

**ATRIBUIÇÃO DE AUTORIA PELA TRADIÇÃO:
COLEÇÕES EM MARFIM**

Isis Molinari*

***Universidade Federal do Pará**

Resumo: As nomenclaturas comumente presentes em alguns museus e repetidas em estudos científicos é de que artefatos em marfins, originários do contato entre os povos colonizadores e os colonizados (século XV – XIX) tem uma denominação em relação à sua procedência que é dupla, representando o estilo pelos seus lugares (produção/encomenda ou vice-versa), a saber: sino-portugueses; nipo-portugueses, luso-africanos, hispano-filipinos; sapi-potugueses; cingalo-portugueses, indo-portugueses. A atribuição da autoria pela tradição é uma abordagem sugerida neste artigo para se estabelecer um novo critério de nomenclatura dessa produção originários da idade moderna, seja para uma revisão dos termos de catalogação em museus, seja para a reavaliação dos conceitos subjacentes à conotação atual. Considerando os traços identitários e os estilemas advindos das tradições milenares, chinesas, japonesas e africanas, este artigo questiona se tal nomenclatura, que presume autoria compartilhada entre Portugal, Espanha e as suas respectivas colônias é ainda importante de ser perpetuada. Para discutir o uso do marfim serão apresentados exemplos advindos das tradições chinesas, japonesas e africanas anteriores à época das grandes navegações, para concluir que a autoria compartilhada prevê um certo empoderamento de uma sociedade sobre a outra. Os aportes teóricos utilizados são oriundos do campo da Arte, mas avançam pelos limites da Museologia ao discutir uma outra nomenclatura para a utilização em museus e coleções.

Palavras-chave: tradição; autoria compartilhada; marfim; nomenclatura, coleção.

Abstract: The terms commonly found in some museums and repeated in scientific studies are that ivory artifacts originating from the contact between the colonizing and the colonized peoples (15th to 19th century) have a denomination in relation to their origin, which is double, representing the style by their places (production / order or vice versa), namely: Sino-Portuguese; Japanese-Portuguese; Luso-African; Spanish-Filipino; Sapi-Portuguese; Cingalo-Portuguese; Indo-Portuguese. The attribution of authorship by tradition is an approach suggested in this paper to establish a new nomenclature criterion for this production, originating in the modern age, either for a revision of the cataloging terms in museums or for the reassessment of the concepts underlying the current connotation. Considering the identitarian traits and the style elements arising from the millennial traditions, as the Chinese, Japanese and African, this paper questions whether such nomenclature, which assumes the shared authorship between Portugal and Spain and their respective colonies, is still important to be perpetuated. In order to discuss the use of ivory, examples from the Chinese, Japanese and African traditions prior to the age of the great navigations will be described, to conclude that the shared authorship presupposes a certain empowerment of one society over another. The theoretical references



3^o
sebra
mus

of this article come from the field of Art, but advance the limits of Museology when discussing another nomenclature for use in museums and collections.

Keywords: tradition; shared authorship; ivory; terminology, collection.

Introdução

São poucos os museus brasileiros¹ que têm uma coleção eminentemente em marfim² e as destacam isoladamente pelo critério da materialidade. Muitas vezes, as coleções etnográficas ou as coleções dos museus de Arte Sacra têm peças de marfim ou de objetos que possuem uma incrustação desse material sobre um suporte de madeira ou de metal, no entanto, as que são exclusivamente entalhadas em marfim, quando se apresentam em proporção reduzida não estão isoladas, mas agrupadas a outros materiais pela temática, e, conseqüentemente, expondo o material a um ambiente híbrido composto pela presença de outros materiais.

Há também, evidente falta de protocolos de conservação preventiva das peças em marfim nos museus brasileiros. Ao manusear os inventários de tombamento dos bens materiais, tanto do Museu de Arte Sacra de Belém quanto do Museu de Arte Sacra de São Luís, lócus de minha pesquisa atual³, é explícito que as informações sobre as peças em marfim são escassas, tanto no que diz respeito à datação como a sua procedência.

¹ A maior coleção de objetos de marfim, denominada de marfins religiosos foi organizada por José Luiz de Souza Lima, composta por 572 peças que foram recolhidas e adquiridas pelo colecionador em diversos estados do Brasil, aproximadamente entre 1919-1930 e hoje fazem parte do acervo do Museu Histórico Nacional. Outro acervo importante que abriga objetos em marfim é o de Mario de Andrade do Instituto de Estudos Brasileiros da Universidade de São Paulo. Com aproximadamente 8000 peças, a coleção de Artes Visuais abriga uma sessão de Religião e Magia em que estão catalogadas 12 esculturas religiosas em marfim e 1 em madeira com face e mãos em marfim (BATISTA, 2004, pp. 94-293).

² Quando se adota o termo “marfim” indiscriminadamente é bom ficar atento a essa classificação generalista, pois os artefatos elaborados com ossos, presas, dentes de variados animais confundem o observador e somente um exame técnico minucioso poderá dar realmente a procedência desse material orgânico.

³ Tema relacionados à escrita da tese: Estudos imagéticos de esculturas em marfim presentes em Museus de Arte Sacra do Norte do país. Atualmente faço parte do grupo de investigadores do projeto *Marfins Africanos no Mundo Atlântico: uma reavaliação dos marfins luso-africanos*, do Centro de História da Universidade de Lisboa conveniado à Universidade Federal de Minas Gerais (UFMG), Departamento de História e Escola de Belas Artes. Meus estudos atuais estão relacionados ao *Inventário das Igrejas e Capelas dos Jesuítas no Estado do Maranhão e Grão-Pará no ano de 1760*, com destaque para os crucificados em marfim e outros achados dessa materialidade.



