a ser utilizado pelos eventuais alunos e outros pregadores. Isso também implicava ser ela uma vasta enciclopédia de conhecimentos sagrados e profanos.” A obra antoniana permite uma diversidade de análises frente à riqueza de fontes doutrinárias, elementos teológicos, filosóficos, antropológicos, simbólicos, estilísticos colocados em sua elaboração, revelando formas de pensamento, relações político sociais estabelecidas, espiritualidade, vivenciadas na cultura medieval (SOUZA, J., 2001).

A cultura fornece o significado e as regras de ação compartilhadas por uma determinada sociedade, como se fosse uma espécie de mecanismo de controle para ordenar e dirigir-lhe o comportamento. O termo cultura envolve também aspectos distintos: as relações constantes (governantes e súditos, clérigos e leigos, campo e cidade, texto falado e escrito etc.), como se fora um cenário em que os protagonistas dialogam entre si. Mas cultura é também uma realização social de valores. O homem é um ente cultural, porque possui uma disposição criadora para o conhecimento e a realização de valores que satisfaçam suas necessidades mentais e físicas manifestadas em sua existência. (SOUZA, J., 2001, p. 29).

Em Portugal, na segunda metade do século XX, uma série de publicações foram realizadas, decorrentes de pesquisas em fontes documentais, arquivísticas, manuscritos; além dos acervos disponíveis nas ricas bibliotecas de locais onde Frei Antônio iniciou sua formação, junto à Ordem dos Cônegos Regrantes Agostinianos; no Mosteiro de São Vicente de Fora, em Lisboa, e no Mosteiro de Santa Cruz, em Coimbra. Congressos, seminários foram realizados, revistas periódicas publicadas, gerando trabalhos de referência ao estudo da temática antoniana, o contexto histórico medieval em que o santo se insere, iconografia, hagiografia, representações artísticas, dinâmicas socioculturais envolvidas em seu culto (SOUZA, J., 2001). Na Itália,

fundou-se o Centro de Estudos Antonianos de Pádua (CSA), incrementando as pesquisas científicas sobre o santo, a produção de trabalhos acadêmicos, publicação de livros e revistas especializadas. Em Portugal, foi criado o Centro de Investigações de Santo Antônio do Museu de Lisboa, que guarda um importante acervo de documentos e obras (SOUZA, J., 2001).

No Brasil, a maior parte das pesquisas realizadas trazem uma abordagem biográfica, com algumas incongruências entre elas. Em 1995, um importante evento foi organizado, o 1º Congresso Antoniano Latino-Americano: Antônio Homem Evangélico na América Latina, organizado pelos Menores Conventuais de Santo André, em São Paulo. Temas como a obra sermonaria de Santo Antônio e suas fontes, seu pensamento ético, teológico, sua espiritualidade e mística, o contexto social, econômico, religioso e político por ele vivenciado no período medieval, entre outros (SOUZA, J., 2001). O Frei Idelfonso Silveira (1995) citado por José Antônio Souza (2001) ressalta o valor das revisões críticas realizadas sobre a biografia de Santo Antônio, de informações geográficas, cronológicas e narrativas; sobretudo diante das fontes de pesquisa disponíveis. Estas iniciativas buscam trazer uma leitura histórica mais fidedigna sobre a vida de Frei Antônio, diferente da perspectiva abordada pelas biografias medievais.

Há nítida diferença entre [ambas]. A moderna usa o método indutivo, partindo dos fatos da vida, cronologicamente organizados, para chegar ao íntimo da personalidade do biografado. A medieval parte de princípios gerais baseados, por exemplo, na teologia da espiritualidade, em dados bíblicos, etc. , e procura comprová-los através de episódios da vida humana do santo, muitas vezes verídicos e, em muitos casos, duvidosos e mesmo lendários [...] Preocupações com exatidão histórica e com todo o desenrolar da vida humana do santo não eram o lado forte dos biógrafos (SILVEIRA, 1995 *apud* SOUZA, J., 2001, p. 119).

3.1.1 Bases e peanhas

Com relação às bases ou peanhas das imagens em marfim, Bernardo Távora (1983) cita que estas podem ter caráter decorativo ou simbólico, a depender da representação colocada ou local de produção. Mas, de qualquer forma, são uma importante fonte de análise estética e estilística, colaborando na classificação, origem e datação das peças. Em suas análises, descreve algumas das diferenciações observadas entre estes elementos nas imagens em marfim analisadas. Nas imagens cingalo-portuguesas, Bernardo Távora (1983) identifica a presença de base quadrada, com coluna vertical projetada ao centro, terminada em representação de globo, lua crescente ou almofada, dependendo da iconografia da peça colocada acima. (FIGURA 41).

Figura 41 - Representações de bases ou peanhas



LEGENDA

- a)** Menino Jesus Salvador do Mundo
b) Nossa Senhora do Rosário

Fonte: MATIAS, 2013, p. 164/98.

As imagens indo-portuguesas do século XVII trazem formas geométricas mais simplificadas, podendo apresentar frisos, facetamento, simulação de almofadas, chão ou pedras; formato de prismas ornamentados com motivos fitomorfos; cabeças de anjos, bicos de diamante, festões de flores e frutos ao gosto renascentista; folhas de acanto (FIGURA 42) (TÁVORA, 1983).

Figura 42 - Imagens indo-portuguesas

**LEGENDA**

a) São Francisco de Assis

b) Nossa Senhora da Conceição

Fonte: MATIAS, 2013, p. 285/66.

Adentrando o século XVIII, observa a presença de madeira entalhada nas bases com formato arredondado e globo decorado com folhas de acanto acima; incorporando a partir de então a estética dos estilos barroco e rococó, com mistura de materiais, concheados, superfícies abauladas, elementos vazados, plumas e florões (FIGURA 43) (TÁVORA, 1983).

Figura 43 - Nossa Senhora da Conceição



Fonte: MATIAS, 2013, p. 80/77.

Também do século XVIII, se observam alguns exemplares de bases em madeira, que podem se apresentar lisos, policromados, ornamentados com frisos, molduras, aplicações de marfim, em desenhos que fazem referência ao mobiliário da época (FIGURA 44) (TÁVORA, 1983).

Figura 44 - Nossa Senhora da Conceição



Fonte: MATIAS S, 2013, p. 84/78.

As imagens do Bom Pastor produzidas na Índia trazem uma profusão de elementos iconográficos colocados em sua penha, geralmente em formato de monte, escalonado em níveis, ou socalcos, onde figuras bíblicas e santos, anjos, fontes e grutas, conchas, animais, flores e frutos, uma variedade de motivos simbólicos e ornamentais, são representados em uma variedade de composições (FIGURA 45).

Figura 45 - Menino Jesus Bom Pastor



Fonte: MATIAS, 2013, p.193/194.

3.2 Estudo iconográfico

A iconografia, como um meio descritivo, interpretativo da imagem, possibilita a formulação de referências que classificam e explicam os elementos da representação, a compreensão da simbologia presente nas figurações, permitindo sua leitura através de arquétipos assimilados culturalmente. Indiferente de lugares ou épocas específicas, sua simbologia, seus elementos, são identificados e conferem sentido à imagem. Os símbolos religiosos se valem fortemente da linguagem imagética como meio de persuasão, atuando do mediador entre o fiel e a divindade.

Giulio Argan (2004) cita que a persuasão, exercida como meio de articulação de princípios autoritários, busca atingir um “modo de vida”, se utilizando de formas de transmissão de ideias que atuam em níveis diversos de entendimento, sendo um deles a imagem. A devoção é

colocada como um meio de ligação entre o temporal e o espiritual, onde as ânsias são direcionadas à divindade. Sobre a imaginária religiosa este mesmo autor coloca que:

No século XVII ela se torna um instrumento da prática devota e um “gênero” da figuração histórico-religiosa; está sempre ligada a uma prática específica de devoção, às vezes a preces específicas; tem uma função mais exortativa que representativa ou de celebração; é simplificada a fim de prestar-se mais facilmente à repetição e a uma maior divulgação. (ARGAN, 2004, p. 102).

O Concílio de Trento trouxe normativas às representações imagéticas, colocando os fazeres artísticos e artífices a serviço da Igreja, tirando dos artistas a notoriedade alcançada no século anterior. A produção de imagens deveria “instruir o povo e consolidar sua fé, mostrar-lhe os dons concedidos por Deus aos homens, edificá-lo com a visão dos milagres, levá-lo a imitar o exemplo dos santos (ARGAN, 2014, p.102)”. A Igreja implementa um vocabulário imagético para as representações artísticas como forma de coibir as diferentes interpretações de cânones firmados pelo Concílio Tridentino. Estas imagens vão servir à propagação de dogmas estabelecidos, tendo os santos como intercessores entre os homens e a divindade, seus advogados espirituais e a quem deveriam imitar o exemplo de humildade e resignação. Neste sentido, a imagem deveria manter uma visualidade que estabelecesse uma comunicação íntima com o fiel, sem excessos figurativos que trouxessem distrações do verdadeiro intuito de tocar pela fé e inspirar a piedade (ARGAN, 2004).

O principal objetivo da imagem é induzir no fiel o estado de ânimo e a atitude modesta e humilde que ele deve assumir ao dirigir-se a Deus. Em suma, a imagem começa fornecendo um modelo de comportamento. Também no aspecto figurativo, a imagem devocional é um compromisso: evoca a fisionomia tradicional do santo idealizando-a vagamente em um “belo” que remete à sua condição de beatitude; precisa minuciosamente os seus principais atributos, descuidando de outros particulares; reduz o ambiente a poucos elementos, que aludem à vida terrena a à atual morada celeste do santo, e por isso as cores e a iluminação, igualmente “genéricas”, são afinadas com o tema de modo vago, visando apenas influenciar o sentimento do devoto que a fixar a imagem numa estrutura formal. (ARGAN, 2004, p. 103).

Em sua 25ª Sessão, o Concílio de Trento promulgou normativas sobre as representações imagéticas, as inserindo em um programa ideológico voltado ao combate do avanço da Reforma Protestante, acentuando um caráter doutrinário na arte religiosa que será sentido até o século XVIII. Os artífices e encomendantes de obras deveriam, a partir de então, manter observância às orientações estabelecidas para a produção de representações voltadas ao culto religioso, que passariam pelo crivo da diligência eclesiástica, as representações iconográficas deveriam atuar como elemento de catequese, afirmação doutrinária e combate às heresias (SERRÃO, 2014).

Em muitas de suas disposições em torno das representações imagéticas, o Concílio de Trento reiterou as diretivas do Concílio de Nicéia II, combatendo falsos dogmas e reafirmando o papel das representações religiosas, não como uma manifestação da espiritualidade por meio de formas e cores, mas como um instrumento de reflexão dos mistérios divinos. A arte sacra produzida em Portugal e seus territórios refletiram uma religiosidade fortemente pautada nos preceitos da ideologia tridentina, de vertente catequética e de apelo aos sentidos, como intermediadora do discurso persuasivo (SERRÃO, 2014).

Assim, à luz dos princípios tridentinos, tudo adquire sentido, é plausível perceber e, no campo da fé, é possível crer – e nessa dimensão agiram os teólogos conciliares quando pensaram na renovação da arte sacra. Abriam-se, ao mesmo tempo, saberes históricos, estéticos, iconográficos e ideológicos no discurso das imagens artísticas. A específica ordem do tempo, da razão, gosto e encomenda, veio conferir sentidos iconológicos, simbólicos, espirituais, parcelas de identidade que formam nexos, cadeias de referência, laços de memória, afectos que perduram e se renovam. (SERRÃO, 2014, p. 106).

As imagens de santos franciscanos são apresentadas com seus tradicionais cânones iconográficos: as figuras postadas de pé, trajando o hábito marrom com cordão de três nós atados à altura da cintura da Ordem, a tonsura. Na mão esquerda aparece o livro, a presença da caveira - *memento mori* (PORFÍRIO, 1996 *apud* CAMARGOS, 2013). Pode haver variações nas representações das vestes desses santos, influenciadas pelo estilo ou a época em que foram produzidas as imagens. A própria Ordem Franciscana passou por mudanças em sua formação, se refletindo nos hábitos adotados pelas diferentes vertentes surgidas, mas se mantendo os carismas que são expressos nas imagens: de pobreza, castidade e obediência (PIMENTEL, 1998 *apud* CAMARGOS, 2013). Chevalier e Cheerbrant (1988) citam que os hábitos refletem a manifestação da espiritualidade imanente a cada ordem religiosa.

Figura 46 - Menino Jesus e dois Franciscanos



Alto relevo em pedra policromada
 2ª metade do Século XVI
 Lisboa
 Dimensões: 41,0 x 34,0 x 7,0 cm

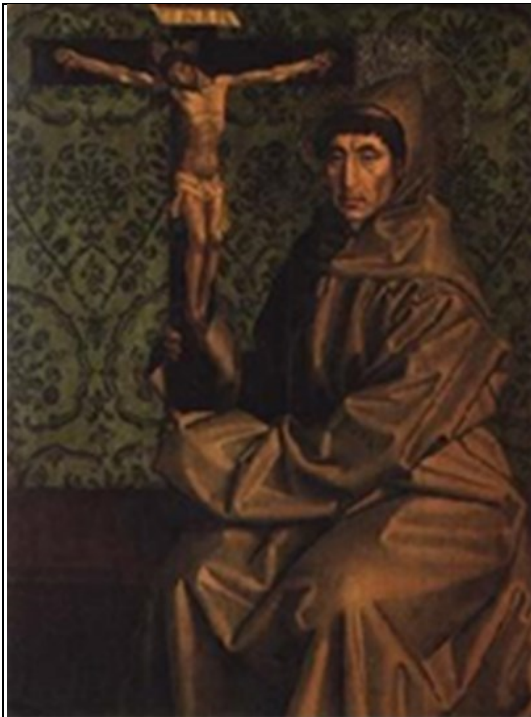
Fonte: MUSEU NACIONAL DE ARTE ANTIGA, 2010.

De início, as vestes franciscanas consistiam em uma túnica comprida em forma de cruz, de corte reto e mangas longas, atada na altura da cintura, tendo às costas uma capa com capuz de formato triangular. Nos pés, calçam sandálias ou aparecem descalços. (PIMENTEL, 1998 *apud* CAMARGOS, 2019). Há uma variação das cores, indo do cinza, preto ou acastanhado. Nos idos do século XIII, o castanho tinha como significado a terra, o que se coloca abaixo, impuro. Tal entendimento se manteve por alguns séculos a frente. Esta cor pode ter sido escolhida para os hábitos franciscanos justamente para expressar sua humildade. (TEIXEIRA, 2010). Uma figuração recorrente junto às representações de santos franciscanos é a presença do Menino Jesus, uma marcante devoção cultivada pela Ordem, com relatos de aparições a muitos de seus religiosos que foram santificados. (FIGURA 46) (PORFÍRIO, 1996 *apud* CAMARGOS, 2019).

Se é verdade que o pobre de Assis era o emblema primeiro da ordem em todo o mundo, em Portugal e nas suas terras além-mar Santo Antônio de Lisboa tinha igualmente muita devoção, pelo que são frequentes também as suas imagens, quase sempre ingênuas e com um acento muito forte no Menino Jesus que, invariavelmente, tem um dos braços ou só numa mão, neste caso de dimensões minúsculas (imagem márfil) e sobre o livros das Escrituras (DIAS, 2008, p. 270).

No século XV, quando as relíquias de Santo Antônio são trasladadas de Pádua para Portugal, sua devoção ganha maior exaltação, e as representações imagéticas do santo maior impulso, (MOITA, 1996). A pintura de Nuno Gonçalves, característica da escola lisboeta do Quatrocentos, figura Santo Antônio com feições muito diferentes das apresentadas a partir do século XVII. O santo aparece com traços menos idealizados, trajando o hábito franciscano e tendo nas mãos um crucifixo. Esta representação foi dada como de Santo Antônio em função da ausência dos estigmas atribuídos a São Francisco. (FIGURA 47) (MOITA, 1996 *apud* CAMARGOS, 2013).

Figura 47 - Obra de Nuno Gonçalves



Pintura a óleo e têmpera sobre madeira
[Entre 1470 e 1480]
Lisboa
Dimensões: 117,0 x 90,0 cm

Fonte: MUSEU NACIONAL DE ARTE ANTIGA, 2010.

Na Itália, no mesmo período abordado, Santo Antônio é representado com aspecto muito semelhante ao de São Francisco, ressaltando a importância de ambos para a Ordem Franciscana e sua afinidade espiritual. A predela de retábulo encomendada a Raffaello Sanzio para o Convento de Santo Antônio de Pádua, Figura 48, em Perúgia (atualmente na Dulwich Picture Gallery, Londres), Giovanni Bellini, Figura 49, e Alvise Vivarini, Figura 50, apresentam em suas obras essa associação. A narrativa da entronização dos santos por Nossa Senhora e o Menino Jesus é trazida nas duas representações. Os santos são colocados frente a frente, como se fossem seus reflexos, sendo abençoados pelas figuras entronadas postas em um plano

superior ao centro. O retábulo pintado por Raffaello Sanzio foi dividido e as partes se encontram expostas em diferentes instituições museais (CAMARGOS, 2013).

Figura 48 - Predela retábulo Colonna



Raffaello Sanzio
[ca. 1504]
Óleo
Londres
Dimensões: 25,6 x 16,4 cm

Fonte: DULWICH PICTURE GALLERY, c2020.

Figura 49 - Madona com Menino, Santos e Anjos



Giovanni Bellini
1487
Óleo
Veneza
Dimensões: 258,0 x 171,0 cm

Fonte: ARCHIVIO FOTOGRAFICO GAVE, [2021].

Figura 50 - A entronização dos Santos por Nossa Senhora e o Menino



Alvise Vivarini
1480
Têmpera
Venezia
Dimensões:
175,0 x 196,0
cm

Fonte: ARCHIVIO FOTOGRAFICO GAVE, [2021].

Da Espanha, as imagens mostram o santo figurado por Ambrose Benson, Figura 51a, no século XIV, representado com feição marcada, envelhecido; e na pintura de Murillo, Figura 51b, já no século XVII, como um homem imberbe, de traços delicados. Nesta pintura representação já se observa a tendência a uma idealização imagética baseada em modelos instituídos após o Concílio de Trento. A imagem adquire novas dimensões: deve ser ilustrativa, ensinar e tocar pela fé, prover a devoção do fiel, não suscitar dúvida e contemplar a beleza (TEIXEIRA, 2010 *apud* CAMARGOS, 2013).

Figura 51 - Santo Antônio de Pádua



Fonte: **a)** DUFAUR, 2016. **b)** SAN, 2021.

Nos idos do Setecentos, esculturas portuguesas representam Santo Antônio como um homem corpulento, de rosto arredondado e traços do rosto mais grosseiros. Não há referências exatas da aparência do santo, as imagens produzidas no universo luso no período replicam as narrativas acerca de seu aspecto físico. (FIGURA 52). Adentrando o século XVIII, a imaginária religiosa adquire maior movimentação e ornamentos, aplicação de douramento, diferentes das obras produzidas no século anterior, mais estáticas, de fatura simplificada. (FIGURA 53) (TEIXEIRA, 2010 *apud* CAMARGOS, 2013).

Figura 52 - Representações de Santo Antônio



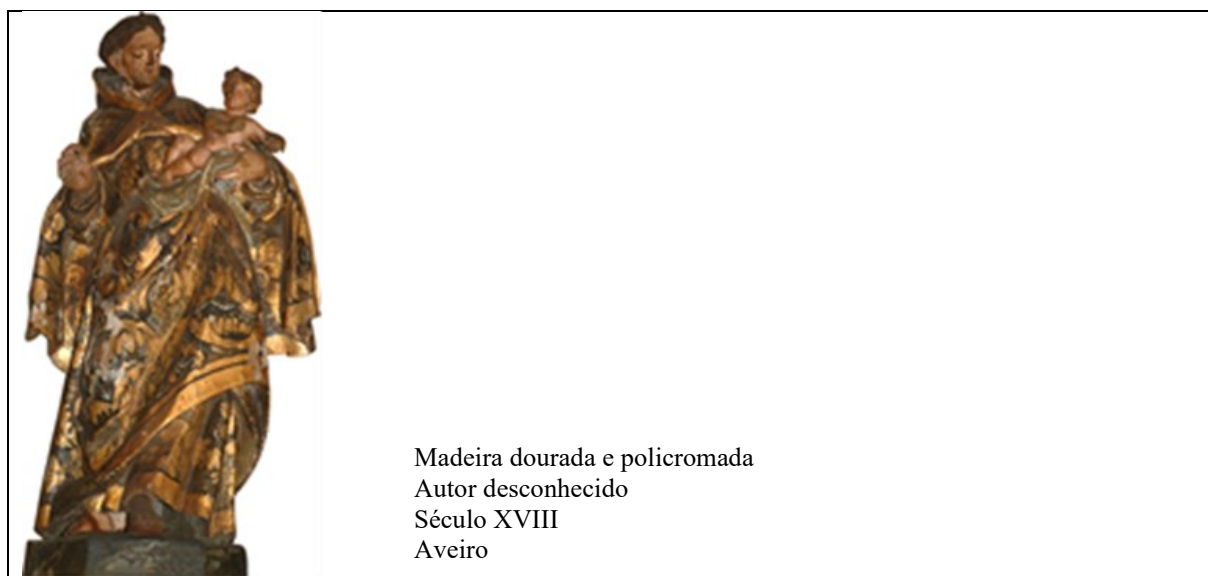
Fonte: MUSEU DE LAMAS, c2016.

LEGENDA

a) Santo Antônio como Cônego Regrante de Santa Cruz

b) Santo Antônio de Lisboa

Figura 53 - Santo Antônio de Lisboa



Fonte: MUSEU DE LAMAS, 2016.

As representações de caráter popular mantêm sua relevância, atendendo à camada mais significativa da população. Santo Antônio é figurado em quadros, ex-votos, azulejaria, gravuras, imaginária, mantido em oratórios domésticos e portadas, junto aos fiéis; levado até as colônias pelos lusos, disseminando a devoção ao santo como o protetor em todas as causas. As

representações narrativas trazem o relato de milagres e inúmeros feitos atribuídos ao santo, construindo um repertório de símbolos ligados à sua iconografia ao longo do tempo. (FIGURA 54 e 55) (TEIXEIRA, 2010 *apud* CAMARGOS, 2013).

Figura 54 - A visão de Santo Antônio



Antoon Van Dick
1629
Óleo sobre tela
Pinacoteca de Brera
Itália
Dimensões: 185,0 x 157,0 cm

Fonte: WIKIART Visual Art Encyclopedia, [2020].

Figura 55 - Sermão aos peixes



Garcia Fernandes
[ca. 1504]
Óleo
Lisboa
Dimensões: 144,0 x 94,5 cm

Fonte: MUSEU NACIONAL DE ARTE ANTIGA, 2010.

O símbolo é algo que passa uma imagem da própria imagem, em um processo que, evidentemente, está atrelado a referências culturais, temporais, das experiências práticas que trazem familiaridade com os objetos e ações representadas. As representações artísticas trazem mensagens subliminares, que tocam muitas vezes pelo que não se vê. A imagem representada com uma história adquire um estatuto, uma dimensionalidade maior, que compreende a maneira pela qual objetos ou ações foram expressos por meio de formas, em contextos históricos/sociais diferentes ao longo do tempo (CAMARGOS, 2021).

Alguns dos atributos mais associados ao santo são a cruz, o lírio ou a açucena como símbolos de pureza e castidade; o livro, o pão, em alusão à eucaristia, ao alimento espiritual e, na grande maioria das representações encontradas, o Menino Jesus. Em Portugal, também podem aparecer cachos de uvas, uma bilha, um aspersório, um porquinho. Além do hábito característico da Ordem Franciscana, com túnicas sobrepostas, capuz de formato triangular e cordão de três nós atado à cintura (TEIXEIRA, 2010 *apud* CAMARGOS, 2013).

A cruz, diante de uma infinidade de significados para diferentes culturas; entre os cristãos é, sobretudo, um emblema da crucificação, invocando a paixão e morte de Jesus, o sacrifício maior que trouxe a redenção dos pecados (TEIXEIRA, 2010). O livro remete à sabedoria, atributo comum a Santos Doutores da Igreja. Pode aparecer aberto ou fechado, significando a revelação divina, a palavra fecunda, ou o que ainda está oculto. O Menino Jesus é uma devoção amplamente cultivada entre os franciscanos, juntamente a Nossa Senhora, sendo ambos símbolos de pureza e castidade. Existe uma infinidade de representações abordando aparições da Virgem e o Menino a santos franciscanos, sempre demonstrando proximidade entre estes (CAMARGOS, 2021).

3.3 A devoção popular

No que diz respeito à religiosidade popular, o que toca piedosamente com simplicidade ao sentimento dos fiéis, estabelece com eles uma maior conexão, os inspirando ao culto de modo mais fervoroso. A presença da divindade, sua realização, se coloca de maneira mais próxima, íntima. No imaginário popular, Santo Antônio se transformou em um ser fabuloso, capaz de realizações prodigiosas. O vislumbre de tais eventos transporta o fiel a esferas de transcendência, do mistério da divindade (SILVEIRA, [19--]).

Há muito aprendemos que as manifestações artísticas, populares ou eruditas, não nascem e crescem do nada. Fazer ou tentar fazer uma História da Arte,

apenas com preocupações formalistas, pode ser um notável e estimulante exercício de inteligência, mas os resultados nada acrescentaram ao conhecimento do passado, ou seja, da própria História. A simples descrição, a análise, por mais penetrante que seja, a consideração da qualidade ou a falta dela numa obra, tendo por base matrizes e escalas de valor que são sempre circunstanciais e que, ciclicamente o tempo se encarrega de alterar, não podem constituir a essência da atividade dos profissionais da História da Arte. (DIAS, 2005, p. 14).

Desde a antiguidade, o culto aos deuses se estabeleceu com esse caráter de proximidade, influenciado por culturas diversas. Os valores são constantemente ressignificados, muitos símbolos e costumes pagãos foram incorporados ao culto cristão (SILVEIRA, [19--]). Assim como, inversamente, os cultos afro-brasileiros assimilaram os santos católicos em sincretismo com os deuses africanos.

Afoitamente, alguns lamentam a influência dos cultos pagãos no culto cristão, esquecendo-se que cristãos eram homens como o foram seus antepassados. Muita festa cristã e também muita superstição vieram por esse caminho, mas superstição também é expressão da alma religiosa humana, e isso é muito importante. Quantas festas litúrgicas da Igreja Católica surgiram como substituição e cristianização das festas pagãs antigas? Vinte e cinco de dezembro era o dia consagrado ao nascimento da luz (Lembramos Mitra). O nascimento de Jesus Cristo foi colocado nesse dia. Certamente deu significado profundo e cristão a uma celebração pagã, também profunda. “Dies Solis” (dia do sol) - assim ainda o denomina São Justino no século II - passou a ser o Dia do Senhor ressuscitado, o domingo. Parece que também a festa da Epifania foi substituição de uma festa pagã dos alexandrinos, que no dia seis de janeiro celebravam o dia do nascimento do deus Eon, da virgem Kore. Na noite precedente colhia-se água do Nilo que, para a crença popular, devia transformar-se em vinho. (SILVEIRA, [19--], p. 9).

Inicialmente, o cristianismo prestava adoração somente a Jesus, posteriormente seguido do culto à Virgem Maria e aos mártires cristãos santificados por seu exemplo de piedade, sua fé inabalável e entrega ao suplício. Os bispos das primeiras igrejas canonizavam os mártires com propósito evangelizador, as histórias destes sacrifícios eram proclamadas como um meio de doutrinação. Seus locais de sepultamento recebiam peregrinos, que prestavam honra em sua memória, às suas relíquias; levando muitas vezes consigo ao retornarem a seu local de origem, breves, amuletos, imagens, lembranças consagradas que cultuavam no âmbito íntimo. Posteriormente, nestes lugares ergueram-se templos cristãos e se estabeleceram caminhos de peregrinação que os devotos cumpriam ao longo de sua vida religiosa. Tais costumes ainda são vivenciados na atualidade, tendo como exemplo, a peregrinação a Santiago de Compostela, a Jerusalém, às Basílicas de Assis e Pádua, na Itália, ao Santuário de Nossa Senhora de Fátima, em Portugal, o Santuário de Nossa Senhora Aparecida, no Brasil (SILVEIRA, [19--]).

Acreditava-se, e ainda é assim, que ao fazer estas peregrinações, graças seriam alcançadas e faltas perdoadas, por meio de indulgências; fiéis iam em busca da contemplação dos ensinamentos crísticos, vendo uma oportunidade de reflexão frente às dificuldades colocadas pelo percurso. Dedicavam a caminhada à divindade como agradecimento por milagres processados ou, simplesmente, demonstração de sua veneração. Na devoção popular, os considerados milagres, não carecem de fundamentação teológica, que dirá psicológicos ou sociológicos, são interpretados como fenômenos extraordinários e passíveis de credulidade (SILVEIRA, [19--]).

A veneração interior manifesta-se exteriormente através das formas culturais e rituais, as quais constituem um conjunto de deveres e obrigações do devoto. Nessa modalidade religiosa, a fé não é vivida somente no âmbito da vida privada, sem expressão externa ou sem sacrifícios. No mundo ibero-americano predominava uma vertente religiosa fortemente devocional que se manifesta através de romarias, promessas, ex-votos, procissões e festas dedicadas aos santos, com o caráter eminentemente social e popular. Protestantes, pensadores ilustrados e elites clericais não poupam críticas ao catolicismo devoto, considerando-o supersticioso, excessivamente afeito à crença do milagre, carente de bases doutrinárias e dogmáticas. A religiosidade popular era acusada de ser ignorante porque nela o crente entrega-se plenamente ao indecifrável, ao mistério. (CAMPOS, 2011, p. 103).

Diante da profusão de santos celebrados localmente, ou de outros que tinham sua santidade envolvida em lendas, sem comprovação fundamentada e cânones estabelecidos, a Igreja Católica instituiu um calendário litúrgico universal com santos mais conhecidos. Santo Antônio é celebrado oficialmente por essa liturgia como um dos santos mais populares em todo o mundo. Seu culto, iniciado em virtude de seus feitos como grande taumaturgo, sua obra na conversão de fiéis pautada na simplicidade e milagres relatados, alcançou uma enorme reverberação popular, provocando comoção mesmo fora dos rituais da Igreja Católica (SILVEIRA, [19--]).

[...] a devoção a Santo Antônio excede o âmbito do catolicismo popular, brasileiro ou não. Deve ser enquadrada, para ser entendida, na esfera do fenômeno religioso em geral, que ocorreu e ocorre em todas as religiões, mesmo nas assim chamadas religiões pagãs e não cristãs. (SILVEIRA, [19--], p. 5).

A Santo Antônio, o povo português dedicou toda devoção, tendo em Lisboa seu foco principal. A propagação da Ordem Franciscana pelo território foi outro fator importante, e ao santo dedicados os oragos de vários dos templos erigidos. Um dos mais significativos, se localiza em anexo à Câmara do Senado Português, compartilhando com o poder temporal a importância que este patrono alcançou em todo o território luso. Com o evento da expansão ultramarina

portuguesa no século XV, a tradição devocional a Santo Antônio foi incorporada em várias colônias fundadas, entre elas, o Brasil, onde o culto se deu entre as várias classes sociais (MOITA, 1996).

Após ser declarado santo pelos cânones da Igreja Católica, por seus feitos e obras; a tradição popular lusa atribuiu à Santo Antônio toda sorte de prodígios. De objetos perdidos à proteção dos filhos, dos animais de criação, da colheita, a cura de doenças, trazendo a seu culto um caráter devocional íntimo, familiar, carregado de manifestações folclóricas, representações artísticas que as expressem, literatura, história oral, construindo um rico registro da cultura material e imaterial lusa através dos séculos (MATTOS, 1937).

Sobretudo em Portugal, a presença de Santo Antônio era invocada constantemente através de representações imagéticas, tornando a ligação entre as crenças e a arte popular um importante objeto de estudo. O santo compartilhava do ambiente familiar em oratórios domésticos, sobre as portadas, nichos, azulejaria das fachadas, veja Figura 56a, a proteger as casas; além de breves, relíquias, pingentes, Figuras 56b e 57a respectivamente, amuletos, representados na Figura 57b, e escapulários, que andavam com os fiéis a cada passo, guardando os caminhos. Era colocado junto à proa dos barcos de pesca e navios, contando que o santo iria lhes garantir o sucesso nas empreitadas e livrar do mar bravio; nas pequenas ermidas pelos caminhos entre as aldeias, juntamente a orações pelas almas que poderiam vir a assombrar nas andanças, em cangas de bois, oratórios de esmoler, livros de novenas, brasões de muitos artífices que o tinham como patrono, bordados, selos, moedas, bandeiras. A imaginária devocional é encontrada em materiais vários, em madeira, metal, pedra, marfim, terracota, cera; em representações iconográficas também das mais diversas; em virtude da profusão de milagres relatados (MATTOS, 1937).

Figura 56 - Representações de imagens de Santo Antônio

**LEGENDA**

- a)** Santo Antônio e Nossa Senhora da Conceição
b) Santo Antônio em marfim

Fonte: Museu de Lisboa, c2021.

Figura 57 - Imagens de Santo Antônio representadas em objetos

**LEGENDA**

- a)** Pendente com Santo Antônio
b) Medalha

Fonte: **a)** MUSEU NACIONAL DE MACHADO DE CASTRO, 2021. **b)** Museu de Lisboa, c2021.

O culto popular a Santo Antônio, carregado de simplicidade, se embrenhou na vida dos lusitanos, sendo acolhido como protetor em todas as aflições e advogado das causas perdidas. Adalgisa Campos (2011), nos coloca que a convicção em milagres não partia somente de grupos sociais menos cultos ou empobrecidos, esta crença era também compartilhada pelas classes mais altas da sociedade. Sobretudo as mulheres, que mantinham uma vivência cotidiana voltada à casa e aos cuidados com a família, se apegavam com mais afinco às devoções religiosas no âmbito doméstico.

O povo é muito sensível ao fenômeno religioso. Pode cometer excessos, mas fundamentalmente não erra. Não crê em alguém que já morreu e continua morto. Santo Antônio está bem vivo em seu imaginário, é-lhe familiar, às vezes até em demasia. Continua falando através dos benefícios que lhe são atribuídos. Não fala em palavras, fala obras. (SILVEIRA, 1995 *apud* SOUZA, J., 2001, p. 588).

Nas questões amorosas sua popularidade alcançou grande expressão e a crença em sua intercessão em tais assuntos, cultivada em todo o território português e além. Práticas carregadas de superstição e orações foram replicadas ao longo do tempo em intenção a Santo Antônio no sentido de se obter sucesso amoroso que, apesar de não encontrarem apoio da igreja, acabaram criando tradições cultivadas por séculos (MATTOS, 1937).

Uma infinidade de crianças recebeu o nome do santo, como agradecimento por enlances matrimoniais que, de acordo com as crenças, foram realizados graças à sua mediação; ou tiveram o santo como padrinho de batismo. Muitas poesias, trovinhas, quadras, cantigas e, sobretudo, responsórios, revelam essa notoriedade conquistada pelo santo, em função das dádivas amorosas a ele atribuídas (MATTOS, 1937). A caridade aos pobres, manifestada na instituição social assistencialista “Pão de Santo Antônio”, fundada em fins do século XIX, é outra expressão de sua popularidade. Os devotos doam pães aos necessitados em honra ao santo, que, segundo relata a *Legendae Rigaldina*, teria realizado o milagre de ressuscitar uma criança e a mãe, em gratidão, prometeu doar aos pobres o peso do menino em pães (AZEVEDO, 2010).

Os episódios relatados pelas crenças e os costumes incorporados no culto ao santo geraram um sem-fim de expressões populares entre os portugueses, muitas se mantendo na atualidade. Narrativas de imagens que se deslocavam sozinhas de um local a outro, geraram o dito “Sant’ Antoninho, onde te porei”. Ao se referir a algo recorrente, dizem que, “está em toda parte, como Santo Antônio!”; a alguém apressado, lembrando um de seus milagres, que “vai livrar o pai da forca”; ou, a alguém de caráter pouco ilibado que, “nem Santo Antônio te vale”. Enquanto

nas horas de aflição, é comum ao povo português suplicar, “Valei-me Santo Antônio!”. Era usual que as correspondências em Portugal recebessem as iniciais S.A.G. (Santo Antônio te guarde), confiando que os assuntos a serem tratados, as notícias e os afetos postos no conteúdo dos escritos chegassem a seu destino (MATTOS, 1937).

Usando como referência a imaginária devocional de cunho popular, de fatura mais rudimentar, ao se descrever uma pessoa de forma pejorativa, se diz “tem cara de Santo Antoninho da Taberna.” O costume herdado dos povos romanos que ocuparam o território luso na antiguidade, de se colocar imagens do deus Hermes na portada dos estabelecimentos comerciais como proteção, deu origem à citação. É interessante notar a forma afetuosa como se referem ao santo, Antoninho, confirmando a estreiteza dos vínculos com o santo, a familiaridade cultivada (MATTOS, 1937).

Coisas perdidas eram causas também delegadas a Santo Antônio. Sabe-se que, uma das divindades cultuadas na antiguidade entre os lusitanos, Ataecina, era solicitada para encontrar objetos perdidos (MATTOS, 1937); demonstrando a forma como costumes pagãos foram ressignificados e incorporados na devoção popular a Santo Antônio. Acreditava-se que, se os responsórios fossem recitados com toda confiança, o santo guardaria os objetos de qualquer sinistro e os encaminharia a quem de direito.

Por meio de tradições orais, os responsos foram passados de geração a geração, formando mesmo um meio de registro da evolução de gêneros e dinâmica devocional, das crenças e costumes populares (MATTOS, 1937). Um dos responsos de maior popularidade documentado é atribuído a São Boaventura, outros afirmam que sua autoria é do Frei Juliano Spira. A prédica deveria ser proferida pelo devoto no início da trezena de Santo Antônio e recolhia as principais narrativas sobre os feitos do santo (MATTOS, 1937). Nesta oração, que teria recebido influências de poesias dedicadas ao santo no século XIII, se roga pela concessão de dádivas ao fiel como o livramento da morte, das transgressões, de calamidades como a fome e a loucura, da tentação do demônio, da lepra, de desentendimentos familiares, do mar revolto, de doenças e perigos; aludindo aos milagres relatados pela hagiografia do santo e invocando o testemunho dos paduanos que conviveram com Frei Antônio, dos hereges que receberam suas palavras de conversão, dos animais que ouviram seus sermões (MATTOS, 1937).

Se procuras milagres,
Fogem a morte, o erro e a calamidade,
o demônio e a lepra.

Os doentes levantam-se curados.
 Cedem o mar e as prisões,
 Membros e coisas perdidas
 Pedem e recebem
 Jovens e anciãos.
 Desaparecem os perigos
 Cessa a necessidade.
 Narram aqueles que sentem,
 Digam os paduanos. (SILVEIRA, [19--], p. 21).

A numerosa produção literária de responsos, orações, poesias, canções, cordéis, contos, romances; além de narrativas e autos representados, marcou o imaginário popular e o culto ao santo, a quem o povo luso dedicava toda confiança, em todas as horas. Uma mostra cativante dessa interação próxima é o costume que havia de se benzer a cama dos filhos ao dormirem, rogando ao santo a proteção durante a noite, recitando o verso: “São Pedro disse missa, Santo Antônio benzeu o altar, benzei-me essa caminha, que nela vou me deitar.” (MATTOS, 1937).

A maioria dos devotos pouco sabe de Santo Antônio nem se interessa em saber mais sobre a sua vida, sua pregação, sua espiritualidade. Não lhes interessam os contornos humanos, históricos ou geográficos: basta-lhes sua presença benévola e taumaturga. O seu santuário é um referencial importante, mas, não havendo santuário, basta um santinho, uma medalha ou um capitel para inspirar sua devoção e abrir caminho para a experiência religiosa, que é sempre um lugar teológico, um espaço onde se realiza a salvação. (PILONETO, 1995 *apud* SOUZA, J., 2001, p. 90).

Povoações e cidades, igrejas e capelas, conventos, irmandades, feiras, tiveram Santo Antônio como patrono em sua fundação. Seu nome foi dado a fortalezas, fortes e corporações navais. Muito natural, diante do alcance conferido ao culto a Santo Antônio, que sua intercessão fosse também requisitada em casos de guerras, conflitos, assuntos da realeza. No que foi, então, alistado no exército português como soldado por D. Afonso VI, com direito a soldo e elevações de patentes, trazendo grande orgulho e confiança às tropas (MATTOS, 1937). Maria Helena Flexor (2009, p. 141) cita que, no Brasil, o soldo a Santo Antônio somente foi extinto em 1912, quando se instaurou o regime republicano e o Estado se tornou laico, a “Constituição da República, proibia não só a subvenção a qualquer culto ou igreja, mas também que tivesse relação ou dependência da União e dos Estados.” O fenômeno da personificação dada ao santo como militar foi registrado em versos e extensa literatura.

A força combatente de Santo Antônio às heresias, por meio de discurso cristianizador, foi corporificada pelos militares no período colonial, não somente em Portugal e Brasil, mas também em outras regiões europeias. O papel dado a Santo Antônio como militar, ver Figura

58, teve um forte intuito político, frente aos conflitos instaurados pela União Ibérica e as investidas de ocupação francesa e holandesa ao litoral brasileiro. Maria Helena Flexor (2009, p.138) cita que, mesmo durante o período da monarquia filipina em Portugal a devoção à Santo Antônio foi promovida, “mandando-se rezar missas diárias em intenção da defesa e conservação do comércio da Índia, dos bens e acréscimo do Reino do Serviço de Deus, do rei e de seus sucessores.” O santo recebeu patente de soldado e, posteriormente, promoções e reconhecimento por seu auxílio em batalhas; das quais esteve presente muitas vezes por meio de imagens devidamente paramentadas por uniformes de gala e armas, exprimindo a estreita ligação entre as esferas religiosa e administrativa. Ronaldo Vainfas (2003) nos coloca que, no Brasil, a presença de Santo Antônio como soldado é registrada em fins do século XVI, na Capitania da Baía de Todos os Santos, onde já se encontrava fundada a igreja e o forte de Santo Antônio da Barra. Daí, o santo alçou postos militares mais altos em outras Capitanias, até os idos do século XVIII.

Figura 58 - Santo Antônio do Convento do Rio de Janeiro condecorado com Cruz de Ouro



Reprodução em gravura da imagem que acompanhou Regimento de Infantaria Nº 19 na Guerra Peninsular de 1810 a 1814.

Fonte: SOARES, 1942, p. 93.

As festas comemorativas e em agradecimento ao santo eram realizadas em Portugal em duas ocasiões, em fevereiro, mês em que as relíquias do santo foram trasladadas de Pádua para Lisboa; e em 13 de junho, data de sua morte. Às Confrarias e Irmandades devocionadas ao santo era confiada a responsabilidade pela organização dos ritos religiosos, prestigiados por toda a realza (MOITA, 1996).

As comemorações dedicadas ao santo, trazem manifestações culturais várias, mesclando costumes regionais e influências pagãs, tradições que se ligaram ao culto a Santo Antônio. As crianças produzem tronos para o santo, estruturas efêmeras decoradas com fitas, cordões, objetos coloridos e flores, sobretudo cravos; e são colocados junto à porta das casas (MATTOS, 1937). Os cravos têm sua maior floração no período da festa e se diz que o santo tinha predileção por ela. A hagiografia de Santo Antônio relata um milagre em que teria feito brotar um cravo em um ramo de manjerição. Vasinhos com as duas plantas são distribuídos aos fiéis na ocasião festiva, cravos de papel colocados nas lapelas e chapéus, bordado em bandeiras e estandartes como se a flor fosse a representação do próprio santo (FIGURAS 59 e 60) (MATTOS, 1937).

Figura 59 - Trono de Santo Antônio



Fotografia
Século XX
Lisboa

Fonte: Museu de Lisboa, c2021.

Junto a esses tronos são realizadas queimas de fogos, de incensos de ervas, depositadas ofertas ao santo, se soltam balões de papel, servem pratos típicos regionais, fogueiras são acessas e promovem cantorias, danças em seu redor (MATTOS, 1937). Havia o costume entre os jovens de saltar duas vezes sobre as fogueiras, em sentidos cruzados, para se benzerem de qualquer mal; moças realizavam sortilégios para descobrirem os nomes de seus pares. O culto ao fogo é outra influência guardada dos povos romanos, em suas casas o mantinham acesso sempre, o alimentando com ervas e madeiras perfumadas. A igreja faz essa ressignificação no fogo constantemente acesso em honra ao Santíssimo Sacramento nas capelas a ele dedicadas (MATTOS, 1937).

Figura 60 - Trono de Santo Antônio



Século XX
Lisboa

Fonte: Museu de Lisboa, c2021.

Uma imensidade de sortilégios e simpatias eram realizadas levando à frente a devoção a Santo Antônio, muitas delas acompanhadas de trovas e cantigas. Moedas eram colocadas dentro de imagens do santo com pedidos de prosperidade; banhos com ervas eram realizados na noite do dia 13 de junho, considerados “banhos santos”, capazes de limpar o corpo e a alma de todo mal; visitas eram realizadas às moças prestes a se casar levando pequenas lembranças capazes de trazer sorte, que entregavam recitando os versos: “Parabéns, venho dar em honra de Santo Antônio; já te vais assentar no livro do matrimônio.” (MATTOS, 1937).

Uma expressão popular de reverência e agradecimento aos santos de devoção por dádivas alcançadas é a tradição das tábuas votivas (FIGURAS 61 e 62). Nestas pequenas representações, os fiéis registram, por meio de pequenas pinturas encomendadas, os acontecimentos vivenciados, aflições por que passaram, acidentes a que sobreviveram, curas milagrosas. Estas narrativas revelam uma série de informações a respeito da vida cotidiana, da paisagem, ambiente doméstico e cultural vivenciado no período da produção das imagens; a qualidade de sua fatura depende do poder aquisitivo do encomendante e do apuro técnico do pintor. Nestas tábuas, o devoto é representado em meio ao evento sucedido, com seu nome e data do ocorrido anotados junto a um pequeno texto relatando o episódio milagroso. O santo intercessor é representado ao alto, geralmente ao lado direito, de maior importância, rodeado por nuvens, marcando a distinção entre a esfera material e sobrenatural da cena (CAMPOS *et*

al, 2011). Estas tábuas são depositadas junto aos templos, em espaços a elas dedicados, como uma afirmação das virtudes da fé.

Figura 61 - Ex-Voto Mercê que Fez Santo Antônio, Lisboa, 1766



Merçe q fez S.º Ant.º a Caer. de S. Leronimo por Rogatiuas de Seu
Pay q fazia aod. S.º de aliurar de hum mal de Conuolcoery de q cyteue em
perigo de uida de Confiada do Medico e por entrecacao do d. S.º e
Rogatiuas de Seu Pay ficou liure do d. mal anno de 1766 —

Fonte: Museu de Lisboa, c2021.

Figura 62 - Ex-Voto Milagre que Fez Santo Antônio, Lisboa, 1860



Fonte: Museu de Lisboa, c2021.

São registradas também reprimendas dadas pelos fiéis a Santo Antônio no caso de demora no atendimento às suas súplicas, tal como os romanos em relação às suas divindades. Em períodos de secas prolongadas, as imagens do santo eram mergulhadas de cabeça para baixo em poços ou copos de água, somente sendo retiradas quando a estiagem terminava. Marinheiros colocavam gravuras ou a imagem do santo na proa dos barcos de cabeça para baixo, com a cabeça dentro da água, só o retirando quando aportavam em segurança (MOITA, 1996). As moças retiravam a imagem do Menino dos braços de Santo Antônio, o cordão do hábito ou mesmo roubavam as imagens das igrejas diante da demora em encontrar pretendentes (MATTOS, 1937). No Brasil, há relatos de que em fins do século XVI, visitantes do Santo Ofício chegaram na região da Bahia e Pernambuco e, dada a insatisfação de alguns fiéis pelo fato de não alcançarem as dádivas solicitadas a Santo Antônio, levaram aos visitantes algumas contestações sobre os méritos taumatúrgicos do santo (MATTOS, 1937). Ronaldo Vainfas (2003, p. 31) cita que o fato, antes de retirar do santo sua deferência, explicita “a força de sua

presença no cotidiano e o quanto se acreditava que dele dependia ou devia depender a resolução da mazelas diárias.”

No período colonial, as relações dos fiéis com Santo Antônio eram íntimas. Tão íntimas quanto o eram com Cristo e com a Virgem, sempre invocados a cada dificuldade ou simplesmente pontuando o vocabulário cotidiano, as frases, as conversas sobre os mais variados assuntos. O melhor campo de observação para essa inserção das figuras sagradas no universo cotidiano colonial é a documentação inquisitorial, pois o Santo Ofício passou a se preocupar crescentemente com as blasfêmias dos fiéis, sobretudo a partir da segunda metade do século XVI, uma vez encerrado o Concílio de Trento (1545-63), marco da Contrarreforma. (VAINFAS, 2003, p. 31).

Segundo as explanações de Maria Helena Flexor (2009), os povos escravizados trazidos ao Brasil, provenientes do continente africano, assimilaram Santo Antônio em suas crenças como o orixá Ogum, uma entidade ligada às guerras. Flexor (2009, p. 145) nos coloca, ainda, que: “não obstante toda a propaganda oficial a favor de uma imagem condizente com Santo Antônio, o povo luso-brasileiro, incluindo os descendentes de escravos, desenvolveu sua versão pessoal.” De acordo com Ronaldo Vainfas (2003), na tentativa de coibir o misticismo envolto em certas formas de culto popular a Santo Antônio, além das expressões de religiosidade africana e indígena, a igreja impôs algumas restrições a essas práticas, em vão. A devoção a Santo Antônio foi incorporada pelos povos escravizados e indígenas em um processo sincrético que se configurou mesmo como uma forma de reação aos processos de dominação cultural e religiosa. Vainfas (2003) cita que, entre a documentação registrada pelos visitantes do Santo Ofício no século XVIII, se encontram relatos da devoção a Santo Antônio ligada a rituais de origem banto, os *calundus*, e do *acotundá*, na região das Minas.

O prestígio de Santo Antônio ultrapassou o território do catolicismo oficial ou popular no Brasil para adentrar cultos e ritos “heterodoxos”, por vezes rebeldes, perseguidos pela Inquisição. Na Bahia do século XVI esteve, de certo modo, associado à principal das santidades indígenas, movimentos de morfologia híbrida, meio católicas, meio tupis, que desafiaram a colonização portuguesa. (VAINFAS, 2003, p. 32).

A devoção a Santo Antônio aportou no território brasileiro por intermédio dos portugueses, aumentada pela presença dos franciscanos entre as primeiras expedições; enviados pela Província de Santo Antônio de Portugal, instituindo a Custódia de Santo Antônio no Brasil. Em 1585, os franciscanos se instauraram em definitivo no Brasil e, em 1621, já havia nove conventos fundados ao longo do litoral: Olinda, Salvador, Vitória, Igarauçu, João Pessoa, Rio de Janeiro, Ipojuca, Recife, Aracaju. Em 1639, fundava-se um convento em Santos, no litoral paulista. O santo deu nome a uma enormidade de localidades, rios, serras, estabelecimentos

comerciais; além de ser padroeiro de cidades e patrono de mais de 20 catedrais brasileiras. Sua devoção somente perde para Nossa Senhora em popularidade, são poucas as igrejas que não guardam capelas dedicadas ao santo ou imagens postas em altares (SILVEIRA, [19--]).

Antônio Vieira, padre jesuíta português, foi um ferrenho divulgador da devoção antoniana no período colonial; trazendo em seus afamados sermões, muitos inspirados pela produção literária de Santo Antônio, uma feição politizada e crítica diante dos eventos acontecidos em Portugal e no Brasil.

Antônio Vieira teve uma atuação controversa em seu encargo como sacerdote, como escusar a escravização de povos africanos, mas defender os nativos indígenas de tal sina; além de se colocar contra a Inquisição, intercedendo por judeus e cristãos-novos (VAINFAS, 2003). Durante o período da União Ibérica, Vieira predizia a volta de D. Sebastião, rei português desaparecido em batalha em 1578, além de escritos e profecias sobre a instauração de um novo império português, dotado de harmonia e onde todas as religiões se submeteriam ao catolicismo. A carga mística e profética de suas colocações lhe valeu a abertura de um processo pela Inquisição (VAINFAS, 2003).

No Brasil, o sermão realizado por Antônio Vieira em Salvador no dia 13 de junho de 1638, na igreja dedicada ao santo e em festividade a ele dedicada, marcou a celebração da vitória sobre o cerco flamengo empreendido à cidade no mês anterior, liderado por Maurício de Nassau. Em sua pregação, Vieira conferiu a Santo Antônio a defesa de Salvador e incutiu nos fiéis a confiança de que o santo reconquistaria Pernambuco do domínio de hereges; assim como também Portugal se veria livre do domínio espanhol. Ao delegar a Deus e a Santo Antônio o êxito sobre as investidas holandesas, Vieira anuiu à pregação uma vertente política; retirando da monarquia filipina o triunfo sobre a batalha, trazendo Santo Antônio, o “Martelo dos Hereges”, como o representante de Portugal e merecedor de glória (VAINFAS, 2003). O autor Ronaldo Vainfas (2003) também proclama que: “de santo ‘deparador’ de coisas perdidas, Santo Antônio seria elevado a ‘deparador’ da soberania portuguesa, recuperador e conservador das conquistas e reconquistas.” Em 1653, outro sermão aludindo a Santo Antônio foi apresentado em São Luiz do Maranhão, onde o padre se referiu ao sermão do santo aos peixes, uma metáfora dos hereges; mas, no caso brasileiro, adotando uma vertente mais política, em crítica aos governantes locais (SILVEIRA, [19--]).

Deus dera o Brasil a Portugal: o herege flamengo usurpara-o; Santo Antônio lho restituíra. Em vista da devoção geral por Santo Antônio, era mister alistá-lo, mobilizando o ânimo túbio da população luso-brasileira... A escolha de Santo Antônio pressupôs o seu culto no Pernambuco *ante bellum*. O êxito da 'guerra da liberdade divina' consolidará sua preeminência no imaginário religioso da capitania, ao conferir-lhe o cariz de santo militar. (VAINFAS, 2003, p. 37).

A Santo Antônio foi consagrada a Restauração da monarquia portuguesa no século XVII, afirmando as atribuições militares do santo, sua aptidão em recuperar coisas perdidas. No Congo, em fins do mesmo século, o santo também foi convocado a restabelecer a união do reino, completamente dividido frente às disputas tribais. Um grupo político religioso denominado por antonianos, iniciou um movimento liderado por uma nativa da etnia *bakongo*, que se dizia a própria reencarnação de Santo Antônio. (VAINFAS, 2003).

4 AS REPRESENTAÇÕES ESCULTÓRICAS EM MARFIM DE SANTO ANTÔNIO EM MINAS GERAIS NOS SÉCULOS XVIII E XIX

Os procedimentos iniciais deste estudo se deram a partir da participação como pesquisadora nos anos de 2018 e 2019 junto ao projeto “O acervo em marfim luso-afro-oriental no Brasil: pesquisa introdutória nos acervos de Minas Gerais”, iniciado em 2015, financiado pela FAPEMIG, sob a coordenação da Prof.^a Dra. Yacy Ara Froner. Analisando os artefatos em marfim como fontes históricas e buscando no âmbito dos caminhos da Estrada Real a localização de obras escultóricas remanescentes dos séculos XVIII e XIX em Minas Gerais, o referido projeto realizou o levantamento sobre acervos em marfim junto aos arquivos do Instituto do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional (IPHAN), Instituto Brasileiro de Museus (IBRAM) e Instituto Estadual de Patrimônio Histórico e Artístico de Minas Gerais (IEPHA/MG). Na coleta de informações em acervos eclesiásticos, a partir do Inventário Nacional de Bens Moveis e Integrados (INBMI), empreendido pelo Instituto do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional com o apoio da Fundação Vitae (1982-2002), o projeto de pesquisa localizou 65 objetos, presentes em 37 igrejas de 20 localidades mineiras. Os dados recolhidos junto ao Guia dos Museus Brasileiros, datado de 2006, e na Rede Nacional de Identificação de Museus (ReNIM), de 2017, do Instituto Brasileiro de Museus (IBRAM/MinC), no Inventário de Proteção ao Acervo Cultural de Minas Gerais (IPAC/MG), gerido pelo Instituto Estadual do Patrimônio Histórico e Artístico de Minas Gerais, forneceram informações relativas a 236 objetos manufaturados em marfim, sob a guarda de 23 instituições de 13 localidades do estado de Minas Gerais.

Anteriormente ao trabalho de campo, foram implementadas análises dos dados levantados, das descrições relativas aos objetos presentes nas fichas de inventário, para que fossem definidas as ações presenciais de estudo dos acervos. Solicitadas as autorizações de pesquisa junto às instituições, seguiram-se as visitas técnicas, onde foram realizados os registros fotográficos das peças localizadas, por meio de documentação científica por imagem, utilizando metodologia específica ao estudo de obras de arte na captação das imagens, fornecendo referências fidedignas sobre as características das obras estudadas. Somado ao registro fotográfico das peças, foram realizadas análises detalhadas das obras, documentando todas as informações referentes a estas, sendo posteriormente depositadas em banco de dados desenvolvido pelo projeto de pesquisa formulado em consonância com normas técnicas internacionais e referências metodológicas de documentação de obras de arte.

É importante ressaltar a relevância dos catálogos e inventários como recursos à preservação dos bens culturais; sobretudo nos casos aqui estudados, imagens religiosas de pequenas dimensões, que têm maior circularidade e, conseqüentemente, estão mais sujeitas à dissociação e perdas. Os procedimentos adotados na pesquisa evidenciam como estes instrumentos colaboram na construção do conhecimento. Esta documentação, agregada aos aspectos materiais dos objetos, podem desvendar importantes questões relativas aos mesmos, como sua origem e procedência, por exemplo. Através destes protocolos, o conhecimento sobre os objetos se firma de maneira a conferir a esses bens uma memória, agregando valores, evitando sua dissociação e auxiliando no estabelecimento de políticas de gestão e preservação do patrimônio. Dar a conhecer as características, história, transformações assimiladas ao longo do tempo, aspectos imateriais, identificar esses dados, classificar e registrar são meios de conferir aos bens uma significação mais ampla; além de fornecer importantes subsídios à pesquisa (PANISSET, 2011).

Ana Panisset (2011) nos esclarece que existem diferenças entre os dispositivos de proteção do catálogo e do inventário, uma vez que estes abrangem distintos níveis de conhecimento, identificação e registro de bens. Os catálogos trazem, associados ao processo preliminar do inventário, maior apuro sobre os valores históricos, artísticos e culturais; demandando procedimentos de pesquisa mais aprofundados. “Os inventários são instrumentos de caráter mais sumário, centralizados na identificação, descrição e localização do objeto, como forma básica de conhecimento e com independência de sua significação artística ou científica.” (PANISSET, 2011, p. 40).

Referindo-se ao início da instituição do campo da preservação do patrimônio cultural no século XVIII, Lia Motta e Maria Beatriz Rezende (2016, p. 2) se referem ao inventário como um instrumento de promoção de conhecimento, “[...] por meio da coleta e sistematização de informações obedecendo a determinado padrão e repertório de dados passíveis de análises e classificações, e se constituem até hoje como instrumentos de identificação, valorização e proteção dos bens como patrimônio cultural.”

No estudo de bens culturais, principalmente na tipologia aqui tratada - a imaginária religiosa - torna-se fundamental o conhecimento de todo o contexto em que estes se encontram inseridos, uma investigação que permita o entendimento das características intrínsecas a cada objeto, definindo-se etapas de pesquisa específicas: o levantamento de informações históricas e documentação existente sobre as obras, documentação fotográfica, análises formais, estilísticas,

iconográfica e hagiológica, tipologia, classificação e função que desenvolve, onde se encontra inserida, análise de técnica construtiva, procedimentos técnicos utilizados na policromia, formas de propagação de culto, usos e tradições religiosas; procedimentos que colaboram e reforçam a preservação destas obras.

A pesquisa implementada pelo citado projeto, registrou que as obras em marfim localizadas em Minas Gerais se encontram em acervos de museus públicos, instituições eclesiásticas e coleções particulares. Froner (2018a) chama atenção ao fato de que estes acervos foram constituídos em grande parte por doações, pela tutela de coleções particulares de imagens religiosas passada a museus ou doadas a instituições eclesiásticas. Estas, por sua vez, passaram também aos museus a guarda de muitas das obras devocionais recebidas em doação. Esta incorporação dificulta o mapeamento da procedência das peças, principalmente das obras de menores dimensões, que adquirem maior circularidade.

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 das capelas, igrejas e matrizes. (FRONER, 2018a, p. 2256).

Os dados coletados junto à documentação disponível das obras não fornecem informações aprofundadas sobre sua origem, suscitando dúvidas quanto à sua procedência. Muitas das peças foram identificadas como indo-portuguesas, ou como procedentes de Goa , na Índia, mas apresentam características estéticas incoerentes com estas áreas de produção. Além do que, se desconsiderou a possibilidade de que algumas das peças pudessem advir do continente africano, diante do estabelecimento de uma extensa rede de comércio estabelecida pela expansão ultramarina; ou mesmo serem produzidas no Brasil, utilizando mão de obra de povos escravizados ou forros inseridos nas oficinas locais, uma vez que há registros da chegada de marfim *in natura* ao território brasileiro. Tal aporte desta matéria-prima só é justificado pela encomenda das oficinas de produção de obras com a utilização de marfim. As obras catalogadas pelo projeto de pesquisa apresentam características formais e estilísticas que fornecem possíveis indicações sobre as áreas de produção, por meio de associação entre soluções escultóricas em comum (FRONER, 2018a).

Com o intuito de verificar as similaridades da técnica construtiva das imagens em marfim, com as imagens produzidas em madeira; análises foram implementadas recorrendo à subsídios da História da Arte Técnica, observando a presença de marcas de ferramentas utilizadas na talha, o sistema de encaixes dos blocos constituintes das peças, aplicação de douramento e policromia. No estudo da anatomia, se observou que muitas das peças diferem dos cânones clássicos de representação, evidenciando maior ou menor grau de erudição dos artífices, caracterizando uma produção artesanal (FRONER, 2018a). Como citado por José Alberto Nemer (2008), a iconografia se atém às normativas colocadas pelo programa dogmático da Igreja, mas com uma estética diferenciada, de acordo com a procedência das peças.

Na metodologia de estudo das peças, o entrelaçamento de informações fornecidas pelas análises das obras a partir da História da Arte Técnica, permite a construção de hipóteses relativas à sua produção, apropriação de significados, técnicas e materiais, formas de trabalho. A grande maioria das obras não apresenta autoria, documentação de encomenda ou registros de pagamento, seu estudo se dá a partir de sua materialidade, dos aspectos simbólicos, iconográficos e sociais. Sobretudo os objetos de arte sacra, que só permitem sua apreensão a partir do entendimento de sua função e contexto social.

Na História da Arte Técnica, a metodologia de análise de um objeto de arte aborda sistematicamente critérios de julgamento subjetivos (discursos proferidos, por exemplo, por críticos, historiadores da arte, peritos na atribuição de estatuto de arte a um objeto, que perpassam o julgamento puramente técnico) e de julgamentos que primam pelo rigor científico, desejo de objetividade (categorias de classificação formais e estilísticas, análises documentais, históricas e físico-químicas). Esse silogismo, efetuado por uma leitura interdisciplinar, admite, portanto, uma análise mais aprofundada da obra que, apesar de complexa, permite a compreensão das especificidades do fazer artístico – considerado todo um conjunto de elementos como: técnica, ruptura estilística, sensibilidade, sociedade, comércio etc. (ROSADO, 2011, p. 32).

A historiadora Myriam Oliveira (2005), a respeito de esculturas religiosas pertencentes ao período colonial, reporta que a imaginária devocional teve presença marcante por todo o território ocupado, com registros de oficinas regionais já desde princípios do século XVII, marcadas por influências medievais na organização do trabalho, em que os artífices não assinavam suas obras; mas que, apesar da significação deste acervo, segue ainda carecendo de aprofundamento em sua investigação.

Na região das Minas, no período abordado por este estudo, a imaginária sacra foi dos elementos artísticos mais significativos, com características muito próprias de representação, em função de uma série de fatores. O acirramento das desavenças entre as esferas políticas e religiosas, culminando com a proibição pela Coroa Portuguesa do estabelecimento das Ordens Regulares na Capitania, organizou a vivência religiosa da sociedade colonial em torno das irmandades de leigos. Estas associações eram representativas dos vários segmentos étnicos, sociais e profissionais presentes nas Minas, sendo marcadamente hierarquizadas. O catolicismo vivenciado na Capitania marcou a organização, as convenções cultuadas na sociedade, a diferenciação entre grupos sociais. Cada uma destas associações leigas possuía um orago de devoção, o que impulsionou uma profusão de obras religiosas, sendo as maiores encomendantes da produção artística e arquitetônica no período; além do aporte e aprimoramento da mão de obra de oficiais entalhadores, pedreiros, canteiros, arquitetos (OLIVEIRA, 2005).

Determinada pela encomenda, a destinação das esculturas é fator determinante de suas características, tanto no aspecto iconográfico básico, já que a invocação da imagem deveria ser facilmente identificada, quanto em seus aspectos técnicos e estilísticos. Quatro funções principais podem ser assinaladas às esculturas devocionais da época barroca, definindo em consequência tipologias diferenciadas: a exposição em retábulos de igrejas ou capelas, o uso em procissões e outros rituais católicos a céu aberto, a participação em conjuntos cenográficos, notadamente Vias Sacras e a inclusão em oratórios de culto doméstico. (OLIVEIRA, 2000, p. 7).

No período de grande desenvolvimento econômico ocasionado pela exploração aurífera, a circularidade de produtos de luxo vindos de regiões distantes era recorrente, com uma ampla rede de comércio de objetos diversificados, vindos da Europa e Oriente pelas rotas de comércio estabelecidas pelo Império Colonial Português. Entre os produtos ofertados, se encontravam tecidos, louças, joias, gravuras, imaginária religiosa, livros e instrumentos de toda sorte; além de materiais como coral, prata, cobre, pedras preciosas e marfim (PAIVA, 2017). Este, era considerado um material de distinção e, na maioria dos documentos levantados, principalmente em testamentos e inventários de clérigos e doações a irmandades, aparece como propriedade de homens brancos e ricos, párocos e figuras de distinção social. O que não significa que entre o restante da população estas obras não fizessem presença, em função da escassa documentação presente sobre as classes menos abastadas (PAIVA, 2017).

Pedro Dias (2004) lembra que muitas das imagens religiosas não chegaram às colônias portuguesas por meios comerciais, mas pertencentes a acervos familiares, como doações a templos em agradecimento por graças alcançadas, ou a autoridades como forma de reverência;

peças pertencentes a religiosos, que as levavam junto a seus paramentos litúrgicos ou como objetos de uso evangelizador, servindo posteriormente de modelos escultóricos; ou levadas como lembranças das terras longínquas deixadas para trás, todas carregadas de valor afetivo. Dias (2008) ressalta a importância das imagens e atribui sua maior proliferação, diferente das pinturas, ao fato de as pessoas mais modestas estabelecerem uma ligação mais próxima, palpável, com as esculturas de vulto, em virtude do realismo impresso em sua tridimensionalidade e ornamentação. Lembra que os povos escravizados que aqui aportaram tinham como tradição em seus cultos religiosos a presença de imagens escultóricas, às quais atribuíam poderes místicos. Estes ídolos foram absorvidos e ressignificados no processo sincrético de aculturação destes povos.

As formas de expressão encontradas em Minas Colonial foram organizadas a partir de produções artísticas voltadas à religiosidade, registrando, paulatinamente, as variações de sensibilidade no decorrer da evolução histórica. Dentro deste contexto, a importância da religiosidade como mecanismo de coesão social e doutrinação moral está apoiada em suas produções artísticas, tornando-se a chave que poderá ligar o conteúdo expresso da obra ao seu contexto social. (FRONER, 2009, p. 45).

José Alberto Nemer (2008) descreve como o ambiente e a formação da sociedade na região das Minas influenciou a expressão da imaginária devocional, apesar dos cânones e estatutos estabelecidos pelo domínio da ideologia contra reformista. Às obras de caráter mais erudito, trazidas pelos portugueses no início da ocupação do território ou produzidas aqui por artífices europeus, se somou uma manufatura de imaginária de cunho popular, representativa da maior parcela da população, de origem simples e proveniente de culturas diversas, mais próxima dos anseios e religiosidade dessa parcela da sociedade.

A condição especial da Capitania das Minas no que se refere à ausência das ordens religiosas conventuais e missionárias pela determinação régia criou um espaço propício a leituras particulares dos cânones visuais da Contrarreforma. Antes de tudo, não era prioridade da administração colonial converter o gentio ou os africanos escravizados, empregados na mineração. Havia que se garantir, primeiramente, o controle sobre a extração, beneficiamento e circulação do ouro e dos diamantes. O resto vinha depois, era adendo às premências da vigilância sobre a fonte de riqueza que mais enchia os olhos da Coroa lusa. (OLIVEIRA, 2011, p. 97).

Myriam Oliveira (2000) elenca, entre uma diversidade de fatores, que o isolamento inicial da região das Minas e a proliferação de núcleos urbanos em decorrência da exploração aurífera, explicam a diversificação da imaginária devocional produzida no período colonial. Com o crescimento destes núcleos de ocupação e o desenvolvimento do comércio, há um impulso na

produção artesanal de artefatos básicos para abastecimento da população, tendo como consequência um grande aporte de artífices, organizados em fazeres específicos de produção. Entre os itens de necessidade primordial, estavam as imagens religiosas de cunho popular, com características próprias da religiosidade cultivada pelos locais. Com a ausência de Ordens Primeiras, a experiência religiosa foi cultivada de forma mais próxima à vivência da população. O difícil acesso à uma quantidade expressiva de imagens advindas da metrópole, levou os artífices a suprir a demanda local, desenvolvendo soluções escultóricas próprias, que marcaram a produção por sua originalidade plástica, distante dos cânones de representação eruditos. As associações leigas e artífices se detinham aos modelos representativos ditados pelos padrões europeus, chegados por meio de gravuras, pinturas, tratados, bíblias, missais e livros de horas, pequenas imagens, mas estas orientações não foram impeditivas a releituras carregadas de significados atrelados à identidade cultural dos diversos grupos presentes na sociedade (NEMER, 2008).

Não foi mais possível controlar o exercício da religião diante das solicitações à corte celeste dessa população fugaz e dispersa, com as esperanças, frustrações e misérias da vida de então. Os apelos ao remédio divino diante dos santos resultaram na busca de imagens e o santeiro foi a resposta e a solução social. Separam-se aqui o artista anônimo do povo, o santeiro propriamente dito e o artista que se destacava pelo saber e pela genialidade, quando ele projeta e raramente assina seu próprio nome ou apelido que o destaca dentre o povo brasileiro. (ETZEL, 2004, p. 2).

José Alberto Nemer (2008) cita que, a arte de caráter popular, apesar de receber uma conotação pejorativa em relação aos padrões institucionalizados por estatutos culturais europeizantes, com claras limitações técnicas, se trata de uma expressão mais carregada de identidade,

[...] sua condição marginal em relação aos fatores de influência parece favorecer o florescimento de critérios de inventividade pessoal, de espontaneidade nascidos do próprio impulso do artista face à atividade criadora. É certo que, quanto à técnica, ao tema e os sistemas de figuração, há uma obediência à representação iconográfica dos santos, por estarem todos os artistas dessa época à serviço da fé. Ainda assim, há uma subversão intrínseca, um alto grau de desafio aos cânones tradicionais da atividade plástica. (NEMER, 2008, p. 21).

Outro elemento de originalidade destas produções é a adaptação aos meios e disponibilidade dos materiais no ambiente vivenciado; tais elementos podem oferecer subsídios ao entendimento da origem das obras estudadas, servir como um indicativo das áreas de produção e sua circularidade, dos usos e técnicas empregadas, traçando um histórico dos objetos e os significando culturalmente, para além de sua funcionalidade. Em um ambiente fortemente

marcado pela miscigenação, com influências várias, é natural que fossem incorporadas à cultura local elementos advindos dos diversos segmentos presentes na sociedade colonial.

O império colonial era vasto. Vasto e miscigenado, não se pode esquecer. Quanto maior a distância da Corte lisboeta _ aliás, ela mesma miscigenada já em sua origem medieval, marcada pela convivência entre mouros, judeus e etnias ibéricas remanescentes do domínio romano_ maior a dificuldade de controle, maior a frouxidão na aplicação das normas tridentinas, maior a liberdade para adaptações e releituras locais no campo das imagens religiosas, apesar da intrínseca relação entre o Estado e a Igreja nos territórios sob jurisdição da Coroa Portuguesa, cristalizada na constituição do Padroado. (OLIVEIRA, 2011, p. 105).

Os processos de evangelização, de acultramento e opressão não foram totalmente eficientes no apagamento dos aspectos mais enraizados tradicionalmente, como a religiosidade, os cultos, a expressão das crenças, principalmente no âmbito mais íntimo. É em meio a este lugar que a imaginária popular encontra sua maior expressividade e, mais originalmente na região das Minas (NEMER, 2008). Enquanto na região litorânea a imaginária religiosa se desenvolveu sob a influência das Ordens Primeiras, mais atreladas a um discurso catequizante e afirmativo do carisma de cada uma delas; nas Minas, a imaginária elaborada adquire um cunho devocional voltado à uma religiosidade de caráter popular. O conceito de ‘mestiçagem’ é abordado por Serge Gruzinski (2001) nas análises das dinâmicas de assimilação de culturas diversas nos processos de colonização no século XVI nas Américas; enquanto ‘hibridação’ é utilizado ao tratar a miscigenação ocorrida dentro de uma mesma sociedade em um dado período histórico.

Cada parcela desta sociedade encontrou em um santo de devoção as respostas e identificação mais próxima a suas necessidades, sincretismos, vivências e ocupação; sendo também um fator de aproximação entre estes, principalmente no que concerne às comemorações votivas, procissões e organização dos cultos. Esta rica diversidade de devoções se reflete nas obras produzidas, nas soluções estéticas observadas e valores transmitidos pela produção da imaginária devocional popular (NEMER, 2008).

Em meio a tanta pompa e circunstância de entradas, procissões, novenas, rezas e demais cultos cristãos, havia que se definir e consolidar comportamentos e entendimentos de *estar no mundo* conformes à estrutura social vigente, e em linhas gerais a Igreja Romana tridentina acreditava poder fazê-lo por meio do próprio espaço sacro cristão. Como isso se dava no intervalo entre as festas? Como reforçavam condutas e se incutia a fé tanto ao devoto ardoroso como ao gentio selvagem, ao africano desterrado ou, mais ainda talvez, ao hebreu falsamente convertido? (...) E foi aí que se instalou a brecha por meio da qual se mostraram, aqui e acolá, as estratégias de apropriação e ressignificação que se cristalizaram na arte religiosa colonial dos séculos XVII e XVIII no Brasil,

estratégias essas que historiadores como Gruzinski chamam de hibridização ou mestiçagem. (OLIVEIRA, 2011, p. 96).

A historiadora Marina Souza (2001), em seu estudo sobre a imaginária em nó-de-pinho representando Santo Antônio, relata que esta devoção já tinha presença marcante entre povos africanos, principalmente originários da região do Congo e Angola, desde o século XV; sendo assimilada de forma muito própria entre os nativos, que incorporaram ao culto católico os seus ritos e simbologia das imagens, consideradas objetos carregados de poderes míticos e utilizadas como instrumentos de proteção, em forma de amuletos que eram passados aos seus descendentes por gerações seguidas. Entre os nativos africanos, Santo Antônio era nominado *Toni Malau*:

Toni é contração de Antônio, santo, cujo culto, como vimos, foi bastante difundido no reino do Congo. Malau na maioria dos dialetos kikongo exprime a ideia de sorte, sucesso, conquista, oportunidade. Toni Malau seria, portanto, um Santo Antônio portador de boa fortuna, isto é, um amuleto por meio do qual as coisas seriam alcançadas. (SOUZA, M., 2001, p. 179).

As análises de Luís Saia (2014) descrevem como as obras produzidas se apresentam em menores dimensões; imagens de vulto manufaturadas, principalmente, em madeiras mais rígidas, como jacarandá, sucupira, imburana, de nó-de-pinho, Figura 63, com características formais mais simplificadas, mais voltadas à expressividade, “[...] a interpretação plástica, assexuada e sem raça, anatomicamente arcaica (a altura é quatro vezes a cabeça), denuncia a condição da passagem da linguagem tradicional para a popular.”(SAIA, 2014, p. 231) As dimensões das peças são determinantes no esquematismo observado na talha, assim como as características do suporte e instrumentação utilizada, a recorrência de materiais específicos aponta para um modo característico de fazer artístico, inserido na cultura local. A escolha de madeiras distintas remete à simbologia que estas guardam, de resistência, raridade, conferindo ao material um sentido de sacralidade, ligado aos elementos na natureza, como acontece também no caso do marfim (SAIA, 2014). Froner (2018a) cita que este esquematismo das soluções escultóricas colocado por Saia é perceptível na produção de imagens por artífices nas Minas em fins do século XVIII, adentrando pelo século XIX, que “[...] surge como uma forma artesanal de gerar uma visualidade que rompe com os princípios da anatomia, proporção e representação convencionais, fixados por sistemas tradicionais.” (FRONER, 2018a, p. 2256).

Figura 63 - Conjunto de imagens em nó-de-pinho



Fonte: MUSEU DE ARTE SACRA DE SÃO PAULO, c2021.

As pequenas dimensões são um facilitador na grande circulação que esta produção característica adquire, as imagens devocionais compartilham do cotidiano das pessoas, se inserindo no âmbito doméstico, postadas em oratórios, nichos, nas mesinhas de cabeceira ou mesmo colocadas junto ao corpo, em forma de amuletos; além de pequenos patuás com gravuras impressas, santinhos. Estas representações são bastante recorrentes no território das Minas, sendo observadas em profusão nos acervos estudados durante a pesquisa.

Ao contrário, entretanto dos demais santos do hagiológico cristão, Santo Antônio foi dos que menos recebeu vestidos, comumente utilizado na estatuária de roca ou imagens de vestir. Também, ao contrário das outras imagens de santos, a preferência sempre caiu nas imagens de menor porte. Era mais prático para ser carregado a qualquer parte, até dentro das bolsas das moças: “Não quero Santo Antônio grande/ Dentro dos meus oratórios/ Eu quero é o meu pequenino/ Que ouve o meu peditório.” (FLEXOR, 2009, p. 147).

Yacy Ara Froner (2018a) levanta a hipótese de que, frente a esta circularidade implementada pelas rotas comerciais, pelo desenvolvimento das vilas e cidades, o afluxo de pessoas, de acesso a materiais diversos propiciado pela expansão ultramarina portuguesa e a mão de obra disponível nas Minas Gerais - inclusive africana, com grande habilidade com a talha em marfim - não se descarta a possibilidade de que oficinas em território mineiro possam ter produzido obras escultóricas se utilizando deste material e outros objetos decorativos e utilitários. Além do que, estas imagens, em virtude de sua qualidade escultórica, poderiam ter servido de modelo para obras em outros suportes.

No catálogo da exposição “Sagrado Marfim: o avesso do avesso”, Jorge Lúzio e Maria Inês Coutinho (2018) relatam como a Bahia recebeu ao longo do século XVIII grandes quantidades de esculturas em marfim, sendo comum entre os oratórios domésticos, influenciando a produção da imaginária sacra. Cita também, documento relativo à apreensão de carga de presas de marfim no porto de Salvador, evidenciando a presença desta matéria prima circulando pela colônia, tornada à época um importante entreposto entre as rotas mercantes, a intensa proliferação de produtos aos principais centros urbanos estabelecidos em Pernambuco, Rio de Janeiro e Minas Gerais.

4.1 O santo em marfim

As cinco imagens com representação de Santo Antônio lavradas em marfim localizadas por este estudo são pertencentes ao Museu da Inconfidência e Museu Bouliou, em Ouro Preto; ao Museu Mineiro, em Belo Horizonte; e ao Museu de Congonhas. Junto aos arquivos e inventários consultados pelo projeto de pesquisa “O acervo em marfim afro-luso-oriental no Brasil: pesquisa introdutória nos acervos de Minas Gerais”, foram localizadas sete imagens com representações de Santo Antônio; duas delas não foram localizadas e, outras duas, se tratava de imagens de pequena dimensão em madeira entalhada, pertencentes à Igreja de Santo Antônio de Itatiaia, município de Ouro Branco/MG. As análises realizadas adotaram como metodologia a descrição, análise formal, estilística, iconográfica e da técnica construtiva das obras abordadas; além do estudo da documentação disponibilizada pelas instituições detentoras das peças e do registro fotográfico, realizado sob padrões específicos de documentação científica por imagem de bens culturais. Após o tratamento das imagens geradas por meio de recursos do programa Adobe® Photoshop®, permitindo uma visualização detalhada das linhas de *Schreger* e outras características concernentes às peças, todas as informações coletadas foram

armazenadas em banco de dados do projeto de pesquisa do qual este estudo faz parte, em fichas que contemplam o máximo de informações concernentes às obras e a transcrição dos dados disponibilizados pelas instituições.

Os catálogos das coleções Souza Lima, Osvaldo Gil Matias, Mário de Andrade, do Museu de Arte Sacra de São Paulo; da publicação “Imaginária Luso-Oriental”, de Bernardo Ferrão; das imagens do acervo do Museu Bouliou, disponibilizadas pelo Instituto Pedra; imagens disponibilizadas pelo Museu Histórico Nacional e Museu de Arte Sacra da Universidade Federal da Bahia; do catálogo da coleção de imagens populares de José Nemer, intitulado “A mão devota”; além do banco de imagens do projeto de marfins, foram um importante subsídio de amparo nas análises comparativas das peças estudadas aqui.

As coleções são situações privilegiadas para se pensar as relações entre obras de arte e sociedade, sobre confronto de diversas culturas, escolhas particulares e formação de patrimônios nacionais. Seus estudos permitem melhor compreender perfis e tipologias de conjuntos de objetos de arte agrupados por colecionadores, disponíveis para o público em museus e arquivos luso-brasileiros. Sua natureza permite igualmente refletir sobre artistas, marchands, compradores e estratégias, situando os objetos de arte diante dos mercados e dos trânsitos promovidos por circuitos de trocas, doações e viagens. (MALTA; JOÃO NETO, 2014/2015, p. 28).

Analisando a imaginária colonial luso-brasileira, Marcos Hill (2012) nos coloca que, nos territórios colonizados por portugueses a partir do século XV, os artífices não absorveram de todo os cânones impostos pela metrópole, guardando uma estética característica de seus locais de origem, o que é o caso das imagens em marfim. Com relação à anatomia, ressalta a importância de seu estudo como o suporte de todos os outros elementos agregados à imagem, a análise de suas proporções, da forma como as partes se articulam, o domínio da representação do contraposto do corpo e a maneira como as dobras do panejamento das vestes é colocado de forma natural ou não; como as linhas compositivas da imagem se organizam, estabelecendo uma movimentação harmônica dos gestos e volumes das vestes. Estas soluções escultóricas são indicativas do grau de erudição dos artífices, da expressão estética de um período.

Observando-se a adequação do panejamento à estrutura anatômica, é necessário identificar a natureza do movimento que anima essa adequação. Duas dinâmicas devem ser identificadas: a dinâmica centrípeta, na qual a volumetria do panejamento é atraída na direção do corpo, podendo colar-se a ele, delineando suas curvas e definindo o que se chama de ‘tecido molhado’; e a dinâmica centrífuga, na qual o panejamento é projetado na direção contrária à do corpo, criando uma atmosfera do instantâneo, através de efeitos escultóricos que representam um vento ficcional. (HILL, 2012, p. 5).

Além do formato dos traços fisionômicos e suas proporções, a movimentação representada pelos cabelos, mãos e pés com seu gestual, o formato das bases e peanhas; um ponto de interesse é a forma como as passagens entre as junções da peça são realizadas. Outra informação importante são os atributos presentes nas imagens, que definem a narrativa trazida pela representação e seu simbolismo. A policromia traz às imagens um realismo que é muito almejado no estabelecimento de maior empatia com o fiel em sua apreciação, mas não se coloca como um elemento formal na peça, se insere na técnica construtiva da obra (HILL, 2012).

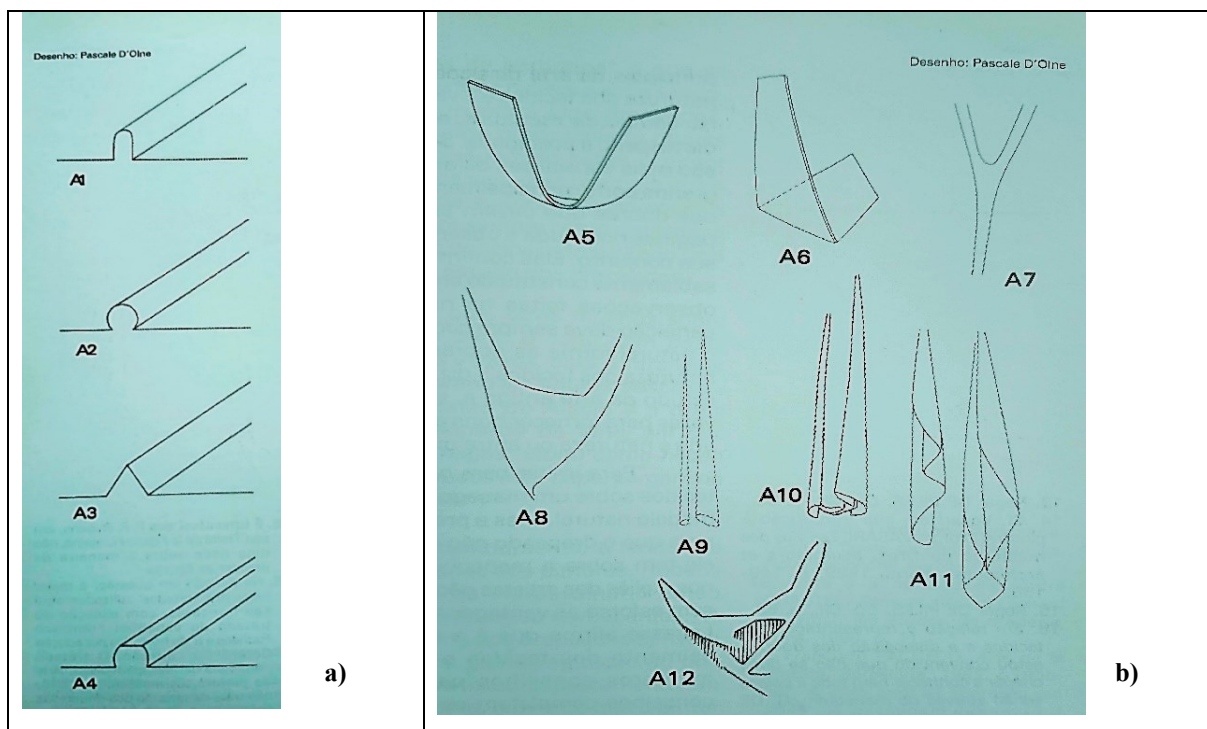
Michel Lefftz (2006), em seu estudo sobre as dobras e drapeados das representações de panejamento em esculturas, cita que, diante de lacunas ou ausência de fontes primárias, a análise formal das obras é um instrumento de caracterização de estilos, atribuição de autoria, identificação de áreas de produção, datação; além de fornecer indicações sobre o apuro técnico dos artífices. Coloca que o estudo das dobras e drapeados do panejamento das esculturas, o ritmo e ordenação que apresentam, o formato, sua movimentação e naturalidade com que se moldam ao corpo das figuras, revelam uma marca da grafia do escultor. Este constrói uma composição destes elementos que lhe é característica, permitindo o diferenciar de outros artífices.

O drapeado é composto pelo conjunto de dobras formadas por uma ou por várias partes do tecido. As dobras do drapeado são muitas vezes ligadas umas às outras em sequências (parecidas com as frases de um texto), seguindo um ritmo (como uma música); raramente elas são isoladas. Alguns grupos de dobras integrados na composição dos drapeados e repetidos em várias obras podem ser considerados como fórmulas; são formas ornamentais compostas. Os artistas muitas vezes se aproveitam da rítmica ornamental das dobras: as dobras podem ser repetidas simplesmente, ou com variações de amplitude (maior-menor, crescendo decrescendo). (LEFFTZ, 2006, p. 109).

Lefftz (2006) esclarece que a movimentação dos tecidos deveria ser coerente com o tema, a iconografia representada, sofrendo reformulações frente às tendências ditadas pelos tratados circulantes em função das áreas e meios de produção. Sem a intenção de atribuir juízos de qualidade técnica, o autor considera que os tratados fornecem uma referência às análises formais e estilísticas, uma vez que “chamam nossa atenção sobre certos aspectos do gosto e nos dão, assim, critérios para a análise”. (LEFFTZ, 2006, p. 107). Nas análises orientadas por estes referenciais escultóricos é possível observar as obras que poderiam servir de modelo, o que se trata de imitação, ou o que adquire um vocabulário léxico próprio pelas relações que estabelece entre os elementos da representação, como as relações entre a anatomia e o panejamento.

Abaixo são trazidas tipologias de dobras e drapeados registradas pelo autor (FIGURAS 64 e 65).

Figura 64 - Esquemas de tipologias



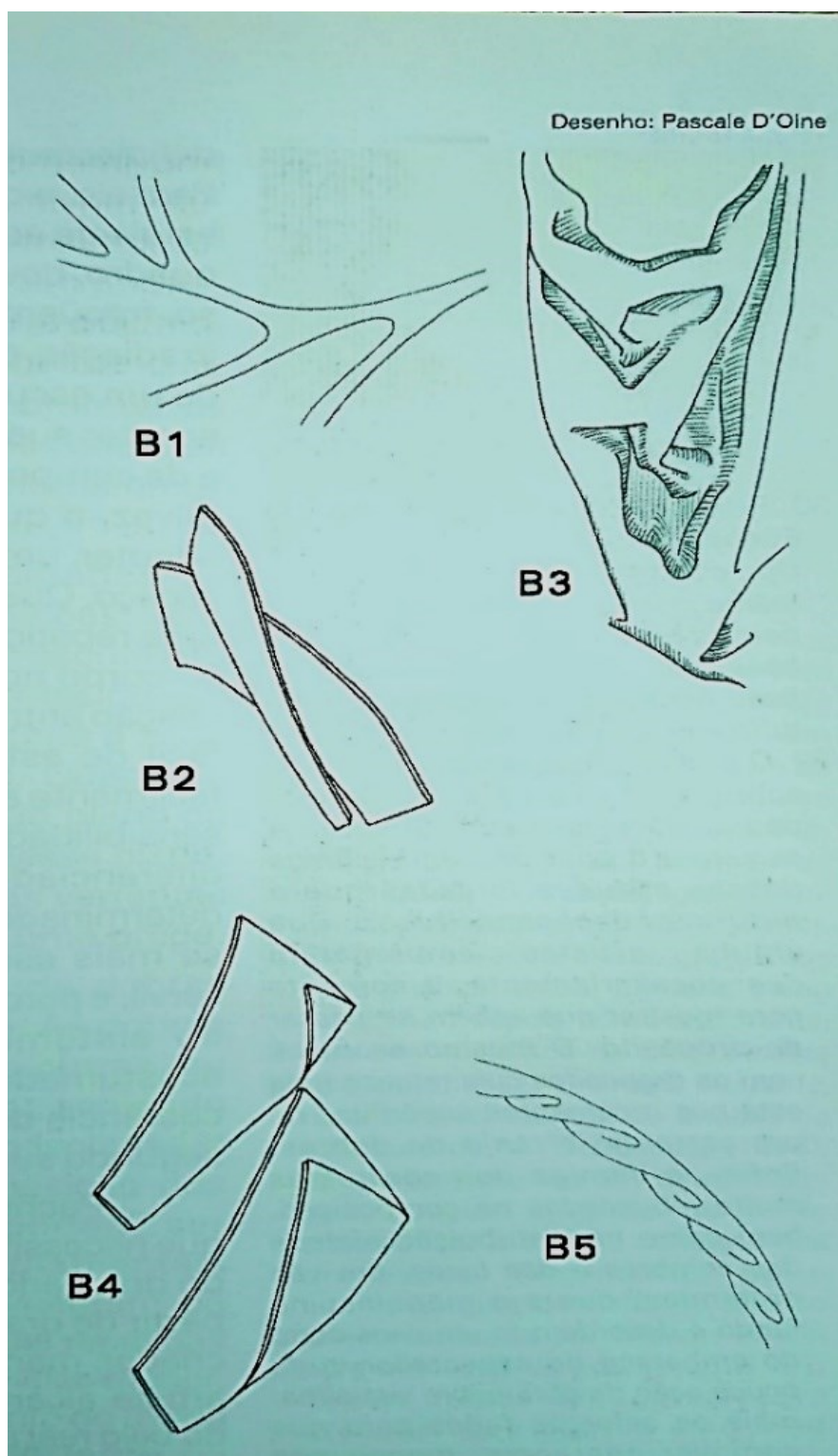
LEGENDA

a) Tipologias de dobras

b) Tipologias de drapeados

Fonte: LEFFTZ, 2006, p. 102/103.

Figura 65 - Esquemas de tipologias de caimento e drapeado de dobras



Fonte: LEFFTZ, 2006, p. 107.

Uma análise comparativa das características formais e estilísticas, das soluções escultóricas e ornamentais aplicadas, entre as imagens de Santo Antônio analisadas neste estudo e outras

peças registradas pelo projeto de pesquisa, ou encontradas posteriormente em museus, nos catálogos publicados, originárias de regiões asiáticas, africanas e portuguesas foi realizada; no sentido de localizar sua possível área de produção, as similaridades colocadas entre elas. Mesmo com os cânones impostos pela ideologia tridentina, as imagens religiosas são representativas dos elementos locais, reproduzindo a tipologia física, os padrões de beleza e ornamentação, no recorte temporal em que foram produzidas.

Beatriz Coelho e Maria Regina Quites (2014) nos colocam que elementos formais, linhas da composição escultórica, traçam pontos de ligação que conduzem o olhar do espectador, conferindo maior ou menor movimentação; podendo informar sobre grau de erudição, período de produção ou mesmo traço gestual característico de um escultor, uma oficina. No estudo da figuração da anatomia humana, a análise do cânone e suas variações trazem informações importantes a serem consideradas.

Na análise formal da figura humana, outro conceito importante é o cânone, que pode ser alto ou baixo. Cânone é um termo que deriva do grego “kanon”, utilizado para designar uma vara que servia de referência como unidade de medida. Usamos o termo para designar proporções anatômicas, medida que tem como referência o tamanho do corpo dividido pela cabeça. Assim uma imagem pode ter um cânone de sete cabeças ou cinco cabeças. Para obter o cânone da imagem tome o tamanho da figura, sem a base, e divida pela medida da cabeça do queixo até o alto do crânio. (COELHO; QUITES, 2014, p. 120).

4.1.1 Museu da Inconfidência: Ouro Preto - Santo Antônio - Registro N° 392

A escultura de vulto em marfim lavrado e madeira pertencente ao Museu da Inconfidência, tem registrada em sua documentação a aquisição realizada pelo IPHAN em 1954, por iniciativa de Sylvio Vasconcellos, ao preço de Cr\$ 4.000,00 (Quatro mil cruzeiros); comprada do Sr. Izaak Babsky, proprietário de um antiquário e residente em Ouro Preto. O documento informativo da compra é dirigido ao então diretor do museu, o Cônego Raimundo Trindade, solicitando a inserção da peça entre a coleção. O museólogo Orlandino Seitas Fernandes realiza a primeira ficha de registro documentada, descrevendo a peça e a localizando entre outro grupo de imagens em marfim também pertencente à instituição, atribuindo sua origem à Goa.

A imagem mostra figura masculina postada de pé, em movimento característico da presa de marfim, levemente inclinado a direita (FIGURA 66).

Figura 66 - Santo Antônio - Registro N° 392 (Frente)



Dimensões: 26,2 x 11,7 x 9,4 cm

Fonte: Fotografado por Alexandre Costa, 2018.¹¹

Apresenta tonsura volumosa, dando aos frisos marcados uma suave movimentação, chegando até o meio da testa reta. As sobrancelhas são longas e finas, arredondadas ao centro, se iniciando na linha do nariz até o fim das pálpebras, se alinhando com estas a 45°. Os olhos são arredondados, com as extremidades bem anguladas, o olhar direcionado para frente. O nariz é reto, bem centralizado, com a região das fossas nasais mais arredondadas. A boca é bem delineada, com lábio superior mais fino e leve sulco labial ao centro. O queixo é levemente anguloso, deixando o rosto afilado e triangular. As orelhas têm os lóbulos fixados às laterais da face.

O braço direito da figura masculina encontra-se flexionado à altura do cotovelo, em um ângulo de 90°, com perda do bloco correspondente à mão direita. O braço esquerdo também se coloca

¹¹Projeto “O acervo em marfim afro-luso-oriental no Brasil.”

flexionado, tendo à mão um livro fechado em madeira escura e, sobre este, a figura de uma criança em pé, sem vestes. A criança tem o rosto voltado para frente, olhos arredondados levemente saltados, nariz e boca pequenos. Os cabelos têm frisos bem-marcados. O braço direito da criança se apresenta flexionado na altura dos cotovelos e a mão aberta, com a palma voltada para frente; o braço esquerdo, também flexionado, traz na mão esquerda um globo. As pernas são grossas, com dobras marcadas na altura dos joelhos. A perna direita se encontra levemente flexionada, um pouco recuada, sugerindo o movimento do contraposto do corpo (FIGURA 67).

Figura 67 - Santo Antônio - Registro N° 392 (Detalhe rosto e Menino)



Fonte: Fotografado por Alexandre Costa, 2018.¹²

A figura masculina está representada com hábito franciscano, túnica longa de mangas compridas, com dobras verticalizadas, amarrada na altura da cintura com duas voltas de cordão, que cai ao centro até a altura dos pés; tendo três nós em forma de colmeia e franja nas pontas. O cordão tem incisões transversais aplicadas, da esquerda para a direita, em movimentos descendentes (FIGURA 68).

¹²Projeto “O acervo em marfim afro-luso-oriental no Brasil.”

Figura 68 - Santo Antônio - Registro Nº 392 (Detalhe cordão)



Fonte: Fotografado por Alexandre Costa, 2018.¹³

A veste da figura é complementada com capa e capuz, que cobre o pescoço e cai nas costas em formato triangular. A capa, mais curta que a túnica, tem faixa retilínea nas bordas, mais clara que o restante amarronzado da peça, formando dobras mais movimentadas ao lado direito (FIGURA 69).

¹³Projeto “O acervo em marfim afro-luso-oriental no Brasil.”

Figura 69 - Santo Antônio - Registro N° 392 (Parte posterior da imagem)



Fonte: Fotografado por Alexandre Costa, 2018.¹⁴

As pontas dos pés, calçados com sandália de tira e levemente voltados para fora, aparecem junto à bainha da túnica. A peanha em madeira escura tem formato retilíneo, dividida à frente em cinco partes na base, subindo em formato côncavo, mais afinado, arrematado com um friso arredondado à altura dos pés da imagem. Pelo verso, a peanha é reta, sem detalhes, deixando à mostra os frisos da madeira (FIGURA 70).

¹⁴Projeto “O acervo em marfim afro-luso-oriental no Brasil.”

Figura 70 - Santo Antônio - Registro Nº 392 (Detalhe pés e base da imagem)



Fonte: Fotografado por Alexandre Costa, 2018.¹⁵

A imagem é representada com os atributos iconográficos correspondentes à Santo Antônio; e a apresentação do Menino com o globo e o gesto de bênção com a mão direita, corresponde à iconografia de Menino Jesus Salvador do Mundo. A imagem tem uma anatomia esguia, reforçada pela leve inclinação à direita, característica do material do suporte, que também acentua o efeito da sugestão do contraposto do corpo. Os traços são finos e delicados, com desenho proporcional das feições. As orelhas têm $\frac{1}{3}$ do tamanho da cabeça, e o nariz medindo $\frac{1}{4}$ do tamanho da face.

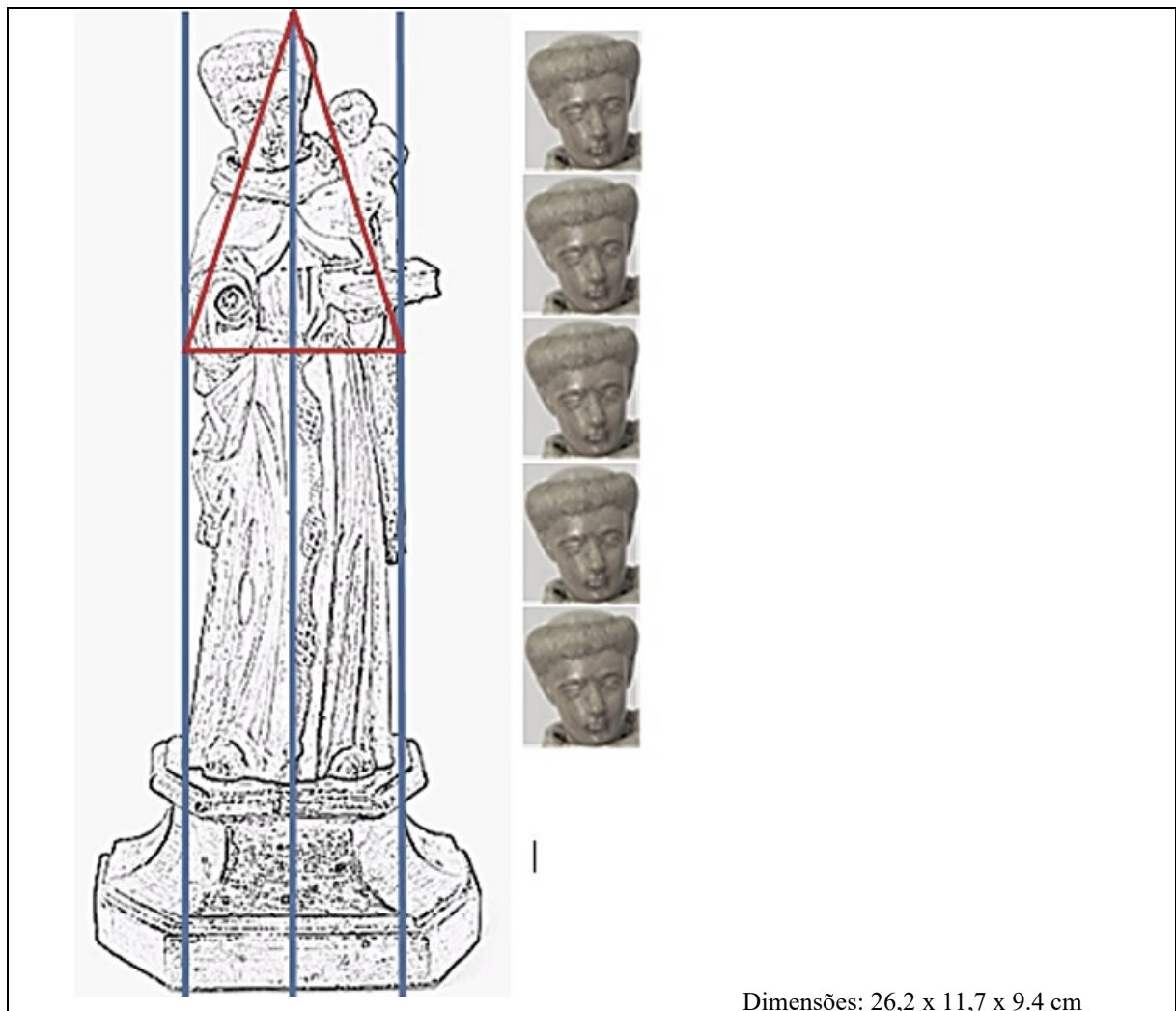
As dobras das vestes são arredondadas, com as passagens entre os elementos bem articuladas. A superfície da peça é lisa, bem polida, mostrando o domínio técnico no uso de instrumentos da talha, além do acabamento e diferenciação de tons. Os frisos da capa são mais claros, diferenciado da tonalidade amarronzada do restante da peça, evidenciando a utilização de técnica de tingimento descrita anteriormente, com isolamento de áreas específicas com uso de cera e banhos de imersão em corantes. As Linhas de *Schreger* podem ser observadas em diferentes áreas da peça, com anéis mais evidentes entre os vincos mais profundos das dobras e pela extensão da superfície mais homogênea do verso da peça.

A escultura em marfim foi realizada em cinco blocos: cabeça, corpo, Menino, livro e mão direita; estando essa última parte do suporte está perdida. A peça mede 26,2 x 11,7 x 9,4 cm. A

¹⁵Projeto “O acervo em marfim afro-luso-oriental no Brasil.”

altura do corpo representado tem um cânone de cinco cabeças. A peça tem linhas verticais de composição simétricas, observada pelo ângulo frontal. A composição é dividida em três partes iguais no sentido vertical, de uma ponta a outra das vestes, sendo a linha central colocada no ponto de fechamento da capa. O tronco tem uma medida de 1/3 do corpo (FIGURA 71). A figura da criança tem um cânone de três cabeças, anatomia bem-marcada, membros proporcionais e feições delicadas. A tonalidade deste bloco é um pouco mais escura do que o bloco correspondente à figura masculina, podendo caracterizar sua confecção em suporte diferenciado ou efeito do tingimento.

Figura 71 - Santo Antônio - Registro N° 392 (Estudo de proporções da imagem)



Fonte: Fotografado por Alexandre Costa, 2018.¹⁶ (Alterações e adaptações realizadas pela autora a partir da imagem da Figura 66).

¹⁶Projeto “O acervo em marfim afro-luso-oriental no Brasil.”

O esquema abaixo traz o estudo das principais linhas compositivas da imagem, com o desenho simplificado das feições, anatomia e dobras verticalizadas; além de marcar a inclinação da peça à esquerda, mais evidente no esquema da parte posterior da imagem. Fica também evidente a postura hierática da peça, muito característica das imagens em marfim, onde o suporte dificulta a representação de partes mais movimentadas (FIGURA 72).

Figura 72 - Santo Antônio - Registro N° 392 (Esquema de linhas compositivas)

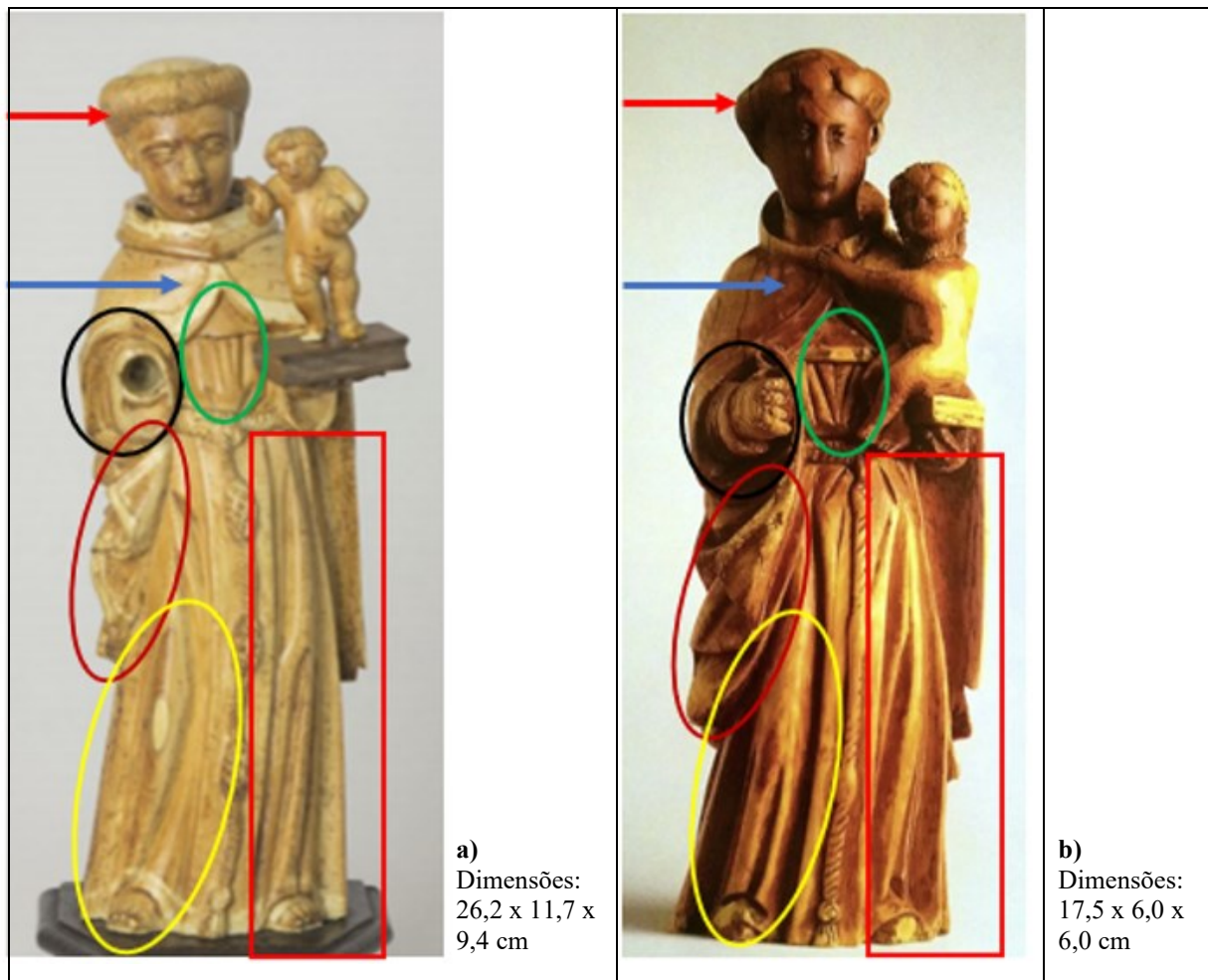


Fonte: Ilustração realizada pela autora, 2021.

A imagem de Santo Antônio pertencente ao Museu da Inconfidência, Figura 73a, teve sua origem atribuída a Goa, Índia. Uma peça muito similar foi encontrada no catálogo da coleção Mario de Andrade, pertencente ao Instituto de Estudos Brasileiros da Universidade de São Paulo, mas não traz identificação de origem ou procedência. A imagem da coleção Mario de Andrade, Figura 73b, também apresenta um cânone de cinco cabeças, com a mesma solução escultórica da peça pertencente ao Museu da Inconfidência, o padrão das dobras das vestes e

do movimento destas na lateral direita, caindo em três dobras, formato triangular do capuz, com marcação central, borda retilínea na capa, cordão com duas voltas na altura da cintura, caindo ao centro da túnica e com as mesmas incisões transversais da esquerda para a direita em movimentos descendentes, nós marcados em forma de losangos.

Figura 73 - Estudo comparativo de imagens de Santo Antônio (Frente)



LEGENDA

- a)** Imagem do Museu Inconfidência
b) Imagem Coleção Mário de Andrade

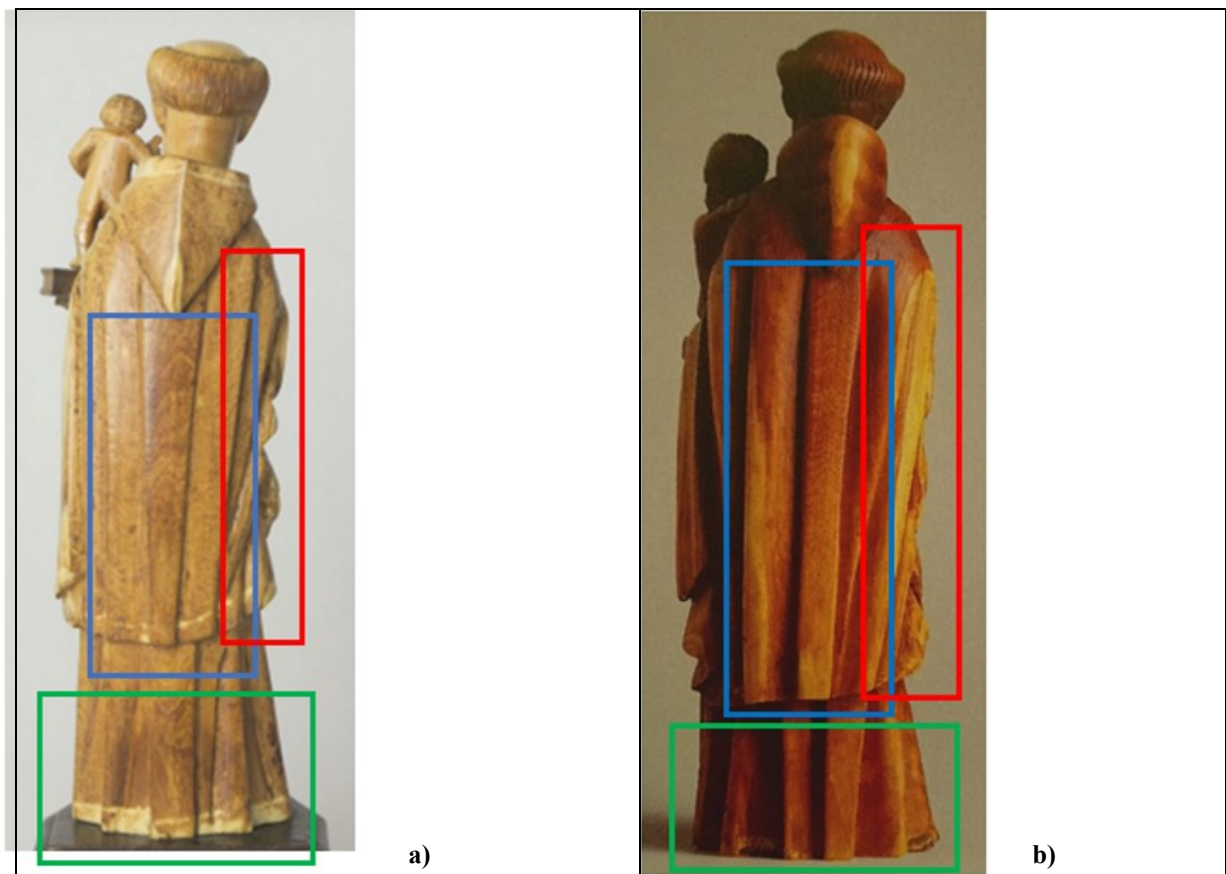
Fonte: **a)** Fotografado por Alexandre Costa, 2018 (inserção de formas pela autora).¹⁷ **b)** BATISTA, 2004, p. 114 (inserção de formas pela autora).

Na imagem de Santo Antônio da Coleção Mário de Andrade, a criança aparece assentada sobre o livro. A peça não apresenta a mesma inclinação da imagem pertencente ao Museu da Inconfidência, própria do material do suporte, sendo as semelhanças mais marcantes com

¹⁷Projeto “O acervo em marfim afro-luso-oriental no Brasil.”

relação ao padrão das dobras da indumentária. Algumas áreas na parte frontal apresentam desgastes, como os rostos das figuras, nós do cordão e os pés, o marfim se encontra escurecido. Froner (2004, p. 114) descreve que a escultura foi lavrada em um bloco único, sendo a parte oca da imagem preenchida por peça em madeira com orifícios para encaixe em base. A lavra da imagem do Museu da Inconfidência é um pouco mais elaborada, as dobras têm um movimento mais natural, mas a semelhança entre ambas pode indicar a mesma oficina ou fonte imagética na elaboração. Nas figuras a seguir, as formas com cores iguais destacadas nas imagens demonstram as similaridades entre as peças, vistas pela frente, observe a Figura 73, e pela parte posterior das esculturas (FIGURA 74).

Figura 74 - Estudo comparativo de imagens de Santo Antônio (Parte posterior)



LEGENDA

- a) Imagem Museu da Inconfidência
b) Imagem Coleção Mário de Andrade

Fonte: a) Fotografado por Alexandre Costa, 2018 (inserção de formas pela autora).¹⁸ b) BATISTA, 2004, p. 114 (inserção de formas pela autora).

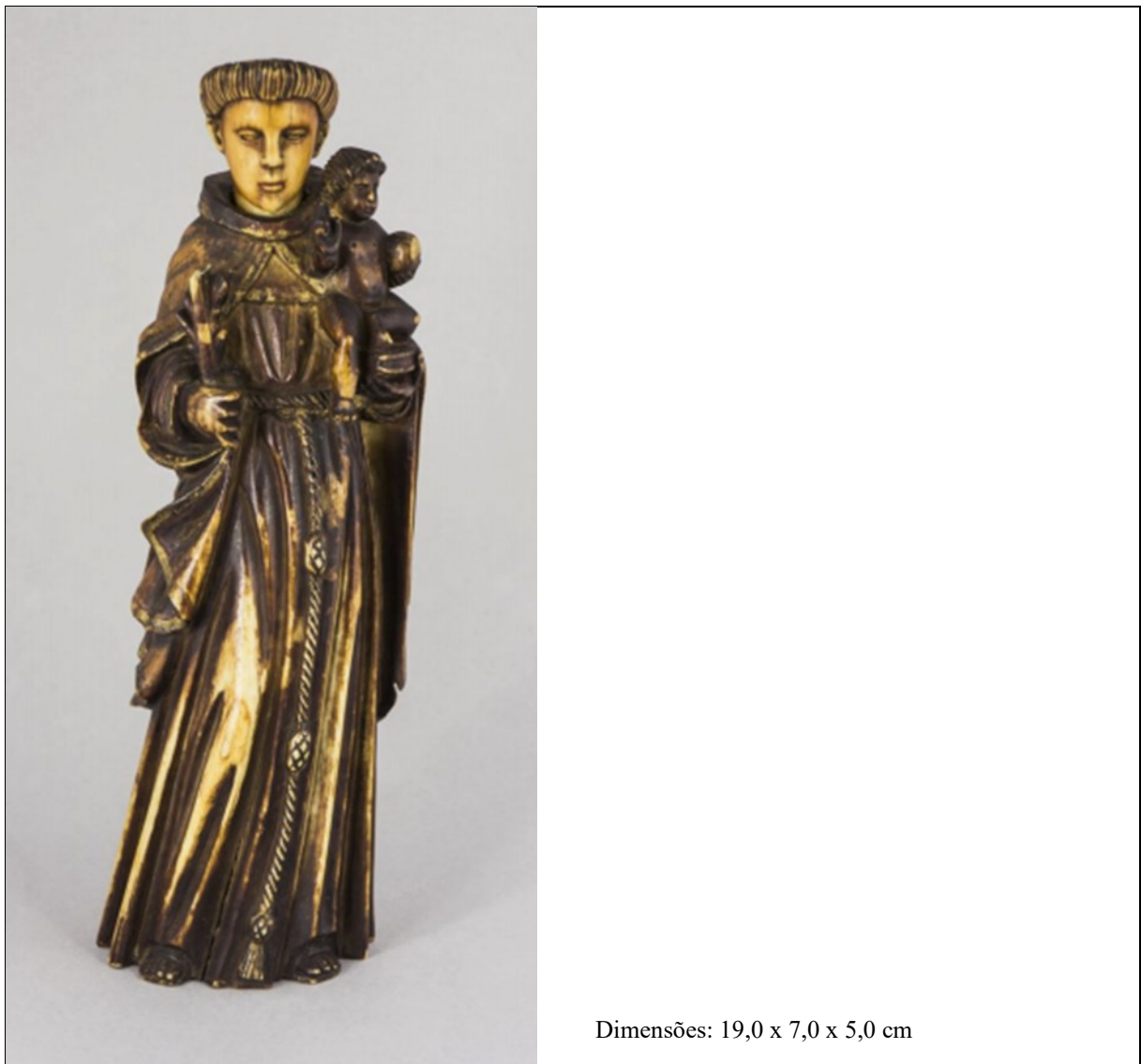
¹⁸Projeto “O acervo em marfim afro-luso-oriental no Brasil.”

4.1.2 Museu Mineiro: Belo Horizonte – Santo Antônio - Registro N° HM-200-01770K

A escultura de vulto em marfim lavrado e policromado pertencente ao Museu Mineiro é datada do século XVIII, proveniente de doação da Coleção Hidalgardo Meirelles.

A imagem apresenta figura masculina postada de pé, levemente inclinada para a direita, ressaltando o contraposto do corpo sugerido pelo movimento da perna direita sob as vestes (FIGURA 75).

Figura 75 - Santo Antônio - Registro N° HM-200-01770K (Frente)



Fonte: Fotografado por Alexandre Costa, 2018.¹⁹

¹⁹Projeto “O acervo em marfim afro-luso-oriental no Brasil.”

Apresenta tonsura alta, que ultrapassa o topo da cabeça ao ser observada pela frente. Os cabelos da tonsura têm frisos retos, sugerindo um movimento em “C” em decorrência da volumetria da talha, com desenho arredondado um pouco mais baixo ao centro da testa. As sobrancelhas são longas e finas, pouco arredondadas ao centro, se iniciando na linha do nariz e seguindo até o canto das pálpebras dos olhos, se alinhando a estas em um ângulo de 45°. Os olhos são arredondados, com as extremidades bem anguladas, o olhar um pouco voltado para baixo, com pálpebras bem-marcadas e bolsas abaixo dos olhos. O nariz é largo, reto, bem centralizado, com a região das fossas nasais mais arredondadas. A boca é bem desenhada, com lábio superior mais fino. O queixo é arredondado, com leves incisões nas laterais que o ressaltam do queixo oval, conferindo ao rosto um desenho mais alongado. As orelhas se iniciam logo abaixo da tonsura, com desenho interno em formato de vírgula, arredondadas e com os lóbulos fixados às laterais da cabeça. O pescoço tem quase a mesma largura da face, curto.

A figura masculina tem o braço direito flexionado na altura do cotovelo, a mão direita segura uma cruz e um ramo (suporte quebrado). Seu braço esquerdo se apresenta flexionado na altura do cotovelo, segurando na palma da mão um livro fechado. Sobre este, se coloca assentada a figura de uma criança sem vestes, levemente deslocada para a lateral esquerda da figura masculina. A criança tem o braço direito flexionado na altura do cotovelo, com a mão estendida para cima; em sua mão esquerda segura um globo. A perna esquerda da criança se encontra dobrada, apoiada sobre o livro, o pé voltado para o ventre. Seu rosto é arredondado, os traços da fisionomia semelhantes aos da figura masculina. Os cabelos têm frisos bem-marcados, se iniciando no alto da cabeça, indo até a testa em traços retilíneos, tampando as orelhas. A anatomia da criança é bem definida, proporcionada, com pernas grossas e pés pequenos (FIGURA 76).

Figura 76 - Detalhe rosto e Menino (Frente)

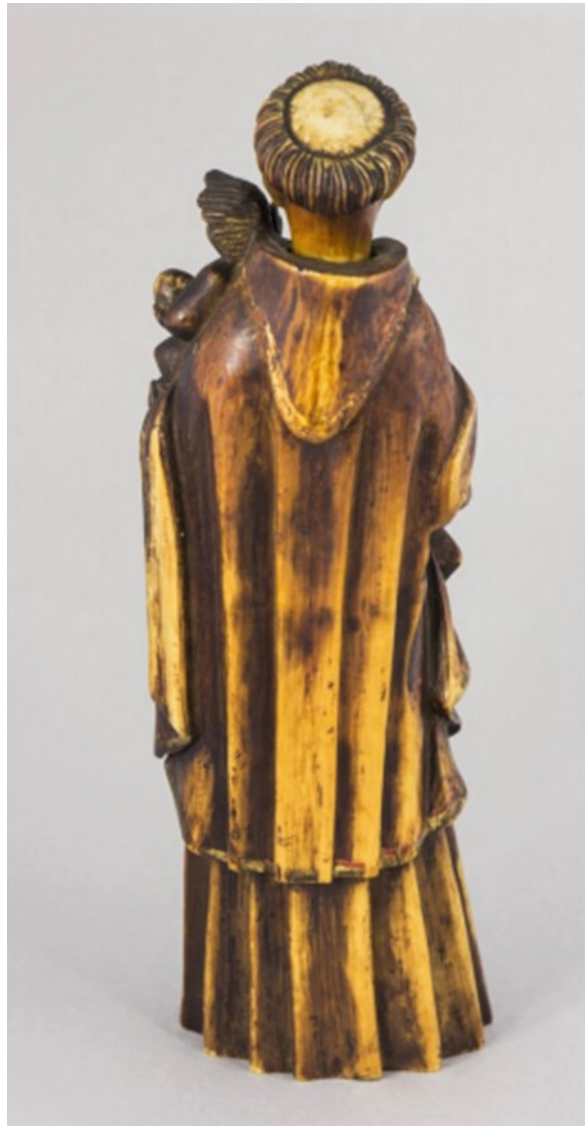


Fonte: Fotografado por Alexandre Costa, 2018.²⁰

A figura masculina está representada com hábito franciscano, túnica longa em tom amarronzado, de mangas compridas e frisos retilíneos dourados nas bordas. Dobras verticalizadas descem em movimentos suaves, com leve movimento voltado à direita da bainha. A túnica é amarrada na altura da cintura por duas voltas de cordão, que desce ao centro da veste até a bainha, apresentando três nós com incisões em forma de losangos e sugestão de franja na ponta. O fio do cordão tem desenho marcado em diagonal, da direita para a esquerda, em movimento descendente. A túnica da figura masculina é sobreposta com capa e capuz, que cobre o pescoço e cai nas costas em formato triangular (FIGURA 77).

²⁰Projeto “O acervo em marfim afro-luso-oriental no Brasil.”

Figura 77 - Santo Antônio - Registro Nº HM-200-01770K (Parte posterior)



Fonte: Fotografado por Alexandre Costa, 2018.²¹

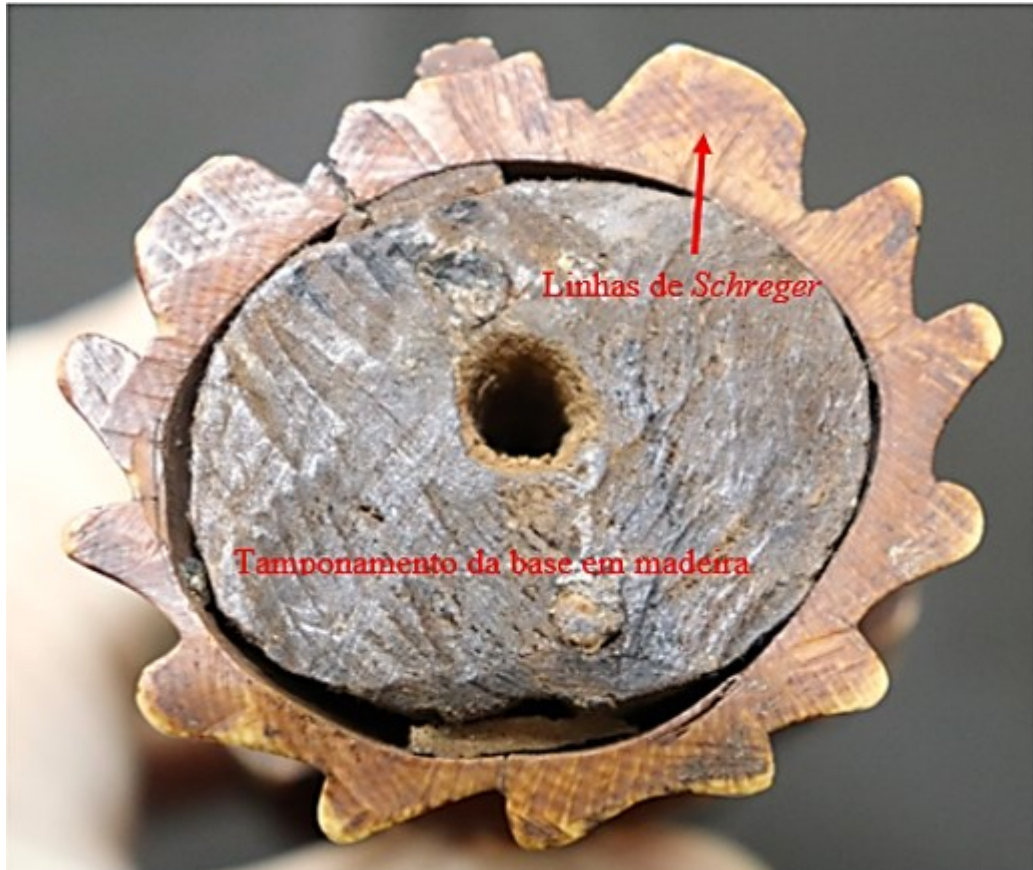
A capa se estende até a altura dos joelhos, com movimento descendente em três dobras na lateral direita e levemente arredondada pelo verso, também com borda retilínea em dourado.

Na altura do pescoço, a capa se abre ao meio, se observando dobra em formato de “U” no peito da túnica. Os pés da figura masculina, levemente voltados para fora, estão representados com sandália de tira, projetados sob a dobra da bainha. A peça não apresenta base ou peanha. A área oca da presa de marfim, visualizada pela parte inferior da peça, é tamponada com disco redondo em madeira (FIGURA 78). As Linhas de *Schreger* podem ser observadas em diferentes áreas

²¹Projeto “O acervo em marfim afro-luso-oriental no Brasil.”

da peça, sobre a cabeça, em regiões desgastadas, mas são mais evidentes vistos pela base, onde o suporte se encontra exposto. Possivelmente a peça possuía uma base, haja vista a solução improvisada do fechamento da área oca da presa.

Figura 78 - Base da imagem com vista das Linhas de Schreger



Fonte: Fotografado pela autora, 2021.

A imagem é representada com os atributos iconográficos referentes à Santo Antônio; enquanto a figura da criança traz a iconografia do Menino Jesus Salvador do Mundo. A escultura tem uma anatomia esguia, ampliada pela inclinação à direita, movimento característico da presa em marfim, o material do suporte; que também acentua o efeito da sugestão do contraposto do corpo evidenciado pela dobra grossa e arredondada da veste ao lado direito. As incisões são finas e delicadas, com desenho proporcional das feições, detonando o apuro técnico no manejo das ferramentas e composição dos traços. As orelhas têm 1/4 do tamanho da cabeça, bem centralizadas em vista da lateral da cabeça; e o nariz medindo 1/3 da altura da face, bem centralizado com os olhos, a boca e o queixo da figura. As dobras das vestes têm vincos arredondados, com as passagens entre os elementos bem articuladas, em movimentos naturais.

Nas áreas de perda da policromia é possível perceber o polimento bem executado da superfície do suporte, além das Linhas de *Schreger* e as marcas de ferramentas utilizadas na lavra do marfim. Com exceção da área do rosto da figura masculina e áreas de desgaste, a peça tem uma tonalidade escura aplicada à sua superfície; caracterizando a policromia do material. Os frisos da capa, capuz e veste têm douramento aplicado a pincel sobre a camada escura, com marcas deste evidenciadas em áreas pontuais, além de resquícios de filetes avermelhados laterais ao dourado (FIGURA 79).

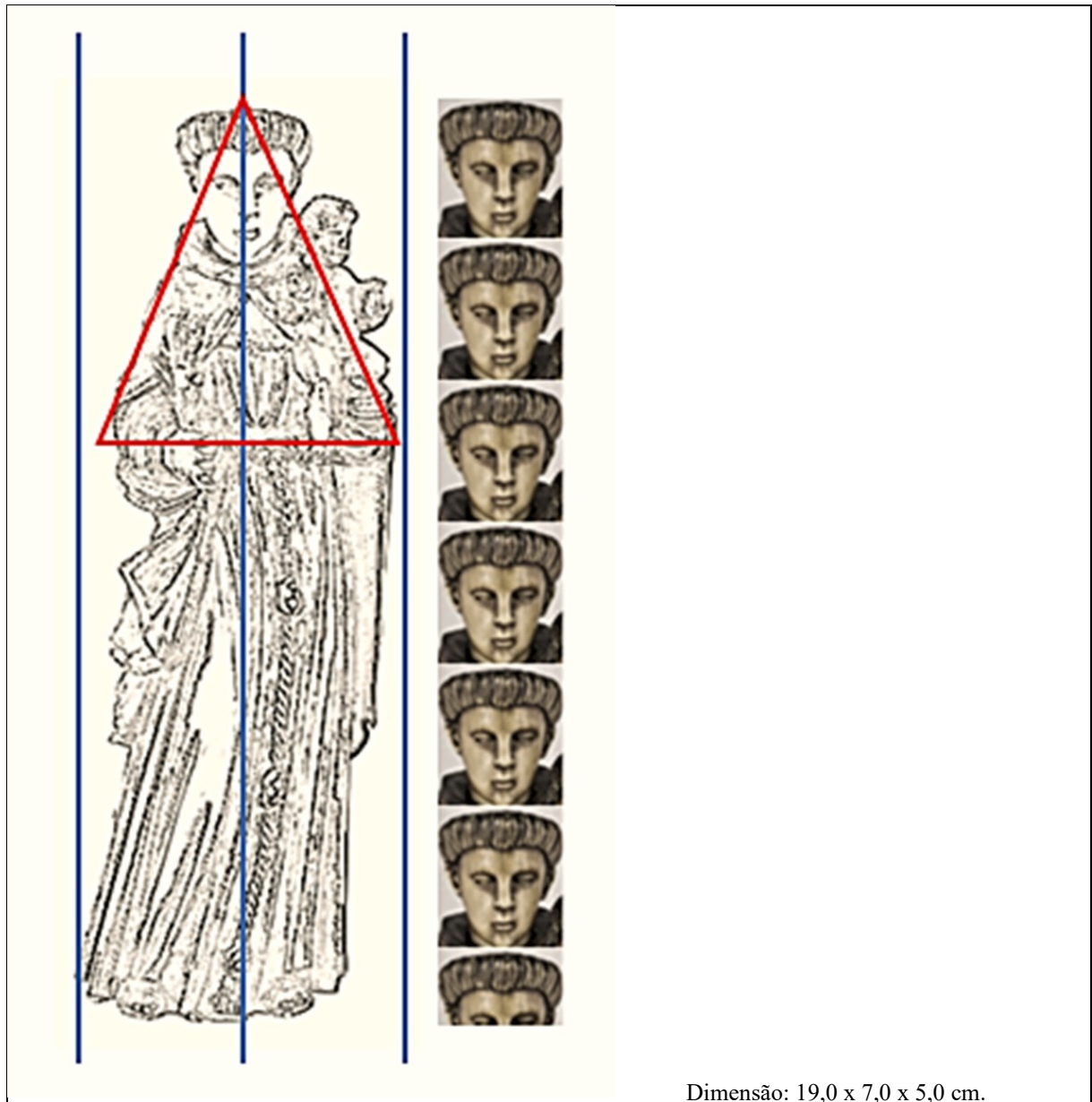
Figura 79 - Detalhe borda parte posterior da capa (Aplicação a pincel de friso dourado)



Fonte: Fotografado pela autora, 2021.

A escultura foi realizada em dois blocos, a cabeça e o restante do corpo; medindo 19,0 x 7,0 x 5,0 cm. A altura do corpo representado tem um cânone de seis e meia cabeças. A peça tem linhas verticais de composição, com leve movimentação centrífuga, em virtude do desenho da presa em marfim e das dobras laterais à direita; observada pelo ângulo frontal e laterais. A composição é dividida em três partes no sentido vertical, de uma ponta a outra das vestes, sendo a linha central colocada ao centro do rosto, passando pela junção da capa na altura do peito da figura masculina. O tronco tem a medida de 1/3 da altura do corpo, do pescoço aos pés. A figura da criança tem um cânone de três cabeças, anatomia bem desenhada, membros proporcionais e feições delicadas (FIGURA 80).

Figura 80 - Estudo de proporções da imagem



Fonte: Fotografado por Alexandre Costa, 2018.²² (Alterações e adaptações realizadas pela autora a partir da imagem da Figura 75).

O esquema figurado abaixo apresenta as principais linhas compositivas da imagem, com o desenho das feições, anatomia e dobras verticalizadas; além de marcar a inclinação da peça à esquerda, mais evidente no esquema da parte posterior da imagem. O estudo deixa evidente a postura hierática da peça, com a leve movimentação das dobras das vestes e a sugestão do contraposto (FIGURA 81).

²²Projeto “O acervo em marfim afro-luso-oriental no Brasil.”

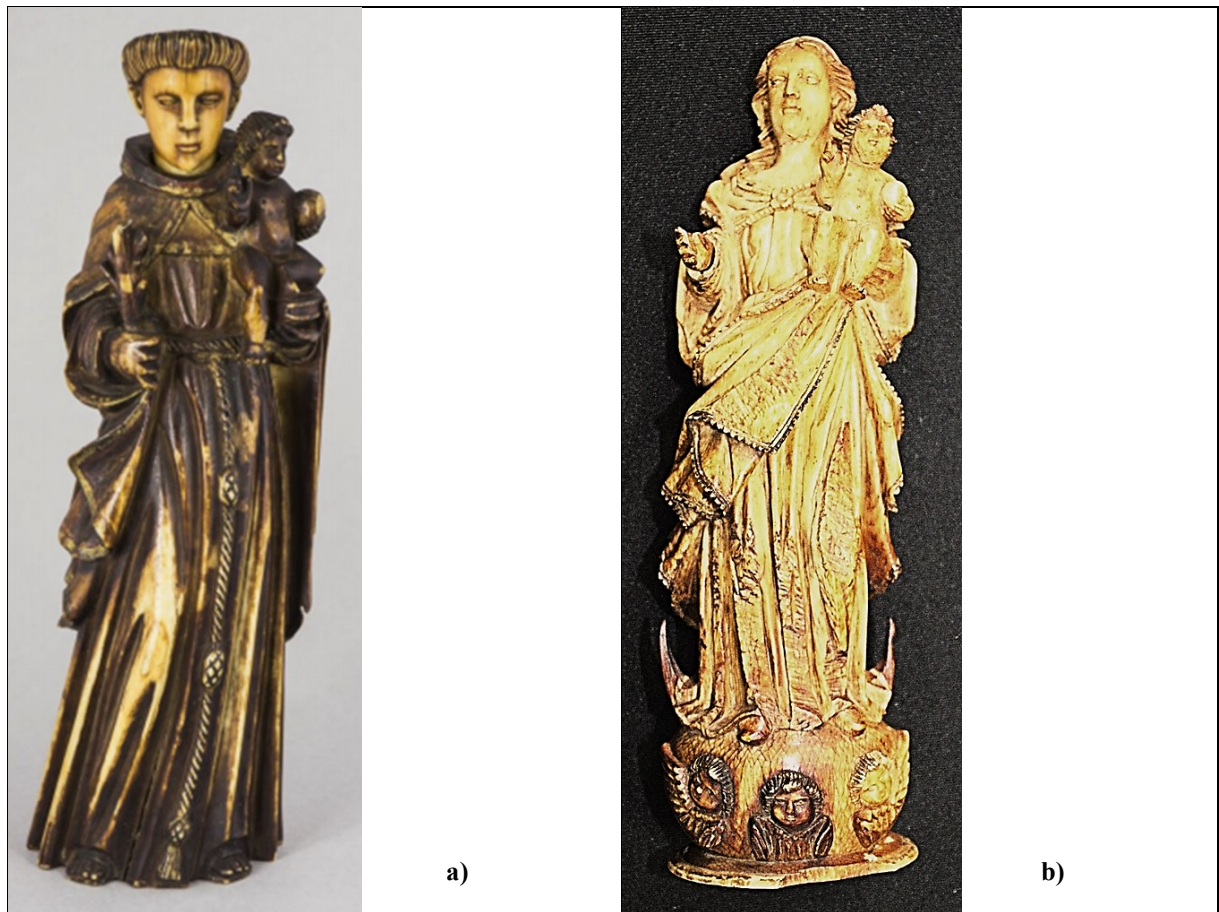
Figura 81 - Santo Antônio - Registro N° HM-200-01770K (Esquema de linhas compositivas)



Fonte: Ilustração realizada pela autora, 2021.

A escultura representando Santo Antônio (Figura 82a) teve sua origem atribuída à Índia. Uma imagem de Nossa Senhora da Purificação (Figura 82b), com as mesmas feições da imagem de Santo Antônio aqui tratada, foi observada na exposição do Museu Mineiro (FIGURA 83). A imagem de Nossa Senhora da Purificação, de meados do século XVIII, tem origem indo-portuguesa, trazendo elementos decorativos característicos da região, como bordas das vestes serrilhadas e peanha com três cabeças de anjos de fisionomia orientalizada, como descritos na publicação de Bernardo Ferrão Távora. A peça também apresenta um cânone de seis e meia cabeças. As semelhanças entre ambas podem indicar a mesma oficina ou fonte imagética na elaboração.

Figura 82 - Feições semelhantes de imagens



LEGENDA

a) Santo Antônio

b) Nossa Senhora da Purificação

Fonte: **a)** Fotografado por Alexandre Costa, 2018.²³ **b)** Fotografado pela autora, 2021.

²³Projeto “O acervo em marfim afro-luso-oriental no Brasil.”

Figura 83 - Detalhes das feições

**LEGENDA**

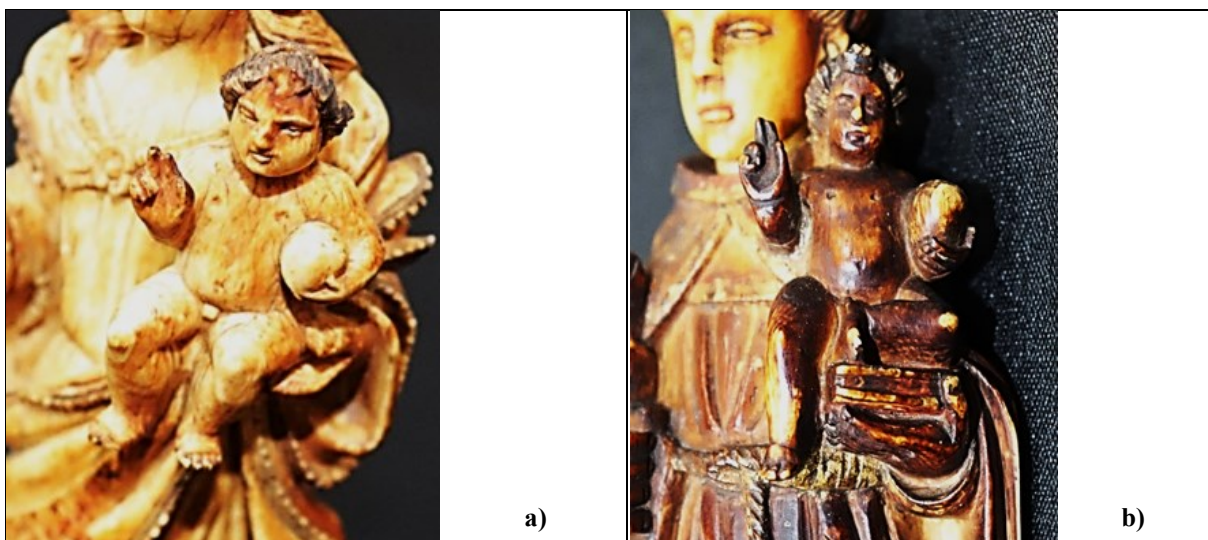
a) Santo Antônio

b) Nossa Senhora da Purificação

Fonte: Fotografado pela autora, 2021.

A figura do Menino Jesus também é bastante similar, somente representada em menores dimensões; repetindo os mesmos gestos, a composição, os traços e padrões de dobras e drapeados das vestes (FIGURA 84).

Figura 84 - Detalhes do menino

**LEGENDA**

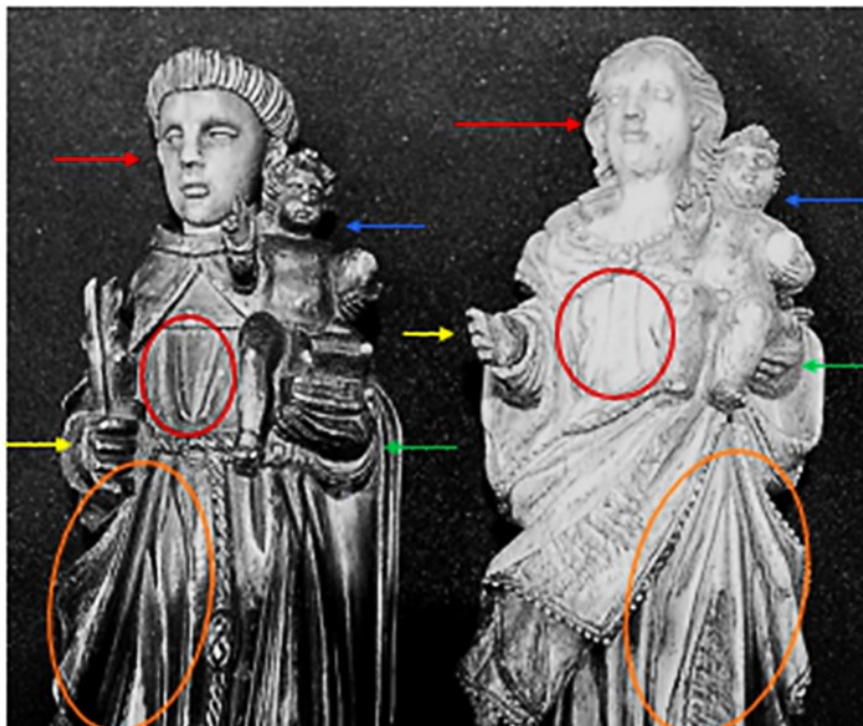
a) Santo Antônio e Menino Jesus

b) Nossa Senhora da Purificação e o Menino

Fonte: Fotografado pela autora, 2021.

Nas figuras trazidas abaixo, as formas com cores iguais destacadas nas imagens demonstram as similaridades entre as peças, os padrões de dobras vistas pela frente das esculturas (FIGURAS 85 e 86).

Figura 85 - Visualização de semelhanças das formas e composição entre as imagens



Fonte: Fotografado pela autora, 2021.

Figura 86 - Visualização de semelhanças em padrão de dobras em “V” invertido



Fonte: Fotografado pela autora, 2021.

Vistas pela parte posterior, as duas imagens trazem o mesmo ritmo e padrão de dobras. A forma arredondada da borda do capuz da imagem de Santo Antônio é similar à borda dos cabelos de Nossa Senhora da Purificação. A posição das figuras dos Meninos visualizada pelo verso é também muito similar (FIGURA 87).

Figura 87 - Estudo comparativo de imagens de Santo Antônio e Nossa Senhora da Purificação (Parte posterior)



Fonte: Fotografado pela autora, 2021.

4.1.3 Museu de Congonhas: Congonhas - Santo Antônio - Registro N° 015

Datada do século XVIII, esta pequena escultura de vulto lavrada em marfim representando Santo Antônio, veja Figura 88, é parte de um conjunto de 342 peças de culto religioso popular, procedentes da Coleção Márcia Moura Castro, adquirido pelo IPHAN/MG- Instituto do Patrimônio Histórico e Artístico de Minas Gerais, em 2011 e cedido ao Museu de Congonhas. Esta coleção é formada por ex-votos e imaginária religiosa de culto doméstico, procedentes dos séculos XVIII ao XX, confeccionadas em técnicas e materiais diversos (CASTRO, 2012).

Figura 88 - Santo Antônio - Registro N° 015 (Frente)



Fonte: Museu de Congonhas, 2021.²⁴

A imagem retrata figura masculina postada de pé. Os cabelos apresentam frisos retilíneos bem-marcados, com tonsura que chega ao meio da testa da figura em desenho arredondado. As sobrancelhas têm desenho bem definido, saindo do nariz até o canto dos olhos em formato

²⁴Esta imagem foi enviada por e-mail pelo Museu diretamente para a autora.

arredondado. O nariz é centralizado no rosto da figura, mais alargado junto às narinas e achatado. A boca é arredondada e grossa, com lábio superior levemente maior e pequenos sulcos em volta. O queixo e pescoço são curtos e arredondados. As orelhas são de tamanho médio, com lóbulos presos à lateral da face.

O braço direito da figura masculina encontra-se flexionado à altura do cotovelo, portando uma cruz latina na mão direita. O braço esquerdo também se coloca flexionado, tendo em sua mão um livro fechado e, sobre este, a figura de uma criança, sem vestes, assentada. A criança tem o rosto voltado para frente, com traços faciais pouco definidos; o braço esquerdo estendido, apoiado sobre o peito da figura masculina (FIGURA 89).

Figura 89 - Santo Antônio - Registro N° 015 (Detalhe rosto, cruz e Menino)



Fonte: Museu de Congonhas, 2021.²⁵

A figura masculina está representada com túnicas sobrepostas, sendo a superior mais curta, com dobras verticalizadas, mangas compridas e capuz. As pontas dos pés aparecem junto à bainha

²⁵Esta imagem foi enviada por e-mail pelo Museu diretamente para a autora.

da túnica inferior. A base tem formato retilíneo, quadrada, com três frisos horizontais escalonados (FIGURA 90).

Figura 90 - Santo Antônio - Registro Nº 015 (Detalhe sobreposição das vestes e base da imagem)



Fonte: Museu de Congonhas, 2021.²⁶

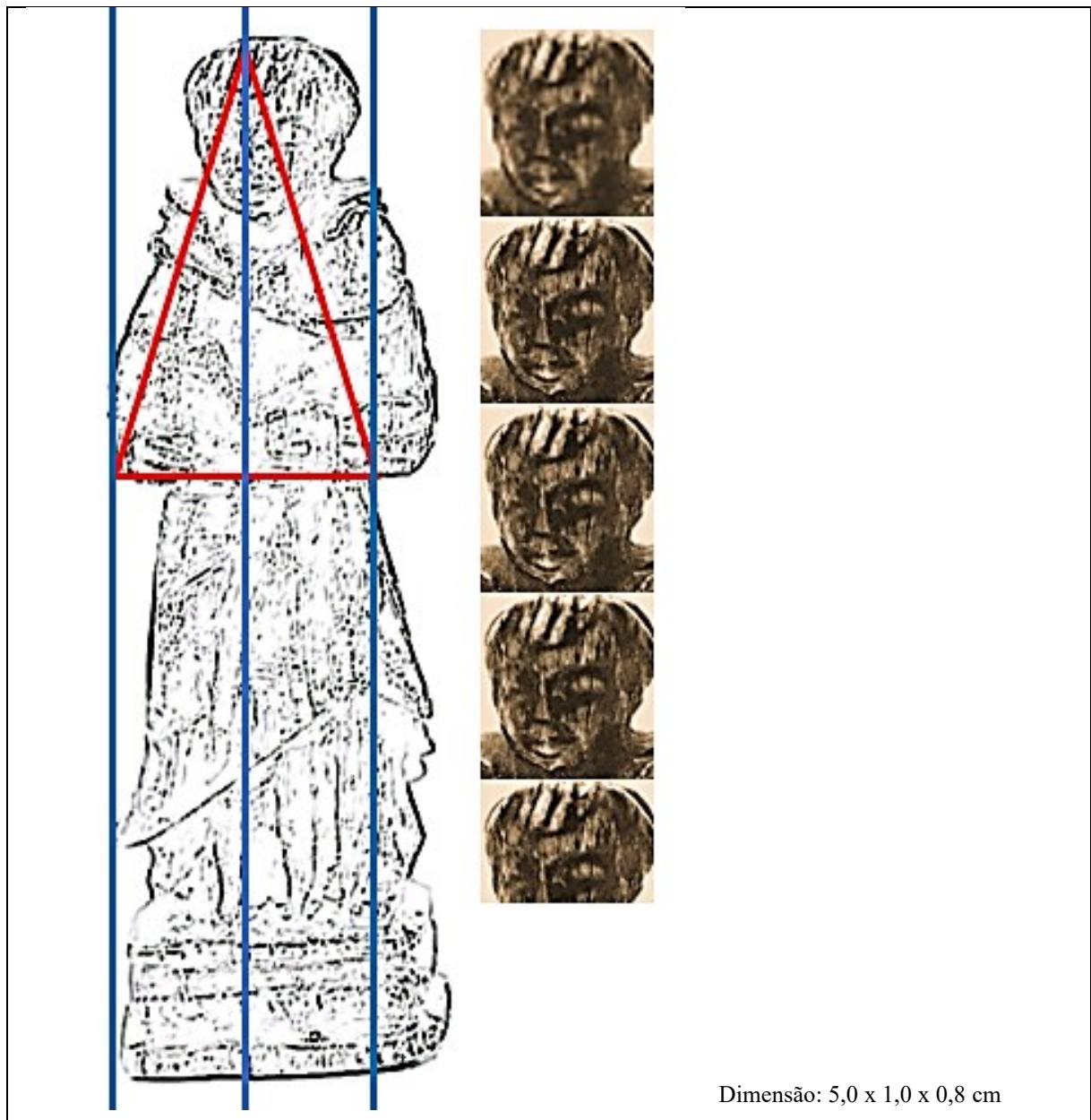
Yacy-Ara Froner (2018a) descreve em estudo o cariz popular desta imagem, sua anatomia desproporcional, sem movimentação, com traços somente sugeridos, marcados de forma esquemática, simplificada. É dada na representação maior ênfase à identificação dos atributos característicos da iconografia antoniana: o hábito com capuz triangular, as vestes sobrepostas atadas à cintura pelo cingulo, a tonsura, a cruz postada na mão direita e o Menino ao colo no lado esquerdo. As incisões das dobras das vestes foram realizadas em movimentos rígidos, verticalizados. As bordas são angulosas e sem um acabamento mais elaborado da superfície, realizado possivelmente com algum instrumento cortante simples, sem um acabamento metuculoso das dobras ou da superfície. A peça apresenta uma tonalidade amarronzada sobreposta à cor mais clara do marfim, visível em áreas com maior desgaste, possivelmente

²⁶Esta imagem foi enviada por e-mail pelo Museu diretamente para a autora.

aplicada por meio de técnicas de tingimento. A visualização das Linhas de *Schreger* são mais evidentes na área referente à cabeça da figura masculina, onde a coloração da superfície da peça se apresenta mais clara.

A escultura tem pequena dimensão, realizada em um só bloco, medindo 5,0 x 1,0 x 0,8 cm. A altura do corpo representado tem um cânone de quatro e meia cabeças, revelando uma fatura artesanal, sua autonomia representativa. A peça tem ao centro um eixo principal, no sentido vertical, observada pela frente. A composição é dividida em três partes iguais no sentido vertical, de uma ponta a outra dos braços. O rosto da figura é voltado para frente, acompanhando a postura do corpo. As orelhas têm $\frac{1}{3}$ do tamanho da face, os olhos seguem o mesmo desenho arredondado das sobrancelhas, que se iniciam na mesma linha do nariz e terminam mais caídas, alinhadas em 45° aos cantos dos olhos. O nariz tem $\frac{1}{3}$ da face, mais largo junto as fossas nasais, de onde saem linhas sugerindo os sulcos que marcam as bochechas. O pescoço é curto e reto, envolto pelo capuz e com transição pouco evidente entre as partes, tendo $\frac{1}{3}$ da altura do rosto e $\frac{3}{4}$ de sua largura. Sua junção com a cabeça da figura não evidenciado por linhas ou volumes. Os cabelos da tonsura apresentam frisos em sentido vertical, sem movimentação, tendo uma mecha central arredondada à frente do rosto. O tronco da figura tem $\frac{1}{3}$ da medida do pescoço aos pés, bem proporcionado com os braços. A base da peça tem metade da altura da cabeça da figura, formato quadrado, com três frisos horizontais a dividindo na altura, com parte inferior levemente maior que as demais. A figura da criança é representada em traços desproporcionais e esquemáticos, movimentos rígidos e pouco naturais, sendo a cabeça quase da mesma altura do tronco (FIGURA 91).

Figura 91 - Estudo de proporções da imagem



Fonte: Museu de Congonhas, 2021.²⁷ (Alterações e adaptações realizadas pela autora a partir da imagem da Figura 88).

O estudo das linhas compositivas da imagem apresenta com maior evidência o esquematismo das marcações colocadas na peça, de forma simplificada, postura hierática, sem movimentação ou maiores definições da anatomia da figura, realçando somente o necessário à leitura de sua iconografia e as feições do santo (FIGURA 92).

²⁷Esta imagem foi enviada por e-mail pelo Museu diretamente para a autora.

Figura 92 - Santo Antônio - Registro Nº 015 (Estudo de linhas compositivas da imagem)



Fonte: Ilustração realizada pela autora, 2021.

Em publicação realizada sobre a presença de marfins nas Minas Setecentistas, Vanicléia Santos e Rogéria Alves (2017) fazem referência à imagem de Santo Antônio pertencente ao Museu de Congonhas, citando a presença de furos na parte posterior da peça, o que permitia seu uso em um cordão, como um amuleto; e sua similaridade com as imagens populares produzidas em nó-de-pinho no período colonial (FIGURA 93).

Trata-se de uma imagem de uso pessoal, visto que, tem dois pequenos furos na parte anterior para ser pendurado ao pescoço. A análise morfológica dessa peça mostra profunda semelhança entre as imagens de Santo Antônio de nó-de-pinho do Brasil colonial com as imagens de Santo Antônio do Congo. No caso específico do Santo Antônio do Museu de Congonhas, pode-se afirmar, por meio de análise estilística comparativa, que se trata de um objeto de “marfim africano”. (SANTOS; ALVES, 2017, p. 261).

Figura 93 - Comparação de tipologias diferentes de Santo Antônio

**LEGENDA**

a) Santo Antônio N° 7038

b) Santo Antônio

Fonte: **a)** Instituto Pedra/Fotografado por Lucas Godoy²⁸, 2019.²⁹ **b)** Museu de Congonhas, 2021.³⁰

A peça pertencente ao Museu de Congonhas apresenta semelhanças com representações imagéticas luso-africanas produzidas na região do reino do Congo, evangelizada por portugueses, chamadas de Santo Antônio da Boa Sorte, ou *Toni Malau*. Em depoimento de Pedro Teotônio (2021), diretor do Museu de Santo Antônio, em Lisboa, é contado que estas imagens eram confeccionadas para utilização como amuletos, usadas em rituais de curas e afastamento de mazelas, onde as peças eram colocadas junto ao corpo, esfregadas em regiões afetadas por doenças; o que muitas vezes pode justificar o desgaste da parte frontal das obras. Este depoimento apresenta imagens de Santo Antônio da Boa Sorte, *Toni Malau*, provenientes do continente africano e pertencentes ao acervo do Museu de Lisboa (FIGURA 94).

²⁸Lucas Godoy foi o fotógrafo responsável pelo registro fotográfico do acervo do Museu Boulieu a cargo do Instituto Pedra.

²⁹Esta imagem foi enviada por e-mail por Alan Gualberto, coordenador de projetos do Instituto Pedra, diretamente para a autora.

³⁰Esta imagem foi enviada por e-mail pelo Museu diretamente para a autora.

Em fins do século XVII, o Congo se encontrava dividido frente a disputas tribais. Um grupo político religioso denominado por “Antonianos”, iniciou um movimento liderado por uma nativa da etnia *bakongo*, Kimpa Vita, que se dizia a própria encarnação de Santo Antônio, transmitindo mensagens em seu nome. Empenhada no restabelecimento da união do reino e em encontrar de um chefe tribal que cumprisse esse propósito, recorreu a Santo Antônio para auxiliar em seu intento (VAINFAS, 2003). No Museu de Lisboa há referências de que a própria Kimpa Vita produzia peças em marfim com a representação de Santo Antônio para ser entregues aos participantes do movimento “Antoniano”, o que conferia distinção a quem as portava. O culto religioso ao santo foi assimilado no período colonial em um processo sincrético, presente em rituais de matriz africana como o *calundu* e, em Minas Gerais, o *acoutudá* (VAINFAS, 2003).

Figura 94 - Representações de *Toni Malau* em marfim



Fonte: Fonte: Museu de Lisboa, c2021.

Ao se observar a imagem de Santo Antônio do Museu de Congonhas e as duas obras pertencentes ao Museu de Lisboa, lado a lado, Figura 95, a similaridade entre as três figuras

fica muito evidente: o esquematismo das linhas, os frisos retilíneos do cabelo, os traços faciais (olhos, nariz e boca), o rosto arredondado, o gestual do Menino, a cruz. A origem da peça de Congonhas foi atribuída a Goa, Índia. Esta localização suscitou dúvidas frente às características formais observadas nos traços da fisionomia e soluções escultóricas observadas no estudo comparativo, mais próximas à imaginária produzida por africanos em nó de pinho, recorrentes na região do Vale do Paraíba, em São Paulo; e as apresentadas em exemplares de imagens de origem afro-portuguesas pertencentes ao Museu de Lisboa, confeccionadas em marfim. Em análises comparativas com obras de origem indo-portuguesa, também não foi observada proximidade entre as características formais ou estilísticas. A imaginária em marfim tem suas análises mais direcionadas à produção luso-oriental, o que muitas vezes localiza as obras produzidas com este material na mesma procedência, desconsiderando a produção luso-africana; fato observado em pesquisa ampliada sobre os marfins em Minas Gerais junto à documentação das instituições consultadas.

Figura 95 - Estudo comparativo de estilemas entre imagens de Santo Antônio luso-africanas



Fonte: Museu de Lisboa, 2021/Museu de Congonhas, 2021.³¹

4.1.4 Museu Boulieu: Ouro Preto

O referido museu se encontra em fase de implantação, instituído a partir da doação da coleção de 1200 artefatos de arte religiosa pertencentes ao casal Jacques e Maria Boulieu à Arquidiocese de Mariana/MG. Este acervo guarda informações valiosas da cultura material, uma vez que estes objetos são decorrentes de aquisições realizadas em todo o mundo, constituído de diferentes suportes e técnicas, de períodos históricos e sociedades diferenciadas. Além da leitura simbólica, dos valores intangíveis associados às obras, trazem uma importante fonte de pesquisa sobre a imaginária religiosa. O museu tem como missão a promoção e difusão do conhecimento desta tipologia de acervo, de cariz artístico e religioso advindo, sobretudo, dos processos de colonização portuguesa e espanhola. Possibilitando o acesso irrestrito às informações sobre as obras, promove o estudo da diversidade de manifestações culturais de caráter religioso presentes na coleção e sua disponibilização à comunidade.³² Nas obras em marfim da coleção, analisadas pelo Prof. Dr. Percival Tirapeli, as procedências estão identificadas entre Índia, Ceilão e Filipinas; não se observando em relação a elas nenhuma consideração, neste sentido, à origem luso-africana.

Entre as imagens de marfim presentes na coleção do Museu Boulieu, foram localizadas duas obras com representação de Santo Antônio. Em ambas, os blocos correspondentes ao rosto, mãos, pés e Menino Jesus, são lavrados em marfim; com restante das peças confeccionadas em madeira talhada e policromada. Apesar da similaridade da técnica construtiva do suporte, as peças têm características formais, estéticas e estilísticas diferenciadas.

4.1.4.1 Santo Antônio - Registro N° 2225

A peça tem as vestes e peanha confeccionadas em madeira talhada e policromada, e as partes relativas à carnação, Menino e livro, manufaturadas em marfim lavrado, tingido e com aplicação de policromia em áreas pontuais, como olhos e boca do Menino, o livro, o globo. Tem datação do século XVIII, de origem indo-portuguesa, medindo 19,0 cm (FIGURA 96).

³¹Estas imagens foram enviadas por e-mail pelo Museu diretamente para a autora.

³²*Museu Boulieu – Caminhos da fé*, Ouro Preto: 2012.

Figura 96 - Santo Antônio - Registro N° 2225 (Frente)



Fonte: Instituto Pedra/Fotografado por Lucas Godoy, 2019.³³

A imagem de vulto traz figura masculina postada de pé, em movimento marcado por frontalidade, o que pode ser associado ao uso da madeira. A cabeça, confeccionada em marfim, em tonalidade amarelada, é bem arredondada, apresenta tonsura volumosa, dando aos frisos

³³Esta imagem foi enviada por e-mail por Alan Gualberto, coordenador de projetos do Instituto Pedra, diretamente para a autora.

retos uma suave movimentação em forma de “C” ao contorná-la (Figura 97), interrompida no meio da testa, de onde sai uma pequena mecha de cabelo, centralizada com o nariz.

Figura 97 - Detalhe bloco em marfim cabeça (Lateral Esquerda)



Fonte: Instituto Pedra/Fotografado por Lucas Godoy, 2019.³⁴

No rosto largo e redondo, não há presença de sobrancelhas. Os olhos são pequenos, arredondados ao centro e levemente caídos nas extremidades, com bolsas na parte inferior. O nariz é reto, com a região das fossas nasais mais arredondadas. A boca é pequena, o lábio superior mais fino, somente sugerido pela incisão, com um lado mais alto que outro; o lábio inferior pequeno e arredondado. O queixo é bem arredondado, se juntando ao pescoço grosso e curto com leve marcação de incisão. As orelhas são levemente voltadas para frente, arredondadas em cima, bem abaixo da tonsura e lóbulos mais angulosos, com incisão em forma de círculo sugerindo canal auricular ao centro. O rosto da figura apresenta duas fissuras em sentido vertical, mais escurecidas; uma se iniciando na área da tonsura, indo até o queixo, ao lado esquerdo do rosto e outra iniciada na tonsura e se estendendo até a linha do olho direito (FIGURA 98).

³⁴Esta imagem foi enviada por e-mail por Alan Gualberto, coordenador de projetos do Instituto Pedra, diretamente para a autora.

Figura 98 - Detalhe bloco em marfim cabeça (Frente)



Fonte: Instituto Pedra/Fotografado por Lucas Godoy, 2019.³⁵

Ao alto da cabeça, a figura apresenta um furo, onde se coloca um resplendor em prata (Figura 99).

Figura 99 - Detalhe bloco em marfim cabeça (Parte posterior)



Fonte: Instituto Pedra/Fotografado por Lucas Godoy, 2019.³⁶

³⁵Esta imagem foi enviada por e-mail por Alan Gualberto, coordenador de projetos do Instituto Pedra, diretamente para a autora.

³⁶*Idem.*

Em análise da peça realizada pelo Prof. Dr. Percival Tirapeli para o catálogo da coleção, é colocado que o formato arredondado da cabeça da imagem é uma referência alusiva a divindades hindus, caracterizando a apropriação de referências culturais e religiosas na produção imagética.

A figura masculina tem o braço direito flexionado à altura do cotovelo, segurando uma cruz latina em prata na mão direita, esta confeccionada em marfim de tonalidade amarelada. O braço esquerdo também se coloca flexionado, tendo à mão estendida um livro fechado com resquícios de tonalidade avermelhada e, sobre este, a figura de uma criança assentada, sem vestes. A mão esquerda, o livro e a criança, são confeccionados em marfim, com tonalidade amarelada (FIGURA 100).

Figura 100 - Detalhe blocos em marfim da cabeça, mão direita, Menino sobre livro



Fonte: Instituto Pedra/Fotografado por Lucas Godoy, 2019.³⁷

A criança tem o rosto voltado para frente. Os olhos são arredondados, marcado por linha superior, as sobrancelhas e íris policromadas em tom escuro. O nariz é grande, centralizado no rosto e a boca pequena em tom avermelhado. Os cabelos têm frisos arredondados em mechas

³⁷Esta imagem foi enviada por e-mail por Alan Gualberto, coordenador de projetos do Instituto Pedra, diretamente para a autora.

baixas, rentes à cabeça, cobrindo as orelhas. Os braços se apresentam flexionados na altura dos cotovelos, segurando um globo azul com ambas as mãos na altura do ventre. As pernas são grossas, com dobras na altura dos joelhos. Os pés são pequenos, com desgastes na área dos dedos (FIGURA 101).

Figura 101 - Menino Jesus (Detalhe bloco em marfim)



Fonte: Instituto Pedra/Fotografado por Lucas Godoy, 2019.³⁸

A figura masculina se apresenta trajando hábito franciscano, policromado em tom escuro e presença de lacunas de superfície na policromia. A túnica é longa, de mangas compridas, marcada por dobras verticalizadas, amarrada por cordão na altura da cintura, que se estende ao centro até quase a altura dos pés; tendo três nós marcados por losangos e franja reta na ponta. O cordão tem incisões transversais aplicadas, da esquerda para a direita, em movimentos descendentes, formando gomos. A veste da figura é sobreposta com capa e capuz, que cobre o pescoço e cai nas costas em formato triangular (FIGURA 102). A capa, mais curta que a túnica,

³⁸Esta imagem foi enviada por e-mail por Alan Gualberto, coordenador de projetos do Instituto Pedra, diretamente para a autora.

tem faixa retilínea nas bordas frontais, descendo em três dobras mais movimentadas ao lado direito.

Figura 102 - Santo Antônio - Registro Nº 225 (Parte posterior da peça)



Fonte: Instituto Pedra/Fotografado por Lucas Godoy, 2019.³⁹

As pontas dos pés, em marfim amarelado, estão calçados com sandália de tira e levemente voltados para fora, aparecem junto à bainha da túnica. A base em madeira tem formato

³⁹Esta imagem foi enviada por e-mail por Alan Gualberto, coordenador de projetos do Instituto Pedra, diretamente para a autora.

retangular, dividida em três frisos horizontais, que acompanham somente três das laterais da base; frente e laterais direita e esquerda. As bordas dos frisos superior e inferior são arredondadas e o friso central é marcado por formas triangulares, em pontas adiantadas. A base apresentada resquícios de policromia em tom avermelhado (FIGURA 103).

Figura 103 - Detalhe base com pontas adiantadas e blocos dos pés em marfim



Fonte: Instituto Pedra/Fotografado por Lucas Godoy, 2019.⁴⁰

A imagem apresenta os atributos iconográficos correspondentes à Santo Antônio, trajando hábito franciscano, com cordão de três nós, cruz na mão direita, livro com o Menino sobre ele colocado na mão esquerda. A peça foi confeccionada em marfim e madeira policromada, com aspectos claramente diferenciados entre a talha e, também, da lavra das partes em marfim; mais apurada no bloco correspondente ao rosto. A anatomia da figura masculina não é percebida sob as vestes, com postura rígida, sem movimentação, marcada pela frontalidade. O hábito da figura masculina tem as dobras verticalizadas, com marcas angulosas nas incisões mais profundas, enquanto as bordas são bem arredondadas, pouco definidas e com superfície irregular; contrastando com o apuro escultórico do bloco em marfim do rosto da figura. Neste, os traços são mais delicados, trazendo um desenho proporcional das feições.

O rosto é dividido em três parte iguais, no sentido vertical e horizontal. O nariz é da mesma altura da testa, bem centralizado. As orelhas têm o mesmo tamanho do nariz, alinhadas a este,

⁴⁰Esta imagem foi enviada por e-mail por Alan Gualberto, coordenador de projetos do Instituto Pedra, diretamente para a autora.

correspondendo a 1/3 da cabeça da figura. Observadas em visão lateral da peça, as orelhas se encontram também bem centralizadas em relação à cabeça da figura masculina. A mecha central da tonsura é posicionada bem ao centro da testa, dividindo o rosto ao meio, bem alinhada ao nariz e boca. Este bloco não apresenta aplicação de pintura.

A figura da criança tem as feições do rosto pouco marcadas por incisões, sendo os traços definidos pela pintura aplicada a pincel nas áreas correspondentes à sobrancelha, íris e boca. O formato do rosto, nariz e boca se assemelham ao da figura masculina. A altura de seu corpo é dividida em três partes iguais; cabeça, tronco e pernas, com formas bastante arredondadas (FIGURA 104).

Figura 104 - Detalhe de bloco Menino em marfim (Rosto e formas arredondadas)



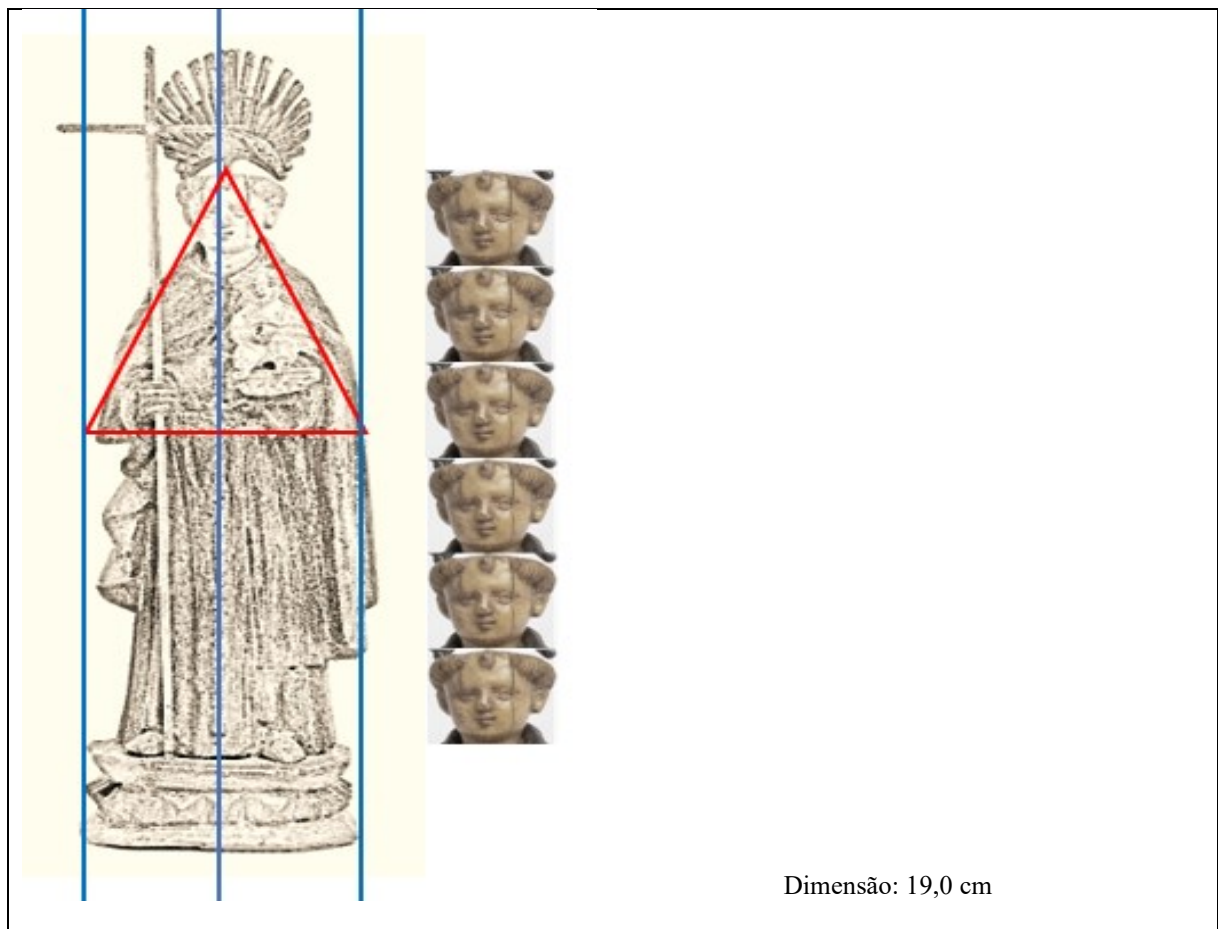
Fonte: Instituto Pedra/Fotografado por Lucas Godoy, 2019.⁴¹

A escultura foi realizada em oito blocos, divididos entre cabeça, tronco, mão direita, mão esquerda com livro, figura da criança, pé direito e esquerdo, base. Sua altura tem 19,0 cm, apresentando um cânone de seis cabeças. Não foram fornecidas as medidas restantes no

⁴¹Esta imagem foi enviada por e-mail por Alan Gualberto, coordenador de projetos do Instituto Pedra, diretamente para a autora.

inventário realizado. A composição da figura masculina traz linhas verticais simétricas, observadas pelo ângulo frontal. Esta é dividida em três partes iguais no sentido vertical, de uma ponta a outra das vestes, sendo a linha central colocada no ponto de fechamento da capa. Seu tronco tem uma medida de $\frac{2}{6}$ do total do corpo. A figura da criança tem um cânone de três cabeças, anatomia e membros proporcionais (FIGURA 105).

Figura 105 - Estudo de proporções da imagem



Fonte: Instituto Pedra/Fotografado por Lucas Godoy, 2019.⁴² (Alterações e adaptações realizadas pela autora a partir da imagem da Figura 96).

As mãos e pés da figura masculina têm uma fatura escultórica bem esquemática, sugerindo as formas, mas pouco trabalhadas em detalhes. A mão direita tem os dedos mais longilíneos, afilados, com as pontas angulosas e unhas sem marcação, Figura 106; enquanto a mão esquerda traz o formato dos dedos mais arredondados, com o desenho das unhas, assim como os pés. O suporte em madeira em torno dos pés apresenta marcas grosseiras de ferramenta usada no

⁴²Esta imagem foi enviada por e-mail por Alan Gualberto, coordenador de projetos do Instituto Pedra, diretamente para a autora.

desbaste da área para encaixe dos blocos correspondentes aos pés, deixadas sem um acabamento mais delicado. A talha da base é marcada pela irregularidade das formas aplicadas, sobretudo nos triângulos adiamantados, trabalhados com claras diferenciações em tamanho e volume.

Figura 106 - Detalhe bloco mão direita da imagem



Fonte: Instituto Pedra/Fotografado por Lucas Godoy, 2019.⁴³

As diferenciações observadas na peça sugerem que os blocos em madeira e as partes em marfim provavelmente foram confeccionados por diferentes artífices, até mesmo em locais e períodos diversos, dada a circulação destas obras em pequenas dimensões. Ou, a adoção de produção seriada de imagens, possivelmente executada por artesãos pouco habilitados, em oficinas dedicadas a atender ao número crescente da demanda comercial por imagens religiosas no período colonial.

É interessante observar que, guardadas as diferenciações em relação ao apuro técnico da talha, o padrão de representação das vestes desta imagem se assemelha em muito ao padrão das imagens de Santo Antônio pertencentes ao Museu da Inconfidência e à coleção Mário de Andrade, com desenho do cordão e as dobras da lateral direita da capa em três movimentos,

⁴³Esta imagem foi enviada por e-mail por Alan Gualberto, coordenador de projetos do Instituto Pedra, diretamente para a autora.

descendentes, além da verticalidade bem-marcada das dobras e friso retilíneo no acabamento da capa. Esse dado pode ser apoiado na difusão de modelos escultóricos e gravuras.

Outra peça localizada com características próximas, foi uma imagem de Santo Antônio pertencente ao Museu de Arte Sacra da Universidade Federal da Bahia. Esta obra também possui as partes correspondentes às áreas de carnação e o livro lavrados em marfim, a figura do Menino foi perdida. O corpo da figura e a base, são talhados em madeira e policromados. A túnica da imagem também apresenta um padrão de dobras verticalizadas e o cingulo com os três nós caindo ao centro da veste. A capa das duas figuras tem o mesmo desenho à frente do peito, além das bordas arredondadas. A posição das mãos e do livro é a mesma. As duas imagens têm um cânone de seis cabeças. A lavra das partes em marfim é bem diferenciada entre as duas, mas as similaridades entre ambas podem caracterizar uma produção seriada de imagens, utilizando os mesmos modelos iconográficos; além de evidenciar a grande circulação destas peças. Na imagem abaixo, as formas com cores iguais marcam as similaridades entre as peças (FIGURA 107).

Figura 107 - Representações de Santo Antônio



Fonte: **a)** Museu de Arte Sacra, UFBA, 2021 (inserção de formas pela autora). **b)** Instituto Pedra/Fotografado por Lucas Godoy, 2019.⁴⁴ (inserção de formas pela autora).

Os esquemas abaixo trazem o estudo das principais linhas compositivas da imagem de Santo Antônio N° 225, com o desenho das feições e o ritmo das dobras verticalizadas bem evidente (FIGURAS 108 e 109).

Figura 108 - Santo Antônio - Registro N° 2225 (Esquema de linhas compositivas)



Fonte: Ilustração realizada pela autora, 2021.

Figura 109 - Santo Antônio - Registro N° 2225 (Esquema de linhas compositivas cabeça)

⁴⁴Esta imagem foi enviada por e-mail por Alan Gualberto, coordenador de projetos do Instituto Pedra, diretamente para a autora.



Fonte: Ilustração realizada pela autora, 2021.

4.1.4.2 Santo Antônio - Registro N° 5820

Esta imagem de vulto foi manufaturada em madeira talhada e policromada, com os blocos correspondentes à cabeça e ao Menino manufaturados em marfim, também policromados. Tem datação do século XIX e origem indo-portuguesa, medindo 24 cm. Em virtude da policromia aplicada sobre a superfície do suporte em marfim, o material pode ser visualizado através das áreas de perda da camada pictórica.

A imagem traz figura masculina colocada de pé, voltada para frente em postura rígida, hierática (FIGURA 110).

Figura 110 - Santo Antônio – Registro N° 5820 (Frente)



Fonte: Instituto Pedra/Fotografado por Lucas Godoy, 2019.⁴⁵

A cabeça é mais alongada, de formato retangular, lavrada em marfim e policromada. O topo da cabeça é mais retilíneo, com furo ao centro para colocação de resplendor. Apresenta tonsura reta, em tom escuro, com frisos marcados em leve movimentação em forma de “C”, em função do volume da talha (FIGURA 111).

Figura 111 - Detalhe do topo da cabeça da imagem e tonsura reta

⁴⁵Esta imagem foi enviada por e-mail por Alan Gualberto, coordenador de projetos do Instituto Pedra, diretamente para a autora.



Fonte: Instituto Pedra/Fotografado por Lucas Godoy, 2019.⁴⁶

No rosto quadrado, a testa é curta e as sobrancelhas são mais retas, com suave movimento arredondado ao centro e tom escuro, uma mais arqueada que a outra. Os olhos são arredondados ao centro e levemente caídos nas extremidades, em tom escuro, com a pálpebra superior mais marcada e sem canais lacrimais. A região dos olhos tem um suave formato côncavo, conferindo um pouco mais de profundidade à expressão rígida. O nariz é longo e reto, as fossas nasais pouco marcadas. A boca é pequena e arredondada, com sulco labial levemente marcado na parte superior. Ao centro, o queixo é bem arredondado e mais saltado, diferindo do formato quadrado do restante da base do rosto, que se junta ao pescoço grosso e curto em suave movimento. As orelhas se iniciam bem abaixo da tonsura, de formato diferente entre os dois lados, com lóbulos fixos à lateral do rosto da figura (FIGURA 112).

Figura 112 - Detalhe rosto quadrado e feições da imagem

⁴⁶Estas imagens foram enviadas por e-mail por Alan Gualberto, coordenador de projetos do Instituto Pedra, diretamente para a autora.



Fonte: Instituto Pedra/Fotografado por Lucas Godoy, 2019.⁴⁷

A figura masculina apresenta o braço direito flexionado à altura do cotovelo, a mão direita com os dedos fechados, onde se colocava um ramo de lírio (faltante). O braço esquerdo também se encontra flexionado à altura do cotovelo, a mão esquerda segura um livro fechado de tom avermelhado com faixa central em dourado. Sobre o livro, se coloca a figura de uma criança assentada, sem vestes, segurando um globo azul com as duas mãos (FIGURA 113).

⁴⁷Esta imagem foi enviada por e-mail por Alan Gualberto, coordenador de projetos do Instituto Pedra, diretamente para a autora.

Figura 113 - Santo Antônio e o Menino (Detalhe parte frontal)



Fonte: Instituto Pedra/Fotografado por Lucas Godoy, 2019.⁴⁸

A criança tem o rosto voltado para frente. Os olhos são arredondados, as sobrancelhas grossas e a íris policromadas em tom escuro. O nariz é pequeno e reto, centralizado no rosto e a boca pequena, de lábios finos e retos, em tom avermelhado. Os cabelos em tom escuro têm frisos arredondados em mechas baixas, rentes à cabeça arredondada, cobrindo as orelhas pequenas, somente sugeridas. O queixo é pequeno, arredondado, se ligando ao pescoço curto e grosso sem marcações. Os braços se apresentam flexionados na altura dos cotovelos, segurando um globo azul com ambas as mãos na altura do peito. A anatomia da figura da criança não é bem definida, assentada em postura reta sobre o livro, as pernas se encontram flexionadas na altura dos joelhos, voltadas para frente, com pés pequenos (FIGURA 114).

⁴⁸Estas imagens foram enviadas por e-mail por Alan Gualberto, coordenador de projetos do Instituto Pedra, diretamente para a autora.

Figura 114 - Menino Jesus (Postura reta, anatomia pouco definida)



Fonte: Instituto Pedra/Fotografado por Lucas Godoy, 2019.⁴⁹

A figura masculina veste hábito franciscano, policromado em tom amarronzado, com barrado em dourado aplicado a pincel, com decoração em motivos fitomorfos. A túnica longa de mangas compridas e friso dourado nas bordas, tem dobras verticalizadas de formato cônico, ressaltado por cordão colocado na altura da cintura, que desce lateralmente até o meio da túnica. O cordão, sem marcação bem definida por incisão, é policromado em dourado. A veste da figura é sobreposta com capa e capuz dourado, que cobre o pescoço e cai nas costas em formato triangular. A capa, mais curta que a túnica, tem friso dourado e, pelo verso, desce em seis dobras arredondadas e retas, arrematadas por borda dourada aplicada a pincel com decoração de motivos fitomorfos (FIGURA 115).

⁴⁹Estas imagens foram enviadas por e-mail por Alan Gualberto, coordenador de projetos do Instituto Pedra, diretamente para a autora.

Figura 115 - Santo Antônio – Registro N° 5820 (Parte posterior da imagem)



Fonte: Instituto Pedra/Fotografado por Lucas Godoy, 2019.⁵⁰

As pontas dos pés, voltados para frente e calçados, em dourado, são colocadas junto à bainha da túnica longa. A base em madeira tem formato poligonal, dividida ao centro em dois frisos horizontais. Junto aos pés da figura masculina, a base é policromada em tom avermelhado. Logo abaixo, apresenta douramento aplicado a pincel e, por último, sugestão de marmorizado em tons azuis e branco. Pelo verso, a peanha é reta e policromada em tom azul (FIGURA 116).

⁵⁰Esta imagem foi enviada por e-mail por Alan Gualberto, coordenador de projetos do Instituto Pedra, diretamente para a autora.

Figura 116 - Detalhe de barrado dourado da veste e base em madeira policromada



Fonte: Instituto Pedra/Fotografado por Lucas Godoy, 2019.⁵¹

A representação traz os atributos iconográficos condizentes à Santo Antônio, trajando hábito franciscano, com cordão atado à cintura, lírio na mão direita, o livro, o Menino colocado sobre este na mão esquerda. A peça foi confeccionada em marfim e madeira, ambos policromados. A figura masculina é bastante rígida, postura frontal, sem movimentação ou anatomia marcada sob a veste. O hábito da figura masculina tem as dobras verticalizadas, bem arredondadas e pouco profundas, de formato cônico pela frente e retas pelo verso.

Os traços fisionômicos são pouco marcados, na figura masculina e na criança, sendo mais sugeridos pela policromia aplicada. A face da figura masculina é dividida em quatro partes iguais no sentido vertical. O nariz é da mesma altura da área da testa e tonsura, centralizado no rosto. As orelhas têm o mesmo tamanho do nariz, se iniciando ao meio deste, correspondendo a 1/4 da cabeça da figura. A boca é bem centralizada na área entre a ponta do nariz e o queixo, alinhada ao nariz.

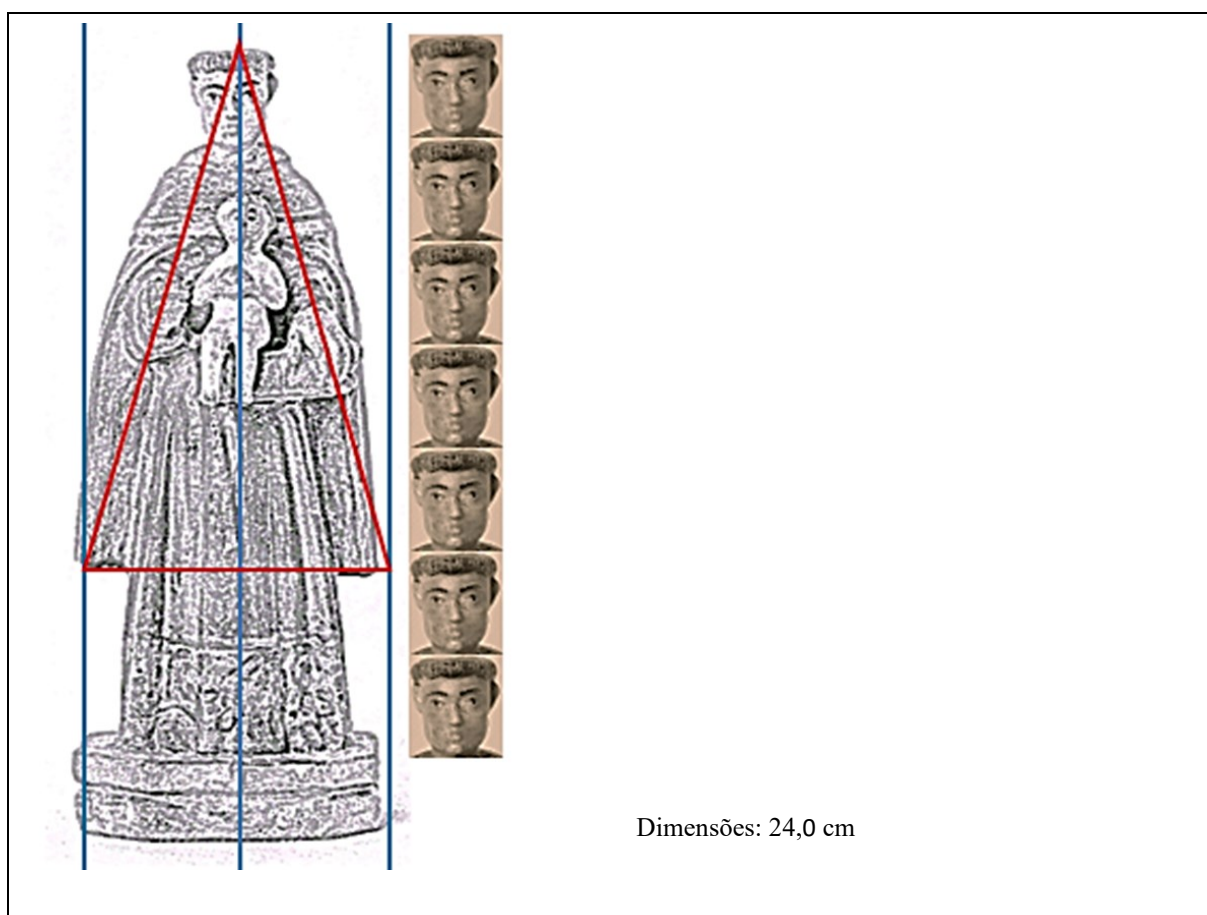
A figura da criança não apresenta feições muito definidas por incisões, os traços são definidos pela pintura aplicada a pincel nas áreas correspondentes à sobrancelha, íris e boca. Observando o formato do rosto da criança, mais arredondado, e o da figura masculina, mais rígido, retangular e desproporcional ao corpo da imagem; é possível considerar uma feitura

⁵¹Esta imagem foi enviada por e-mail por Alan Gualberto, coordenador de projetos do Instituto Pedra, diretamente para a autora.

diferenciada destes blocos em marfim. A altura do corpo do Menino equivale a três cabeças e meia, com partes da anatomia bem proporcionadas entre si e com o corpo da figura masculina.

Na observação possibilitada pelas imagens, a peça apresenta quatro blocos, divididos entre cabeça e criança em marfim, o corpo da imagem e base em madeira. A peça tem camada de policromia grosseira aplicada sobre o suporte, possivelmente uma repintura, dificultando uma observação mais efetiva das junções. Sua altura é de 24,0 cm, apresentando um cânone de sete cabeças, uma figura mais alongada. A composição da figura masculina traz linhas verticalizadas simétricas, observadas pelo ângulo frontal, com linha central dividindo o rosto da figura. A imagem é dividida em três partes iguais no sentido vertical, de uma ponta a outra da capa. Seu tronco tem uma medida de $\frac{1}{3}$, do pescoço aos pés (FIGURA 117).

Figura 117 - Santo Antônio - Registro N°5820 (Estudo de proporções da imagem)



Fonte: Instituto Pedra/Fotografado por Lucas Godoy, 2019.⁵² (Alterações e adaptações realizadas pela autora a partir da imagem da Figura 110).

⁵²Esta imagem foi enviada por e-mail por Alan Gualberto, coordenador de projetos do Instituto Pedra, diretamente para a autora.

Como ocorre com a imagem de Santo Antônio de registro N° 2225, também pertencente ao Museu Bouliou, e a imagem de Santo Antônio pertencente ao Museu de Arte Sacra da UFBA, analisadas anteriormente, as características dos blocos em marfim correspondentes à cabeça da figura masculina e da criança, sugerem uma fatura diferenciada das peças. A predominância do sentido e ritmo conferido às dobras das vestes, a frontalidade e o corpo mais alongado da figura, são coerentes com a imaginária indo-portuguesa; apesar da qualidade escultórica apresentada, com pouca definição dos traços e detalhes da representação deixar dúvidas quanto à sua origem. A figura do Menino, como se apresenta, segurando um globo com as duas mãos à frente do peito, é recorrente em outras obras em marfim de origem indo-portuguesa. Bernardo Távora (1983, p. LIX) cita que a partir do século XVII era comum a ocorrência de imagens de procedência indiana com o corpo manufaturado em madeira policromada e as áreas de carnação e o Menino lavrados em marfim.

Percival Tirapeli (2011), nas descrições das imagens indo-portuguesas em marfim do catálogo do Museu Bouliou, cita que obras com esta origem podem apresentar as faces alongadas, o queixo quadrado e anguloso, com fisionomia pouco detalhada, nariz longo e boca sem expressão, presença de dobras simétricas e ornamentação nas bordas das vestes. Cita também que é muito difícil que a policromia das peças se mantenha com o tempo, levando a acreditar que a peça tenha mesmo recebido aplicação de repintura; o que colabora para encobrir as feições e detalhes da imagem, confundindo sua análise. No manual de pintura do século XV escrito por Cennino Cennini, e em “Arte da Pintura”, manual publicado em 1615 por Filipe Nunes, não foi encontrada nenhuma referência à técnica pictórica sobre marfim, os aglutinantes ou pigmentos utilizados.

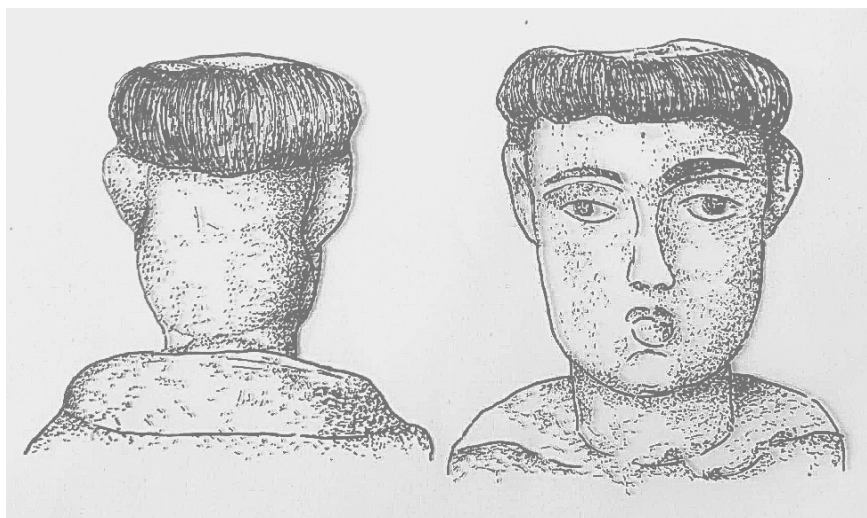
Os esquemas abaixo mostram as principais linhas de composição da imagem, as dobras verticalizadas da veste, a postura hierática da figura e do Menino, marcada pela frontalidade; e as proporções do rosto da figura masculina, bem distribuídas pelo rosto (FIGURAS 118 e 119).

Figura 118 - Santo Antônio – Registro N°5820 (Esquema de linhas compositivas da imagem)



Fonte: Ilustração reproduzida pela autora, 2021.

Figura 119 - Esquema de linhas compositivas cabeça – Santo Antônio – Registro N°5820



Fonte: Ilustração reproduzida pela autora, 2021.

5 CONSIDERAÇÕES FINAIS

As obras analisadas durante esta pesquisa de mestrado demonstram como o marfim deu forma à expressão cultural e religiosa de diferentes povos, revelando histórias, fazeres, afetos e os caminhos percorridos. A devoção a Santo Antônio, de presença marcante no território das Minas Gerais desde o século XVIII, foi trazida pelo estudo da vertente histórica, artística, em seus sentidos material e imaterial, técnico e cultural. Estes artefatos revelam ideologias, vivências sociais e políticas de pessoas, muitas vezes iletradas, que não constam em nenhuma história escrita, mas que nos legaram um patrimônio com muito a contar. Tendo em vista que muito deste acervo ainda não está adequadamente preservado ou protegido, esta pesquisa busca contribuir com a preservação e difusão desse patrimônio, acrescentando ao conhecimento das dinâmicas de sua circulação, significados, apropriações e usos, sua materialidade. O marfim não é uma matéria-prima natural do Brasil; em vista dessa peculiaridade, se coloca a necessidade de entendimento da circularidade dessas obras no universo luso-brasileiro, de seus fazeres, demonstrar as correlações entre as obras catalogadas e outros modelos escultóricos em madeira produzidos no território das Minas no recorte temporal proposto, um estudo iniciado neste trabalho e com muitos levantamentos ainda a se fazer posteriormente.

Yacy-Ara Froner (2018b, p. 202) nos coloca que a imaginária produzida em marfim apresenta características que incorporam significâncias advindas de regiões de influência cultural diversa, expressas em sua materialidade, sua leitura formal, estilística, seus cânones representativos. Além do que, estes artefatos, em virtude de sua qualidade escultórica e grande circulação, serviram de modelo para obras em outros suportes. Diante dos registros de aporte de marfim *in natura* em portos brasileiros e da disponibilidade de mão de obra, estas obras poderiam mesmo ser produzidas nas Minas. Somente a demanda por este material, vinda das oficinas de manufatura de peças em marfim, justifica um comércio tão próspero.

Tal correspondência entre os modelos foi relatada por Noemi Silva (2014) e por outros pesquisadores europeus, em seus estudos sobre a imaginária em marfim produzida na Espanha nos séculos XI e XII. Esta apropriação foi evidenciada em obras escultóricas em madeira e pedra. Relatam, inclusive, que a valorização, circulação e qualidade alcançada pela imaginária em marfim a partir da segunda metade do período medieval no continente europeu, pode ter influenciado a produção de objetos e profusão de imagens religiosas ocorrida no estilo românico, tendo as obras em marfim como modelo escultórico. Este contexto é também

considerado ao se levantar a possibilidade de que os marfileiros atuantes no continente europeu não se inseriam somente neste ofício, mas também em outros fazeres artísticos que requeriam maior habilidade; como na ourivesaria, na produção de gravuras e iluminuras (SILVA, 2014, p. 33). No Brasil, os estudos realizados desde 2015 por grupos de pesquisa vinculados à Universidade Federal de Minas Gerais, junto à Escola de Belas Artes e o Centro de Estudos Africanos, têm considerado a transposição dos modelos escultóricos em marfim para os suportes disponíveis no território das Minas Gerais ao longo dos séculos XVIII e XIX.

Bernardo Távora (1983, p. 20) nos relata que no continente asiático o ofício da lavra em marfim era uma tradição passada entre gerações, carregada de simbolismo e rituais. No continente africano o marfim também era impregnado de significância e os artífices guardavam reverência a esse material. Diante da falta de registros sobre este fazer artístico, o estudo das obras nos traz informações imprescindíveis sobre esta produção escultórica. Na consulta junto ao “Dicionário de Artistas e Artífices dos séculos XVIII e XIX em Minas Gerais”, de Judith Martins (1974), não foi localizada nenhuma referência à lavra ou policromia de obras em marfim, mas há registros da presença de muitos ourives em vilas da Capitania das Minas, onde este material poderia ser trabalhado, uma vez que havia disponibilidade de mão de obra e os artífices que atuavam na manufatura do marfim tinham grande habilidade também para ofícios que demandavam maior apuro técnico, como ourives, abridores de cunhos, desenhistas, escultores. A lavra do marfim não era um ofício independente dos demais que requeriam maior aptidão em sua prática, a apropriação de modelos representativos, materiais e técnicas pode ser um indício desta associação entre estes fazeres.

A iconografia antoniana recorrente nas representações escultóricas estudadas no decorrer desta pesquisa, de cariz erudito e popular, das diversas procedências, tanto em marfim quanto em madeira e outros suportes utilizados; apresenta o santo imberbe, postado de pé, trajando hábito da Ordem franciscana, com tonsura, capa e capuz às costas; tendo na mão esquerda um livro e, sobre este, a figura do Menino Jesus, na mão esquerda traz uma cruz, lírio ou açucena. Os elementos iconográficos são subordinados às normativas estabelecidas pelo programa dogmático da Igreja, mas incorporam uma estética diferenciada conforme a origem e período de produção das obras. Na imaginária devocional popular encontrada na Capitania das Minas Gerais no período colonial, a apreensão dos cânones se dá através da observação e interpretação destes, buscando uma forma de expressão que tenta se ater à representação iconográfica das imagens, com pouco apuro técnico, mas carregada de sensibilidade. A produção artística de

cunho popular possui uma expressão capaz de suscitar uma interação mais afetiva, uma certa intimidade do fiel com o orago de sua devoção, até mesmo pela permanência destes no ambiente cotidiano, em oratórios domésticos. Estas singularidades ligadas ao culto dos santos, a algo transcendente e venerável, pode deixar sobre estes registros marcas indeléveis, capazes de caracterizar tradições (NEMER, 2008). Para além do sentido estético, nos fornecem informações importantes sobre os costumes, a interpretação de sua espiritualidade e a cultura popular.

O sentimento maior de identificação gerado entre as sociedades é o de pertencimento, o local onde os indivíduos estão inseridos, com seus fazeres cotidianos, exercendo seus cultos. Na busca pelo divino o homem confere simbolismos a elementos de suas referências, os inserindo em um espaço sagrado; sendo um gesto recorrente em todas as religiões. Tomando como referência o objeto deste estudo, sua localização no espaço e tempo abordado, o historiador Augusto de Lima Junior (2008, p. 32) nos coloca que, sob a visão antropológica, estes registros afirmam o apego à fé católica como apoio fundamental diante da tarefa de ocupação de um ambiente desconhecido e carregado de adversidades, como o vivenciado nas Minas no período colonial.

Tratando os processos sincréticos que os povos colonizados vivenciaram, a impossibilidade dos negros africanos escravizados de realizar seus cultos de origem abertamente, foi abordado como as imagens de *Toni Malau* incorporaram um simbolismo e uma estética características de suas etnias, se tornando um importante intercessor entre os devotos e o mundo sobrenatural em seus anseios e súplicas. A presença recorrente em museus e coleções particulares de pequenas imagens com a representação de Santo Antônio nas Minas, advindas dos séculos XVIII e XIX, evidencia a transposição deste culto devocional absorvido pelos povos africanos trazidos para a Capitania das Minas em enormes levas, se tornando um importante registro da cultura religiosa vivenciada diante da falta de escritos históricos produzidos (SOUZA, M., 2001, p. 20).

A participação no projeto de pesquisa “O acervo em marfim luso-afro-oriental no Brasil: pesquisa introdutória nos acervos de Minas Gerais”, financiado pela Fundação de Amparo à Pesquisa de Minas Gerais (FAPEMIG), sob a coordenação da Prof.^a Dra. Yacy Ara Froner, foi de importância fundamental a este trabalho. O processo de coleta de informações em campo e o contato com as imagens documentadas nas várias instituições e igrejas visitadas, o material armazenado em banco de dados, forneceu o embasamento a este trabalho, que pretende se

ampliar futuramente e trazer contribuições à pesquisa desta tipologia de acervo em Minas Gerais.

A metodologia de pesquisa utilizada pelo citado projeto para a localização das obras em marfim presentes no estado de Minas Gerais, ressaltou a importância dos inventários como um instrumento de preservação, gestão de acervos e fomento à pesquisa. Nas instituições consultadas, os inventários apresentaram lacunas em suas informações que dificultaram contextualizar de maneira mais aprofundada a presença dos acervos em marfim em Minas Gerais. Tal fato prejudicou, em muitos casos, a preservação de algumas peças consideradas raras, visto a excepcionalidade do material no universo colonial luso-brasileiro. As ações de salvaguarda de bens patrimoniais envolvem protocolos relevantes, tendo no inventário um suporte fundamental ao conhecimento e preservação dos valores históricos, artísticos e culturais inerentes a estes. Este registro é amparado em metodologias que permitem documentar, promover sua conservação, analisar e entrecruzar os diferentes contextos relativos aos bens. Abordando a tipologia de acervo aqui estudada, imagens de pequenas dimensões e grande circularidade, os inventários se colocam como uma ferramenta de controle primordial, estruturando bases de dados que permitem agregar conhecimento, registrar intervenções realizadas, evitar sua dissociação e perda de informações em caso de roubos, deslocamentos realizados sem registro e mesmo catástrofes, como incêndios e inundações.

O estudo aqui apresentado foi um tanto dificultado pelas condições impostas desde o início do ano de 2020 pela Pandemia da doença COVID-19, que restringiu as pesquisas de campo, o acesso a arquivos, coleções e museus; esporadicamente fechados e/ou atuando com quadros reduzidos de pessoal técnico. Foram solicitadas informações em museus e arquivos do estado de Minas Gerais, São Paulo e litoral brasileiro, para realização de análises comparativas entre a tipologia de imagens encontradas em ambas as procedências e o entendimento do processo de circulação das obras. Diante das solicitações de pesquisa realizadas durante a produção deste estudo, houve retorno do Museu Histórico Nacional, detentor da Coleção Souza Lima, do Museu de Arte Sacra da Bahia, Museu de Congonhas, Museu Mineiro, Museu Boulieu, Museu Arquidiocesano de Arte Sacra do Rio de Janeiro, Museu de Arte Sacra de São João Del Rey, Museu da Liturgia de Tiradentes e Museu Mariano Procópio. Estes quatro últimos, sem registros de imagens de Santo Antônio lavradas em marfim. A imagem de Santo Antônio pertencente ao Museu da Inconfidência já havia sido registrada pelo projeto de pesquisa dos marfins anteriormente.

As imagens com representação de Santo Antônio pertencentes aos Museus Regionais de Caeté e São João Del Rey foram pesquisadas através da Plataforma Tainacan, um recurso desenvolvido, entre outros, pelo Instituto Brasileiro de Museus (IBRAM), com o intuito de colaborar com a preservação dos acervos através do acesso ao conhecimento, fomentando a pesquisa por meio do compartilhamento das informações catalogadas pelas instituições museais. Em ambos os museus, a maioria das imagens de Santo Antônio é de pequena dimensão, de cariz popular, manufaturadas em madeira talhada. O Museu Histórico Nacional enviou a informação de que o acervo da Coleção Souza Lima apresenta 19 imagens de Santo Antônio, em marfim lavrado e marfim lavrado e madeira. Em virtude do fechamento deste museu, decorrente da Pandemia da doença COVID-19, o corpo técnico não teve acesso a maiores informações e documentação fotográfica com uma definição que permitisse as análises necessárias ao estudo. As informações cedidas pelo Museu de Arte Sacra da UFBA sobre quatro imagens em marfim com representação de Santo Antônio presentes em seu acervo, foram de grande auxílio à pesquisa, sendo que uma delas foi utilizada no estudo comparativo com peça pertencente ao Museu Boulieu.

Os estudos de caso apresentados nesta pesquisa de mestrado foram realizados a partir de imagens de Santo Antônio em marfim localizadas em quatro museus mineiros; um deles, o Museu Boulieu, ainda em fase de implantação. Duas peças foram analisadas *in loco*, as obras pertencentes ao Museu Mineiro e Museu da Inconfidência, mas não houve condições para a análise presencial das imagens de Santo Antônio do Museu de Congonhas e Museu Boulieu, em Ouro Preto. As análises foram realizadas por meio dos registros fotográficos e documentação disponibilizada por estas instituições, inventários que trouxeram grande contribuição à pesquisa. As cinco obras apresentadas neste estudo trazem tipologias diferentes de técnicas de manufatura: uma peça em marfim lavrado e madeira (Museu da Inconfidência), uma imagem em marfim lavrado e policromado em áreas pontuais (Museu Mineiro), uma em marfim lavrado e tingido (Museu de Congonhas), duas imagens em madeira com partes da carnação e Menino Jesus em marfim lavrado; sendo que, em uma delas, o marfim foi totalmente policromado (Museu Boulieu).

Os aspectos formais e estilísticos das peças de imaginária estudadas conferem com a origem indo-portuguesa atribuída nos inventários realizados pelas instituições detentoras das obras, com exceção da peça pertencente ao Museu de Congonhas, de feição africana. As imagens refletem uma produção realizada a partir de iconografia e cânones europeus, mas com marcada

expressão da cultura, técnica construtiva e material de seus locais de origem. As cinco imagens levantadas são procedentes de coleções particulares, assim como a maioria das peças de pequena dimensão encontradas nos museus. Como citado neste estudo, os inventários pesquisados junto às instituições religiosas não apresentaram um número significativo de imagens em marfim; pelos testamentos e inventários *post mortem* pesquisados pelo Grupo de Estudos Africanos/UFMG, estes artefatos constam, em sua maioria, nos bens de homens brancos e ricos. Isto não significa que pessoas de classes sociais menos abastadas não tivessem entre seus pertences objetos em marfim. Na consulta ao “Santuário Mariano, história das imagens milagrosas e sagradas de Nossa Senhora- Tomo Décimo”, relato do Frei Agostinho de Santa Maria datado de 1723 a respeito de suas visitas a igrejas de sete estados brasileiros, não foi localizada nenhuma referência a imagens em marfim nestes templos. O relato das “Visitas Pastorais de Dom Frei José da Santíssima Trindade (1821-1825)”, documentando os detalhes das igrejas e capelas que este bispo visitou em Minas Gerais, também não lista imagens ou outros objetos em marfim.

As peças analisadas neste estudo permitiriam compreender o processo de circulação que acontecia em Minas Gerais entre os séculos XVIII e XIX, o intercâmbio sociocultural e comercial entre os espaços sob o domínio do Império Colonial Português. Ao longo do trabalho a confrontação com a bibliografia utilizada, produzida por autores como Bernardo Ferrão Távora, Thiago Rodrigues, Jorge Lúzio, Vanicléia Santos, Eduardo Paiva, René Gomes, Yacy Ara Froner, Renata Diório, Rogéria Alves, André Onofre, Isis Molinari Antunes, Thaís Venuto, José Roberto Lapa, Philomena Anthony, Serge Gruzinsky, Charles Boxer, os catálogos de coleções particulares, entre outros importantes estudos produzidos, sobretudo no âmbito dos programas de pós-graduação de universidades; além do trabalho de campo realizado durante a pesquisa junto ao projeto “O acervo em marfim luso-afro-oriental no Brasil: pesquisa introdutória nos acervos de Minas Gerais”, permitiu a compreensão da importância do fenômeno da circularidade como meio de promoção de uma cultura material. A vitalidade sociocultural da época permitiu a importação e mesmo a feitura de importante conjunto de imaginária em marfim, hoje bens tombados nas esferas municipal, estadual e federal brasileiras, que retomam sua importância através de convênios e pesquisas acadêmicas realizadas.

Outra contribuição trazida por este estudo é o início de uma sistematização das tipologias de imagens em marfim; à medida em que se der o desdobramento desta pesquisa futuramente, estes conceitos serão mais desenvolvidos. O estudo da imaginária religiosa em marfim,

produção mais significativa com relação a esta matéria-prima entre os séculos XVIII e XIX, é de grande importância para a preservação deste patrimônio, muitas vezes em situação de risco, seja em razão de dissociação, falta de documentação e atualização dos dados das instituições, questões ligadas à gestão dos acervos, pelas intempéries, conservação e acondicionamento inadequados. Cabe ressaltar a importância dos estudos interdisciplinares entre Conservação, História da Arte Técnica, Museologia e demais áreas afins com vistas à produção de uma análise crítica sobre esses acervos, da importância da abordagem científica advinda da conservação; além da importância da regulamentação da profissão de Conservador Restaurador no Brasil, tendo em vista que muitas vezes esse acervo histórico tão raro e sensível pode ser colocado em risco em decorrência com intervenções inadequadas.

REFERÊNCIAS

ALVES, Célio Macedo. Um estudo iconográfico. *In*: COELHO, Beatriz Ramos de Vasconcelos. *Devoção e arte: imaginária religiosa em Minas Gerais*. São Paulo: EDUSP, 2005. p. 69-121.

ANTONY, Philomena Sequeira. *Relações intracoloniais Goa-Bahia 1675-1825*. Brasília: Fundação Alexandre de Gusmão, 2013.

ANTUNES, Isis de Melo Molinari. *Marfim, in natura e lavrado, no Inventarium Maragonense (1760) com ênfase na representação de Cristo Crucificado*. Tese (Doutorado em Artes) - Escola de Belas Artes, Universidade Federal de Minas Gerais, Belo Horizonte, 2020.

ARCHIVIO FOTOGRAFICO GAVE. *In*: Gallerie Dell' Accademia Di Venezia. Venezia: [2021]. Disponível em: www.gallerieaccademia.it. Acesso em: 14 ago. 2021.

ARGAN, Giulio Carlo. *Imagem e persuasão: ensaios sobre o barroco*. São Paulo: Companhia das Letras, 2004.

ARQUIVO Pessoa. *Fernando Pessoa: Santo António, São João, São Pedro*. Alfredo Margarido (org.). Lisboa: A Regra do Jogo, 1986. Disponível em: <http://arquivopessoa.net/textos/3791>. Acesso em 30 abr. 2020.

ASSOCIAÇÃO BRASILEIRA DE NORMAS TÉCNICAS. *NBR 6023: informação e documentação: referências: elaboração*. Rio de Janeiro, 2018. Disponível em: <https://www.abntcolecao.com.br/default.aspx>. Acesso em: 14 jan. 2022.

ASSOCIAÇÃO BRASILEIRA DE NORMAS TÉCNICAS. *ABNT NBR 6024: informação e documentação: numeração progressiva das seções de um documento escrito: apresentação*. Rio de Janeiro, 2012a. Disponível em: <https://www.abntcolecao.com.br/default.aspx>. Acesso em: 18 jan. 2022.

ASSOCIAÇÃO BRASILEIRA DE NORMAS TÉCNICAS. *ABNT NBR 6027: informação e documentação: sumário: apresentação*. 2012b. Disponível em: <https://www.abntcolecao.com.br/default.aspx>. Acesso em: 14 jan. 2022.

ASSOCIAÇÃO BRASILEIRA DE NORMAS TÉCNICAS. *ABNT NBR 6028: informação e documentação: resumo, resenha e resenha: apresentação*. 2021. Disponível em: <https://www.abntcolecao.com.br/default.aspx>. Acesso em: 22 jan. 2022.

ASSOCIAÇÃO BRASILEIRA DE NORMAS TÉCNICAS. *ABNT NBR 10520: informação e documentação: citações em documentos: apresentação*. Rio de Janeiro, 2002. Disponível em: <https://www.abntcolecao.com.br/default.aspx>. Acesso em: 11 jan. 2022.

ASSOCIAÇÃO BRASILEIRA DE NORMAS TÉCNICAS. *ABNT NBR 14724: informação e documentação: trabalhos acadêmicos: apresentação*. Rio de Janeiro, 2011. Disponível em: <https://www.abntcolecao.com.br/default.aspx>. Acesso em: 9 jan. 2022.

- AZEVEDO, Carlos A. Moreira. Variantes iconográficas nas representações antonianas. *Cultura: Revista de história e teoria das ideias*, Lisboa, n. 27, p. 41-55, 2010. Disponível em: <https://doi.org/10.4000/cultura.332>. Acesso em: 18 nov. 2021.
- BATISTA, Marta Rossetti (org.). *Coleção Mário de Andrade: religião e magia, música e dança, cotidiano*. São Paulo: EDUSP, 2004. (Coleção Uspiana – Brasil 500 anos).
- BAZZANI, Ezio; FAGG, William Buller. *Africa and the renaissance: art and ivory*. London: The Center for African Art and Prestel – Verlag, 1989.
- BLUTEAU, Rafael. *Diccionario da Lingua Portuguesa*. Tomo Segundo, L-Z. Lisboa: Officina de Simão Thaddeo Ferreira, 1789.
- BOSCHI, Caio César. *Os leigos e o poder: irmandades leigas e política colonizadora em Minas Gerais*. São Paulo: Ática, 1986.
- BOXER, Charles R. *A igreja e a expansão ibérica (1440-1770)*. Lisboa: Edições 70, 2013.
- CAMARGOS, Anamaria. As representações de Santo Antônio em marfim no território das Minas Gerais nos séculos XVIII e XIX. In: SEMINÁRIO DE PESQUISA EM PÓS-GRADUAÇÃO E INOVAÇÃO - “Travessia: ampliando olhares sobre paisagem, patrimônio e tecnologia”, 4., 2019, Belo Horizonte, *Anais [...]*. Belo Horizonte: Escola de Arquitetura/UFMG, p. 151-164.
- CAMARGOS, Anamaria. Iconografia antoniana. In: SIMPÓSIO ANTONIANO 1220 – 2020/21 – “800 anos dos mártires do Marrocos e da vocação de Santo Antônio, Subsídio de Formação Franciscana”, 7., 2021, Belo Horizonte. *Anais [...]*. Belo Horizonte: Instituto Santo Tomás de Aquino e CFFB/MG, p. 01-15.
- CAMARGOS, Anamaria Lopes. *Santo Antônio de Pádua: a restauração de uma imagem de devoção*. 2013. Trabalho de Conclusão de Curso (Bacharelado em Conservação-restauração de Bens Culturais Móveis) – Escola de Belas Artes, Universidade Federal de Minas Gerais, Belo Horizonte, 2013.
- CAMPOS, Adalgisa Arantes. A cruz e crucifixos em acervos mineiros. *Boletim do CEIB*, Belo Horizonte: CEIB, v. 19, n. 61, jul. 2015.
- CAMPOS, Adalgisa Arantes. *Arte sacra no Brasil colonial*. Belo Horizonte: C/Arte, 2011.
- CAMPOS, Adalgisa Arantes *et al.* De santo franciscano a capitão da cavalaria paga: a imagem de Santo Antônio da Matriz de Nossa Senhora do Pilar de Ouro Preto e suas transformações artísticas no primeiro quartel do século XIX. *Imagem Brasileira*, Belo Horizonte, n. 6, p. 140-150, 2011.
- CARVALHO, Nanci Valadares de. Apresentação. In: ANTONY, Philomena. *Relações intracoloniais Goa-Bahia 1675-1825*. Brasília: Fundação Alexandre de Gusmão, 2013.
- CASTRO, Márcia Moura. *Santos de casa: imaginária doméstica em Minas Gerais nos séculos XVIII e XIX*. Brasília, DF: IPHAN, 2012.

CHAVES, André Onofre; GOMES, René Lommez. De presas de elefante a leques, bengalas, placas para retratos e crucifixos. Notícias sobre o comércio e uso de objetos em marfim no Brasil imperial. In: SANTOS, Vanicléia Silva; PAIVA, Eduardo França; GOMES, René Lommez (org.). *O comércio de marfim no mundo Atlântico: circulação e produção (séculos XV a XIX)*. Belo Horizonte: Clio Gestão Cultural e Editora, 2018. p. 132-173. (Estudos africanos do CEA/UFMG, v. 7).

CHEVALIER, Jean; CHEERBRANT, Alain. *Dicionário de símbolos: mitos, sonhos, costumes, gestos, formas, figuras, cores, números*. 2 ed. rev. e aum. Rio de Janeiro: José Olympio, 1988.

COELHO, Beatriz; QUITES, Maria Regina Emery. *Estudo da escultura devocional em madeira*. Belo Horizonte: Fino Traço, 2014. (Coleção Patrimônio, Série Caminhos da preservação).

CONTI, Servilio. *O santo do dia*. 10. ed. rev. e atual. Petrópolis: Vozes, 2006.

COSTA, Mozart Alberto Bonazzi. *A talha ornamental barroca na Igreja Conventual Franciscana de Salvador*. São Paulo: EDUSP, 2010.

CRISELEFANTINO. In: WIKIPÉDIA, a enciclopédia livre. Flórida: Wikimedia Foundation, 2018. Disponível em: <https://pt.wikipedia.org/w/index.php?title=Criselefantino&oldid=53150481>. Acesso em: 7 jun. 2020.

DIAS, Pedro. *Arte indo-portuguesa: capítulos da história*. Coimbra: Livraria Almedina, 2004.

DIAS, Pedro. Artistas e artífices e a sua mobilidade no mundo de expressão portuguesa. In: COLÓQUIO LUSO-BRASILEIRO DE HISTÓRIA DA ARTE, 7., 2005, Porto. *Actas [...]*. Porto: Faculdade de Letras, p. 13-20.

DIAS, Pedro. *Brasil: artes decorativas e iconográficas*. Coimbra: Arte de Portugal no Mundo, 2008.

DIÓRIO, Renata Romualdo. Devoção e arte em marfim: o processo de construção e ornamentação das igrejas da sede do Bispado de Minas Gerais (século XVIII). In: SANTOS, Vanicléia Silva; PAIVA, Eduardo França; GOMES, René Lommez (org.). *O comércio de marfim no mundo Atlântico: circulação e produção (séculos XV a XIX)*. Belo Horizonte: Clio Gestão Cultural e Editora, 2018. p. 241-259. (Estudos africanos do CEA/UFMG, v. 7).

DUFAUR, Luis. Da maravilhosa prédica, a qual fez Santo Antônio de Pádua, ou Lisboa, em consistório. In: CONTOS e lendas da era medieval. [S. l.], 24 jul. 2016. Disponível em: [Contos e lendas da Era Medieval: Da maravilhosa prédica, a qual fez Santo Antônio de Pádua, ou Lisboa, em consistório \(contoselendasmedievais.blogspot.com\)](http://contoselendasmedievais.blogspot.com). Acesso em: 18 set. 2020.

DULWICH PICTURE GALLERY. *Predela retábulo Colonna*. Londres: Dulwich Picture Gallery, c2020. Disponível em: www.dulwichpicturegallery.org.uk. Acesso em: 22 nov. 2020.

ETZEL, Eduardo. Santeiros. *Boletim do CEIB*, Belo Horizonte, v. 8. n. 27, p.1-3, mar. 2004.

FARIA, Patrícia Souza de. *A conquista das almas do oriente: franciscanos, catolicismo e poder colonial português em Goa (1540-1740)*. Rio de Janeiro: 7 Letras, 2013.

FARIA, Patrícia Souza de. Do Índico ao coração do império: cotidiano e religiosidades de escravos asiáticos em Lisboa (Séculos XVI e XVII). In: MANSO, Maria de Deus Beites; SOUZA, Grayce Mayre Bonfim (org.). *Difusão da fé por entre povos e lugares: instituições, religião e religiosidades no império português (Séculos XVI-XIX)*. Vitória da Conquista: Edições UESB, 2020. p. 163-192.

FLEXOR, Maria Helena Ochi. Santo Antônio de Lisboa...e da Bahia. In: FLEXOR, Maria Helena Ochi e FRAGOSO, Hugo (org.). *Igreja e Convento de São Francisco da Bahia*. Rio de Janeiro: Versal, 2009. p. 127-154.

FRANÇA, Conceição Linda de; BARBOZA, Kleumany de Melo; QUITES, Maria Regina Emery. Estudo da tecnologia construtiva das esculturas em marfim. In: ENCONTRO DA ASSOCIAÇÃO NACIONAL DOS PESQUISADORES EM ARTES PLÁSTICAS - "Entre Territórios", 19., 2010, Cachoeira, *Anais [...]*. Salvador: EDUFBA, p. 2639-2653.

FRONER, Yacy Ara. A presença de objetos em marfim em Minas colonial: estética, materialidade e hipóteses acerca da produção local. In: ENCONTRO DA ASSOCIAÇÃO NACIONAL DOS PESQUISADORES EM ARTES PLÁSTICAS, 27., 2018a, São Paulo, *Anais [...]*. São Paulo: ANPAP, p. 2252-2266.

FRONER, Yacy-Ara. A presença de objetos em marfim em Minas Colonial: estética, materialidade e hipóteses acerca da produção local. In: SANTOS, Vanicléia Silva; PAIVA, Eduardo França; GOMES, René Lommez (org.). *O comércio de marfim no mundo Atlântico: circulação e produção (séculos XV a XIX)*. Belo Horizonte: Clio Gestão Cultural e Editora, 2018b. p. 201-228. (Estudos africanos do CEA/UFMG, v. 7).

FRONER, Yacy-Ara. Acervos em marfim: trânsitos, cultura, estética e materialidade. In: MELLO, Magno Moraes (org.). *Formas, imagens, sons: o universo cultural da obra de arte*. Belo Horizonte: Clio Gestão Cultural e Editora, 2014. p. 119-128.

FRONER, Yacy-Ara. O diálogo da imagem: a arte como emblema da sensibilidade colonial. *Imagem Brasileira*, Belo Horizonte, n. 4, p. 43-50, 2009.

FRONER, Yacy Ara. Santo Antônio: análise de imagem. In: BATISTA, Marta Rosseti (org.). *Coleção Mário de Andrade: religião e magia, música e dança, cotidiano*. São Paulo: EDUSP – Imprensa Oficial, 2004. p. 114.

FRONER, Yacy-Ara; PAIVA, Eduardo França; SANTOS, Vanicléia Silva. Acervos em marfim em Minas Gerais: documentos, trânsitos e materialidade. *e-hum*, Belo Horizonte, v. 8, n. 2, p. 123-131, ago./dez. 2015. Disponível em: <https://revistas.unibh.br/dchla/article/view/1803/1271>- Acesso em: 19 mar. 2020.

GONÇALVES, Joana Sofia Quaresma Figueiredo. *Conservação e restauro de uma trompa em marfim: metodologia de tratamento de um material de origem animal e participação no tratamento de conservação e restauro de um presépio com maquina e trempe*. Tomar: Instituto Politécnico de Tomar, 2014. (Relatório).

GRUZINSKI, Serge. *As quatro partes do mundo: história de uma mundialização*. São Paulo: EDUSP, 2014.

GRUZINSKI, Serge. *O pensamento mestiço*. São Paulo: Cia das Letras, 2001.

GUÉRIN, Sarah M. *Gothic ivories: Calouste Gulbenkian Collection*. Lisboa: Calouste Gulbenkian Foundation, 2015.

HILL, Marcos. Forma, erudição e contraposto na imaginária colonial luso-brasileira. *Boletim do CEIB*, Belo Horizonte, v. 16, n. 52, jul. 2012.

LAPA, José Roberto do Amaral. *A Bahia e a carreira da Índia*. São Paulo: USP, 1968.

LEFFTZ, Michel. Análises morfológicas dos drapeados na escultura portuguesa e brasileira: Método e vocabulário. *Imagem Brasileira*, Belo Horizonte, n. 3, p. 99-111, 2006.

LIMA JUNIOR, Augusto de. *A Capitania das Minas Gerais*. Rio de Janeiro: Livraria Editora Zelio Valverde, 1943.

LIMA JUNIOR, Augusto de. *História de Nossa Senhora em Minas Gerais: origens das principais invocações*. Belo Horizonte: PUC-MG/Autêntica, 2008. (Coleção historiografia de Minas Gerais, Série alfarrábios, 1).

LÚZIO, Jorge; COUTINHO, Maria Inês Lopes. *Sagrado marfim: o avesso do avesso*. São Paulo: Museu de Arte de São Paulo, 2018. (Catálogo).

MALTA, Marize; JOÃO NETO, Maria. Coleções de arte além-mar: encontros e perspectivas entre Portugal e Brasil. *Pós: Revista do Programa de Pós-graduação em Artes da EBA/UFMG*, Belo Horizonte, v. 4, n. 8, p. 26-39, nov. 2014/abr. 2015.

MATIAS, Osvaldo Gil. *Marfins: marfins das províncias orientais de Portugal e Espanha no Brasil*. Rio de Janeiro: Arte Ensaio Editora, 2013.

MATTOS, Armando de. *Santo Antônio de Lisboa na tradição popular: Subsídio Etnográfico*. Porto: Livraria Civilização, 1937.

MATTOSO, José. O tempo português de Santo Antônio. In: Museu de Arte de São Paulo. *Santo Antônio: o santo do Menino Jesus*. São Paulo: MASP, 1996. p. 27-33. (Catálogo de exposição).

MEISTERDRUCKE KUNSTREPRODUKTIONEN. Villach: Meisterdrucke.pt, c2021. Disponível em: <https://www.meisterdrucke.pt/impressoes-artisticas-sofisticadas/Jean-Baptiste-Debret/724535/Retorno-%C3%A0-cidade-de-um-propriet%C3%A1rio-de-chacra,-1835..html>. Acesso em: 4 maio 2021.

MOITA, Irisalva. Do culto e das festas de Santo Antônio em Lisboa. In: Museu de Arte de São Paulo. *Santo Antônio: o santo do Menino Jesus*. São Paulo: MASP, 1996. p. 35-46. (Catálogo de exposição).

MOTTA, Lia; REZENDE, Maria Beatriz. Inventário. In: GRIECO, Bettina; TEIXEIRA, Luciano; THOMPSON, Analucia (org.). *Dicionário Iphan de Patrimônio Cultural*. 2. ed. rev. e ampl. Rio de Janeiro, Brasília, DF: IPHAN/DAF/Copedoc, 2016. Disponível em: <http://portal.iphan.gov.br>detalhes>inventario.pdf>. Acesso em: 29 mar. 2021.

MUNSIVIDÊNCIA. In: Infopedia. [S. l.]: Porto Editora, c2003-2022. Disponível em: <https://www.infopedia.pt>. Acesso em: 29 jan. 2021.

MUSEU DE ARTE SACRA DE SÃO PAULO. São Paulo: Museu de Arte Sacra de São Paulo, c2021. Disponível em: www.museuartesacra.org.br. Acesso em: 17 ago. 2021.

MUSEU DE LAMAS. *Publicações*. Santa Maria de Lamas: Museu de Santa Maria de Lamas, c2016. Disponível em: [Início \(colegiodelamas.com\)](http://inicio(colegiodelamas.com)). Acesso em: 25 jul. 2021.

MUSEU DE LISBOA. *Santo Antonio*. Lisboa: EGEAC, c2021. Disponível em: Museu de Lisboa. Acesso em: 22 jul. 2021.

MUSEU DO ORATÓRIO. *Oratório Lapinha – MO 196*. Ouro Preto: Museu do Oratório, c2014. Disponível em: [Oratório Lapinha – MO 196 | Museu do Oratório \(museudooratorio.org.br\)](http://Oratório Lapinha – MO 196 | Museu do Oratório (museudooratorio.org.br)). Acesso em: 18 dez. 2021.

MUSEU NACIONAL DE ARTE ANTIGA (Portugal). *Coleções*. Lisboa: MatrizNet, Direção-Geral do Património Cultural, 2010. Disponível em: <http://www.museudearteantiga.pt/>. Acesso em: 24 nov. 2021.

MUSEU NACIONAL MACHADO DE CASTRO. *Pendente de Sto Antonio*. Coimbra: Museu Nacional de Machado de Castro, c2021. Disponível em: [Museu Nacional Machado de Castro - Pendente de Sto António \(museumachadocastro.gov.pt\)](http://Museu Nacional Machado de Castro - Pendente de Sto António (museumachadocastro.gov.pt)). Acesso em: 8 jan. 2021.

NEMER, José Alberto. *A mão devota: santeiros populares das Minas Gerais nos séculos 18 e 19*. Rio de Janeiro: Bem Te Vi, 2008.

NOGUEIRA, Marcus Antônio. Apresentação. In: SANTA MARIA, Agostinho de. *Santuário Mariano e história das imagens milagrosas de nossa senhora*. reed. il. Rio de Janeiro: INEPAC, 2007. p. 5-11.

OLIVEIRA, Carla Mary da Silva. Arte colonial e mestiçagens no Brasil setecentista: irmandades, artífices, anonimato e modelos europeus nas Capitânicas de Minas e do norte do Estado do Brasil. In: PAIVA, Eduardo França; AMANTINO, Márcia; IVO, Isnara Pereira. (org.). *Escravidão, mestiçagens, ambientes, paisagens e espaços*. São Paulo: Annablume, 2011. p. 95-113.

OLIVEIRA, Myriam Andrade Ribeiro de. A escola mineira de imaginária e suas particularidades. In: COELHO, Beatriz Ramos de Vasconcelos. *Devoção e arte: imaginária religiosa em Minas Gerais*. São Paulo: EDUSP, 2005. p. 15-26.

OLIVEIRA, Myriam Andrade Ribeiro de. *A imagem religiosa no Brasil*. São Paulo: Fundação Bienal de São Paulo, 2000.

PAIVA, Eduardo França. Marfins, ambientes e contextos: as Minas Gerais e as fontes históricas. In: SANTOS, Vanicléia Silva. *O marfim no mundo moderno: comércio, circulação, fé e status social* (séculos XV-XIX). Curitiba: Prismas, 2017. p. 239-253.

PAIVA, Eduardo França. Marfins e outros suportes: transposições, traduções, associações e ressignificados de objetos nas Minas Gerais (século XVIII). In: SANTOS, Vanicléia Silva; PAIVA, Eduardo França; GOMES, René Lommez (org.). *O comércio de marfim no mundo Atlântico: circulação e produção* (séculos XV a XIX). Belo Horizonte: Clio Gestão Cultural e Editora, 2018. p. 225-240. (Estudos africanos do CEA/UFMG, v. 7).

PANISSET, Ana Martins. *O inventário como ferramenta de diagnóstico e conservação preventiva: estudo de caso da coleção "Santos de Casa" de Marcia de Moura Castro*. 2011. Dissertação (Mestrado em Artes) - Escola de Belas Artes, Universidade Federal de Minas Gerais, Belo Horizonte, 2011.

PARÉS, Luis Nicolau (org.). *Práticas religiosas na Costa da Mina: uma sistematização das fontes europeias pré-coloniais, 1600-1730*. [S. l.]: [c20--]. Disponível em: <http://www.costadamina.ufba.br/index.php?/conteudo/exibir/11/>. Acesso em: 17 maio 2020.

PILONETO, Adelino Gabriel. Santo Antônio e a devoção popular. *Cadernos da ESTEF*, [S. l.], n. 14, p. 89-95, 1995/1. Disponível em: <http://cadernosdaestef.wordpress.com>. Acesso em: 8 jan. 2020.

PIMENTEL, Raquel Ramos. *São Francisco de Assis, Santo Antônio de Pádua: iconografia*. 1998. Monografia (Especialização em Cultura e Arte Barroca) - Instituto de Filosofia, Artes e Cultura, Universidade Federal de Ouro Preto, Ouro Preto, 1998.

PLANISFÉRIO de Cantino. In: WIKIPÉDIA, a enciclopédia livre. Flórida: Wikimedia Foundation, 2020. Disponível em: https://pt.wikipedia.org/w/index.php?title=Planisf%C3%A9rio_de_Cantino&oldid=58026251. Acesso em: 13 abr. 2021.

PORFÍRIO, José Luis. Presenças de Santo Antônio: uma exposição. In: Museu de Arte de São Paulo. *Santo Antônio: o santo do Menino Jesus*. São Paulo: MASP, 1996. p. 23-25. (Catálogo de exposição).

PORTAL BRASIL EMPRESARIAL. PF faz operação contra contrabando de marfim em São Paulo. In: Agência Brasil. São Paulo, 15 set. 2020. Disponível em: [PF faz operação contra contrabando de marfim em São Paulo | Portal Brasil Empresarial](#). Acesso em: 18 abr. 2021.

REDAÇÃO em bichos. Elefante Africano x Asiático. In: Mdig. [S. l.]: 22 jan. 2008. Disponível em: [Elefante Africano x Asiático - MDig](#). Acesso em: 11 ago. 2020.

REMA, Henrique. *Fontes franciscanas: Santo Antônio de Lisboa*. Braga: Editorial Franciscana, 1996.

RODRIGUES, Tiago Samuel Franco. *Do livro para o marfim: gravuras tardo-medievais francesas em olifantes, hostiários e saleiros da Antiga Serra Leoa*. 2018. Dissertação (Mestrado em Arte, Patrimônio e Teoria do Restauro) - Faculdade de Letras, Universidade de Lisboa, Lisboa, 2018.

ROSADO, Alessandra. *História da arte técnica: um olhar contemporâneo sobre a práxis das Ciências Humanas e Naturais no estudo de pinturas sobre tela e madeira*. 2011. Tese (Doutorado em Artes) - Escola de Belas Artes, Universidade Federal de Minas Gerais, Belo Horizonte, 2011.

SAIA, Luís. Escultura popular de madeira. *Risco: Revista de Pesquisa em Arquitetura e Urbanismo*, São Paulo, n. 18-19, p. 230-239, 2014. DOI: 10.11606/issn.1984-4506.v0i18-19p230-239.

SAN Antonio de Padua con Niño (Murillo). *In*: Wikimedia Commons, [S. l.]: 30 dez. 2021. Disponível em:

[https://commons.wikimedia.org/w/index.php?title=File:San Antonio de Padua con Ni%C3%B1o \(Murillo\).jpg&oldid=617688533](https://commons.wikimedia.org/w/index.php?title=File:San_Antonio_de_Padua_con_Ni%C3%B1o_(Murillo).jpg&oldid=617688533). Acesso em: 7 jul. 2020.

SANTOS, Lucila Morais. *A sagração do marfim*. Rio de Janeiro: Museu Histórico Nacional – IPHAN, 2002.

SANTOS, Lucila Morais. *Arte em marfim*. Rio de Janeiro: Museu Histórico Nacional, 1993.

SANTOS, Lucila Morais. As origens do marfim e seu uso nas artes plásticas. *In*: CUNHA, Mafalda Soares (org.). *Arte do marfim*. Porto: Museu dos Transportes e Comunicação, 1998.

SANTOS, Vanicléia Silva. *O marfim no mundo moderno: comércio, circulação, fé e status social*. Curitiba: Prismas, 2017.

SANTOS, Vanicléia Silva; ALVES, Rogéria Cristina. A arte em marfim nas Minas Setecentistas: o perfil dos proprietários de tornos de rede angolanos, botões, sinetes, imagens religiosas e outros objetos de marfim. *In*: SANTOS, Vanicléia Silva. *O marfim no mundo moderno: comércio, circulação, fé e status social*. Curitiba: Prismas, 2017. p. 255-282.

SANTOS, Vanicléia Silva; PAIVA, Eduardo França; GOMES, René Lommez. *O comércio de marfim no mundo atlântico: circulação e produção (séculos XV a XIX)*. Belo Horizonte: Clio Gestão Cultural e Editora, 2018.

SCHWARCZ, Lilia Moritz; AZEVEDO, Paulo César de; COSTA, Angela Marques da. *A longa viagem da biblioteca dos reis: do terremoto de Lisboa à independência do Brasil*. 2. ed. São Paulo: Companhia das Letras, 2002.

SERCKE-DEWAIDE, Myriam. Breve história da evolução dos tratamentos das esculturas. Tradução: Beatriz Coelho. *Boletim do CEIB*, Belo Horizonte, v. 9, n. 31, jul. 2005.

SERRÃO, Vitor. Impactos do Concílio de Trento na arte portuguesa entre o Maneirismo e o Barroco (1563-1750). *In*: GOUVEIA, António Camões; BARBOSA, David Sampaio; PAIVA José Pedro. *O Concílio de Trento em Portugal e nas suas conquistas: olhares novos*. Lisboa: Universidade Católica de Lisboa, 2014. p. 103-132.

SILVA, Jorge Lúzio Matos. *Sagrado marfim: o império português na Índia e as relações intracoloniais Goa e Bahia, século XVII - iconografias, interfaces, circulações*. 2011.

Dissertação (Mestrado em História Social) - Pontifícia Universidade Católica, São Paulo, 2011.

SILVA, Noemi Álvarez da. *El trabajo del marfil em la España del siglo XI*. 2014. Tesis (Doctorado en Historia del Arte) - Facultad de Filosofía y Letras, Universidad de León, León, 2014.

SILVEIRA, Ildefonso. *Santo Antônio popular*. São Paulo: Universidade de São Francisco, [19--].

SOARES, José Carlos de Macedo. *Santo Antônio de Lisboa: militar no Brasil*. Rio de Janeiro: Livraria José Olympio, 1942.

SOUZA, José Antônio de Camargo R. de. *O pensamento social de Santo Antônio*. Porto Alegre: EDIPUCRS, 2001. (Coleção Filosofia, n. 130).

SOUZA, Laura de Mello e. *O diabo e a Terra de Santa Cruz: feitiçaria e religiosidade popular no Brasil colonial*. São Paulo: Companhia das Letras, 1986.

SOUZA, Marina de Mello e. Santo Antônio de nó-de-pinho e o catolicismo afro-brasileiro. *Tempo*, Rio de Janeiro, v. 6, n. 11, p.171-188, 2001.

TÁVORA, Bernardo Ferrão Tavares e. *Imaginária luso-oriental*. Lisboa: Imprensa Nacional Casa da Moeda, 1983.

TEIXEIRA, Victor. *Iconografia cristã*. Ouro Preto: FAOP, 2010.

THE BRITISH MUSEUM. *Collection*. London: The Trustees of the British Museum, c2021. Disponível em: www.britishmuseum.org/collection. Acesso em: 11 jun. 2021.

THE CITES Secretariat. *Introdução à identificação de marfim*. Genebra: UNEP, [c20--]. Convention on International Trade in Endangered Species of Wild Fauna and Flora. Disponível em: <https://cites.org/esp/disc/sec/index.php>. Acesso em: 27 out. 2021.

THE MET. *Collection*. New York: The Metropolitan Museum of Art. c2000–2021. Disponível em: <https://www.metmuseum.org/pt/art/collection>. Acesso em: 15 out. 2021.

THE VISION of St Anthony. In: Wikiart Visual Art Encyclopedia. San Francisco: Wikiart.org, [2020]. Disponível em: <https://www.wikiart.org/pt/antoon-van-dyck/the-vision-of-st-anthony-1629>. Acesso em: 12 maio 2020.

TIRAPELI, Percival. *Oratórios barrocos: arte e devoção na Coleção Casa Grande*. São Paulo: MAS-SP, 2011.

VAINFAS, Ronaldo. Santo Antônio na América Portuguesa: religiosidade e política. *Revista USP*, São Paulo, n.57, p. 28-37, 2003. DOI: 10.11606/issn.2316-9036.v0i57p28-37.

VASCONCELLOS, Sylvio de. A arquitetura colonial mineira. *Revista Barroco*, Belo Horizonte, n. 19, 1978, p. 7-26.

VENUTO, Thais Gontijo. *Acervos em marfim em Minas Gerais: circulação, instituições de memória e visualidade*. 2017. Dissertação (Mestrado em Memória e Patrimônio Cultural) - Escola de Arquitetura, Universidade Federal de Minas Gerais, Belo Horizonte, 2017.

ANEXO A - Ficha de Catalogação do Museu Inconfidência - Santo Antônio
– Registro Nº 392

Museu da Inconfidência - Ouro Preto, Minas Gerais

SCAM - Sistema de Controle do Acervo Museológico

Ficha de Catalogação

Nº Inventário **392**

Instituição Proprietária: MUSEU DA INCONFIDÊNCIA (IBRAM) - OURO PRETO, MINAS GERAIS

Instituição Detentora: MUSEU DA INCONFIDÊNCIA (IBRAM) - OURO PRETO, MINAS GERAIS

Localização: EXPOSIÇÃO PERMANENTE - 2º PISO, SALA B (PINTURA E ESCULTURA) - OURO PRETO, MINAS GERAIS

Nº artigo: 001

Subclasse:

ESCULTURA (2)

Classe:

ARTES VISUAIS-CINEMATOGRAFICA (2)

Nome do Objeto:

SANTO

Título:

SANTO ANTÔNIO

Autor: AUTOR DESCONHECIDO

Data: ARTE INDO-PORTUGUESA - ÍNDIA (COLÔNIA PORTUGUESA)

Fabricante: VER AUTOR

Emissor:

Editor/Distribuidor:

Local de Origem/Recuperação/Fabricação:

ÍNDIA (COLÔNIA PORTUGUESA) - ÁSIA

Época/Idade:

SÉCULO XVII

Material: MARFIM, MADEIRA

Técnica: ESCULTURA, ESCULTURA

Estado de Conservação:

BOM

Data da última verificação:

16/03/1999

Modo de Aquisição: COMPRA VIA ETHAN

Valor de Compra: Cr\$ 4.000,00

Ano de Aquisição: 1954

Valor de Seguro:

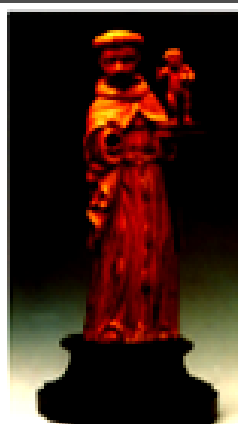
Último Proprietário: CAAC BARCKY - OURO PRETO, MINAS GERAIS

Ex-prorietário: PROCEDENTE DE DOM SILVEIRO - MINAS GERAIS

Tema: ICONOGRAFIA CRISTÃ - ARTE CRISTÃ

BARCARMATA CRISTÃ - ARTE CRISTÃ

SANTOS FRANCISCANOS - ICONOGRAFIA CRISTÃ



DIMENSÕES

Altura: 0,262 m

largura: 0,117 m

Profundidade: 0,094 m

Comprimento:

Dímetro:

Peso:

Catalogado por: CELINA SANTOS BARBOZA, MUSEÓLOGA

Data de catalogação: 16/03/1999

Revisado por: CELINA SANTOS BARBOZA, MUSEÓLOGA

Data de revisão: 01/10/2000

Museu da Inconfidência - Ouro Preto, Minas Gerais**SCAM - Sistema de Controle do Acervo Museológico****Ficha de Catalogação**

Campos de Texto

Nº Inventário: **382****INSCRIÇÕES/MARCAS/LEGENDAS****DESCRIÇÃO (FORMA E CONTEÚDO)**

Imagem em mármore esculpido, sem policromia, representando Santo Antônio. Figura masculina, de pé, com a cabeça ligeiramente inclinada à sua direita, cabelos curtos e lisos, cortados em tonsura, orelhas aparentes, olhos esculpidos, nariz amoldado e boca pequena. Traja túnica longa, de mangas compridas, cintada por cingulo de três nós, sob manto curto, com capuz. Hábito típico da Ordem Franciscana. Parapeamento pouco movimentado. Braços flexionados. À esquerda do Santo, apoiada sobre o livro, figura de criança, representando o Menino Jesus, desnudo, de pé, de cabelos curtos, nariz amoldado, boca pequena, braço direito flexionado e mão em posição de bênção, e braço esquerdo flexionado com a mão segurando o globo terrestre. Péis do Santo calçados com sandálias, aparentes. Base hexagonal escalonada, em madeira.

Estado de conservação: Bom. Faltam a mão direita do Santo, livro e mão esquerda recompostos em madeira, base com pedaço de madeira para fixar a cabeça ao corpo, cabeça feita separadamente do corpo.

REFERÊNCIAS DOCUMENTAIS

Documento avulso. Texto datilografado em 1 página, em papel timbrado com as Armas Nacionais e os dizeres: Ministério da Educação e Saúde. Transcrição do conteúdo: "MINISTÉRIO DA EDUCAÇÃO E SAÚDE / D.P.H.A.N. - 3º DISTRITO / Belo Horizonte, 8 de janeiro de 1954 / Do: Chefe do 3º Distrito / Ao: Diretor do Museu da Inconfidência / Assunto: Entrega de objeto / Senhor Diretor / De acordo com instruções recebidas do Senhor Diretor desta Repartição, tenho o prazer de entregar à V. Revma. uma imagem de mármore adquirida do Senhor Isaac Babaty pela importância de Cr\$ 4.000,00 pela Diretoria Geral e que, caso o Senhor concorde, deverá ser incorporada às coleções desse Museu. / Sem mais, aproveito a oportunidade para apresentar à V. Revma. as minhas mais cordiais saudações. / (Assinado) Sylvio de Vasconcelos / Chefe do Distrito / Ao Revmo. Senhor / Cônego Ramundo Trindade / Diretor do Museu da Inconfidência / OURO PRETO" - Trata-se do objeto de Nº de Inventário 382.

"Relação Geral dos Objetos entrados no Museu da Inconfidência desde a sua fundação, segundo os documentos possíveis de se encontrar em seus arquivos" (Resumo preparatório para o Livro de Registro). Texto manuscrito. Elaborado pelo Museólogo Orlando Setas Fernandes, nos anos de 1954-1955. Página 62, item 551: "Santo Antônio, em mármore, patinado de marrom. - 0,22 x 0,68m (O livro sobre o qual está de pé o Menino Jesus é de madeira). Localização: Sala X (conhecida por 'Sala de Nossa Senhora do Rosário'). Origem: Dom Silveiro." - Trata-se do objeto de Nº de Inventário 382.

"Arrolamento de Bens Móveis da IPHAN/SIPHAN/INPM - Grupo I e II de Museus e Casas Históricas" (de Minas Gerais). Elaborado por Maria José de Assunção da Cunha e equipe (Sem assinatura). Realizado entre os anos de 1979 e 1981 (Sem data). (Relação dos objetos localizados no "Museu"). Página 65, item 551: "Imagem de Santo Antônio em mármore, patinado de marrom. De pé, com a cabeça voltada para a direita. O Santo segura o livro com a mão esquerda, sob o qual está de pé o Menino Jesus despido. O conjunto está sobre um pedestal de madeira. Estado de conservação: Regular. Faltam a mão direita, extremidades dos péis, está patinado. Século XIX. Comprado pelo IPHAN (1954). Medidas: 0,22 x 0,68m. Estado de conservação: Regular. Localização: Museu. Origem/Procedência: Desconhecida." - Trata-se do objeto de Nº de Inventário 382.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

FERNANDES, Orlando Setas. "Museu da Inconfidência - Guia do Visitante". - Ouro Preto: DIPHAN/MEC, 1985. Página 28: "À direita deste Salão está a SALA IX (conhecida por 'Sala de Nossa Senhora do Rosário'), à qual deve passar o visitante. / (...) / Contra a parede que dá para a Praça estão dois anjos datados da 2ª metade do século XVIII e, sobre mesas, uma imagem e, numa vitrina, uma coleção de esculturas de mármore, da mesma centúria, destacando-se entre estas as cinco mais longas, uma das quais pintada e dourada, provavelmente oriundas de Goa." - Os "dois anjos" são os objetos de Nºs de Inventário 383 e 384. As "mesas" são os objetos de Nºs de Inventário 1232 e 3569. A "imagem" é o objeto de Nº de Inventário 382. As "esculturas de

Catalogado por: CELINA SANTOS BARBOZA, MUSEÓLOGA
Data de catalogação: 16/03/1999

Revisado por: CELINA SANTOS BARBOZA, MUSEÓLOGA
Data de revisão: 01/10/2000

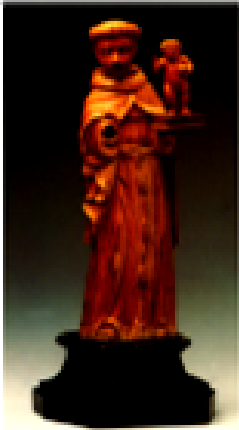
Museu da Inconfidência - Ouro Preto, Minas Gerais

SCAM - Sistema de Controle do Acervo Museológico

Ficha de Catalogação

Página de Fotos

Nº Inventário: 392

Catalogado por: CELINA SANTOS BARBOZA, MUSEÓLOGA
Data da catalogação: 15/03/1999

Revisado por: CELINA SANTOS BARBOZA, MUSEÓLOGA
Data da revisão: 01/10/2000


Instituto Brasileiro de Museus (IBRAM) - Ministério da Cultura - Brasil

1 / 1

Impresso por Janine Menezes y Cynda em 18/05/2015


ANEXO B - Ficha de Catalogação Museu Mineiro - Santo Antônio de Pádua
 - Registro Nº HM-2000-01770K

HM 2000/00/126K

<p style="text-align: center;">Artes Sacras SECRETARIA DE ESTADO DA CULTURA DE MINAS GERAIS SUPERINTENDÊNCIA DE MUSEUS</p> <p>1 ACERVO <i>Museu Mineiro</i> 2 PROPRIETÁRIO <i>Legislação do Estado de Minas Gerais</i></p> <p>7 OBJETO <i>Imagem sacra</i> 8 TÍTULO <i>Santo Antônio de Pádua</i> 9 AUTOR <i>desconhecido</i></p> <table border="1" style="width: 100%; border-collapse: collapse;"> <tr> <td>10 ORIGEM</td> <td>PAÍS <i>Índia</i></td> <td>ESTADO</td> <td>CIDADE</td> </tr> <tr> <td>11 ÉPOCA</td> <td>SÉCULO <i>XVIII</i></td> <td>ANO</td> <td></td> </tr> </table> <p>12 MATERIAL <i>marfim</i> 13 TÉCNICA</p> <table border="1" style="width: 100%; border-collapse: collapse;"> <tr> <td>14 DIMENSÕES</td> <td>ALT. <i>17</i></td> <td>COMPR.</td> <td>LARG. <i>8</i></td> </tr> <tr> <td><input type="checkbox"/> c/completos</td> <td>DIÂM.</td> <td>ESPESS.</td> <td>PESO</td> </tr> <tr> <td><input type="checkbox"/> aproximadas</td> <td></td> <td></td> <td></td> </tr> </table> <p>15 MARCAS/INSCRIÇÕES <i>Não possui</i></p> <p>16 DESCRIÇÃO <i>Imagem de São Antônio de Pádua, estando este retratado de pé, de frente para a esquerda, com uma criança no braço direito e o menino Jesus no braço esquerdo. Marfim está bastante desgastado em alguns detalhes.</i></p>	10 ORIGEM	PAÍS <i>Índia</i>	ESTADO	CIDADE	11 ÉPOCA	SÉCULO <i>XVIII</i>	ANO		14 DIMENSÕES	ALT. <i>17</i>	COMPR.	LARG. <i>8</i>	<input type="checkbox"/> c/completos	DIÂM.	ESPESS.	PESO	<input type="checkbox"/> aproximadas				<p>3 Nº DE REGISTRO 4 CLASSE 5 SUB-CLASSE 6 LOCALIZAÇÃO <i>RT/Superior/Baix 12/Plata 2</i></p> <div style="text-align: center;">  </div> <p style="text-align: center;"><input type="checkbox"/> RUIZ <input type="checkbox"/> PÉSSIMA <i>de cima</i></p>
10 ORIGEM	PAÍS <i>Índia</i>	ESTADO	CIDADE																		
11 ÉPOCA	SÉCULO <i>XVIII</i>	ANO																			
14 DIMENSÕES	ALT. <i>17</i>	COMPR.	LARG. <i>8</i>																		
<input type="checkbox"/> c/completos	DIÂM.	ESPESS.	PESO																		
<input type="checkbox"/> aproximadas																					

<p>19 PROCEDÊNCIA</p> <p>20 AQUISIÇÃO <input checked="" type="checkbox"/> DOAÇÃO <input type="checkbox"/> COMPRA <input type="checkbox"/> COLETA <input type="checkbox"/> TRANSFERÊNCIA</p> <p>21 DATA</p> <p>22 ACERVOS DE TERCEIROS <input type="checkbox"/> EMPRÉSTIMO PERÍODO <input type="checkbox"/> CADASTRAMENTO DATA</p> <p>23 DISPONIBILIDADE <input type="checkbox"/> DOAÇÃO <input type="checkbox"/> EMPRÉSTIMO CONDIÇÕES</p> <p>24 PROPRIETÁRIO 25 ENDEREÇO</p> <p>26 RESTAURAÇÕES</p> <p>27 FUNÇÃO</p> <p>28 HISTÓRICO</p>	<p>29 EXPOSIÇÕES</p> <p>30 BIBLIOGRAFIA</p> <p>31 OBSERVAÇÕES <i>Ligado Hidroquímica... valor R\$ 3.500,00 - está quebrado e não se pode...</i></p> <p>32 Nº ANTERIORES</p> <p>33 Nº PATRIMONIAL</p> <table border="1" style="width: 100%; border-collapse: collapse;"> <tr> <td>34 RESP. REGISTRO</td> <td>DATA</td> </tr> <tr> <td>35 COMPILADOR</td> <td>DATA</td> </tr> </table>	34 RESP. REGISTRO	DATA	35 COMPILADOR	DATA
34 RESP. REGISTRO	DATA				
35 COMPILADOR	DATA				

ANEXO C - Ficha de Catalogação do Museu Mineiro - Nossa Senhora da Purificação
- Registro Nº MMI/988.0081a

SECRETARIA DE ESTADO DA CULTURA DE MINAS GERAIS SUPERINTENDENCIA DE MUSEUS			
1 ACERVO MUSEU MINEIRO		3 Nº DE REGISTRO MMI/988.0081a	
2 PROPRIETÁRIO GOVERNO DO ESTADO DE MINAS GERAIS		4 CLASSE ARTES-VISUAIS	
		5 SUB-CLASSE ESCULTURA	
		6 LOCALIZAÇÃO	
7 OBJETO	ESCULTURA RELIGIOSA		
8 TÍTULO	NOSSA SENHORA DA PURIFICAÇÃO		
9 AUTOR	DESCONHECIDO		
10 ORIGEM	PAÍS	ESTADO	CIDADE
11 ÉPOCA	SÉCULO	ANO	
12 MATERIAL	MARFIM		
13 TÉCNICA	ENTALHE		
14 DIMENSÕES	ALT. 21,3cm	COMPR. 6,5cm	LARG. 5,0cm
<input checked="" type="checkbox"/> c/completos	35,0cm	23,0cm	11,5cm
<input type="checkbox"/> aproximadas	DIÂM.	ESPESS.	PESO
15 MARCAS/INSCRIÇÕES	NÃO HÁ		
16 DESCRIÇÃO	Escultura de vulto redondo representando figura feminina nua de pé sobre globo com três cabeças de anjo na parte anterior e pontas crescentes nas laterais; parte inferior do globo assentada sobre base oval simples com orifício na superfície inferior. Cabeça ereta, nariz aquilino, cabelos frisados e caídos nas costas, com duas mechas onduladas sobre o ombro direito e uma sobre o esquerdo; mão esquerda sustentando menino sentado com globo na mão esquerda e mão direita em bênção; braço direito da figura principal, fletido para frente; perna esquerda fletida. Túnica de mangas ajustadas, cintada e longa, deixando aparecer as pontas dos sapatos; manto com orla dentada, frisada e com vestígios de douramento, tendo duas pontas presas pelo braço esquerdo, e uma pelo direito; fichu preso à frente por broche em forma de flor. Peça incluindo Cetro (prata) e Oratório portátil (madeira)		
			

19 PROCEDÊNCIA	GERALDO PARREIRAS			29 EXPOSIÇÕES
20 AQUISIÇÃO	<input type="checkbox"/> DOAÇÃO	<input checked="" type="checkbox"/> COMPRA		
	<input type="checkbox"/> COLETA	<input type="checkbox"/> TRANSFERÊNCIA		
21 DATA				
22 ACERVOS DE TERCEIROS	<input type="checkbox"/> EMPRÉSTIMO	PERÍODO		
	<input type="checkbox"/> CADASTRAMENTO	DATA		
23 DISPONIBILIDADE	<input type="checkbox"/> DOAÇÃO			30 BIBLIOGRAFIA
	<input type="checkbox"/> EMPRÉSTIMO	CONDIÇÕES		
24 PROPRIETÁRIO				31 OBSERVAÇÕES
25 ENDEREÇO				- A Coroa associada à peça pelo primeiro processamento, (1981), não foi localizada.
26 RESTAURAÇÕES	28.09.2011. limpeza (briga)			
27 FUNÇÃO				
28 HISTÓRICO				32 Nºs ANTERIORES 125;81.1.124a;MM.0077
				33 Nº PATRIMONIAL
				34 RESP. REGISTRO MARIA CLARA DATA 15.07.88
				35 COMPILADOR DATA

ANEXO D - Ficha de Catalogação Museu de Congonhas - Santo Antônio
– Registro Nº 015