3º sebra mus

O código de ética dos museus⁴ estabelecido pelo Comitê Internacional de Museus (ICOM) deve ser o instrumento que permeie tanto a aquisição de novos exemplares em marfim, como a salvaguarda do acervo já constituído, tendo como parâmetros as formas éticas de aquisição de coleções e de conservação⁵.

Este artigo, tem como objetivo principal apresentar, do ponto de vista da conservação do patrimônio cultural material, um meio de resguardar a história dos estilos da escultura em marfim pela tradição de produção. A partir de uma concisa e ilustrativa amostragem de objetos dos mais variados marfins encontrados em diferentes sociedades, é notório a marca identitária de uma ou outra tradição. Esse apanhado de exemplos, retirados das culturas Chinesa, Japonesa e Africana em que são simbolizados os seus deuses, santos ou objetos utilitários e populares só reafirmam a necessidade de dar os créditos de autoria⁶ a quem de

⁴ O Código de Ética do ICOM foi adotado por unanimidade pela 15ª Assembleia Geral do ICOM realizada em Buenos Aires (Argentina) em 4 de novembro de 1986, modificado na 20ª Assembleia Geral em Barcelona (Espanha) em 6 de julho de 2001 sob o título *Código de Ética do ICOM para os museus* e revisado pela 21ª Assembleia Geral realizada em Seul, Coreia do Sul, a 8 de outubro de 2004.

⁵ Consultar no documento acima citado principalmente os itens 2.3. Procedência e diligência obrigatório; 2.4. Bens e espécimes provenientes de trabalhos não científicos ou não autorizados; 2.5. Materiais culturais sensíveis; 2.6. Peças biológicas ou geológicas protegidas, e no que concerne às questões de salvaguarda, os itens 2.20. Documentação dos acervos; 2.23. Conservação Preventiva; 2.24 Conservação e restauração de acervos.

⁶ *O conceito de autoria, para as esculturas em marfim produzidos em decorrência das grandes navegações, e entalhados para fins religiosos, independentemente da sua motivação, ou seja, se por encomenda ou por razões culturais autóctones deve ser concedida àquele que produziu a obra. Tendo em vista que a assinatura é que indica a sua autoria, e sabendo-se de antemão que a maioria das imagens sacras, seja em marfim ou outra materialidade não era assinada pelos artesãos, a atribuição deve ser dada, sob o meu ponto de vista à tradição escultórica nominando o grupo étnico que a confeccionou.

* O conceito de autoria na História da Arte está intimamente relacionado ao momento da liberalização das artes plásticas, que ocorreu no Renascimento. Nesse contexto, os artistas por volta do século XVI intensificaram o seu relacionamento autoral com os mecenas e surgiram as academias em substituição a um trabalho oficial e coletivo desenvolvido conjuntamente entre mestres e aprendizes sem autoria; tais modelos eram comumente usuais na Idade Média. A História da Arte clássica nasce, portanto, quando os artistas são vistos como intelectuais, interessando-se pela filosofia e ciência, e acabam, por essa razão, transformando o status das artes plásticas, até então consideradas como mecânicas e inferiores desde a antiguidade, em artes liberais. (PEREIRA, 2106, 21-26).

*O conceito de autoria sob o ponto de vista jurídico, relaciona-se ao direito autoral cuja Lei nº 9610, de 19 de fevereiro de 1998 regula esse direito (BRASIL, 1998). Sob a questão levantada neste artigo é necessário reunir mais caracterizações para tal proteção. A Constituição Brasileira de 1986 deixa evidente, no Artigo 215 a proteção às manifestações das culturas populares, indígenas e afro-brasileiras, e das de outros grupos participantes do processo civilizatório (BRASIL, 1988). No âmbito internacional, a Convenção nº 169 da Organização Internacional do Trabalho (2004) sobre Povos Indígenas e Tribais, da Organização Internacional do



3º sebra MUS

direito exerceu por mais tempo o ofício. E para além dessa questão, entender que mesmo que tenha havido encomenda sob a lei dos cânones copiados de gravuras europeias, ainda assim, o autor é aquele que entalhou a obra.

A tradição escultórica do entalhe em marfim

A prática de entalhar esculturas em marfim tem origem longínqua. Muitos povos de distintas culturas e de diversos tempos históricos esculpiram sobre o material, mas erroneamente atribui-se às presas do elefante a única fonte para tal ofício. O marfim advém das presas dos mais variados animais: morsas, hipopótamos, narvais, rinocerontes, calaus e das formas fossilizada dos mamutes e mastodontes siberianos, mas os marfins derivados dos elefantes indianos e africanos são considerados os mais valiosos, denominados de “ouro branco” num contexto histórico mais próximo ao da atualidade em função de sua beleza causada provavelmente pela harmoniosa conjugação de textura, brilho e cor. Mas outros materiais orgânicos de estrutura similares são reconhecidos nos usos dessa talha como as presas de javali africano, dentes de cachalote, de orcas (SECRETARIADO CITES, sem data). No Brasil há registros da presença de materiais orgânicos em diversos artefatos musicais indígenas (etnias Tiriyó, Tukuna, Tukano, Kaxuyana) como os ossos de diversas aves, unha de caranguejo, osso de veado, carapaça de tracajá; fêmur de onça (DUARTE; SILVA, 2014). Não podemos desconsiderar também os marfins vegetais (jarina ou noz de tagua) advindos de sementes de uma palmeira chamada *Phytelephas aequatorialis* e os marfins sintéticos a partir de materiais como o plástico, resina, poliéster, caseína e celuloide.

O simples ofício manual em criar objetos de uso cotidiano ou popular, por motivos de culto, devoção, ou por motivos utilitários tem sido alvo, ao longo do tempo, de omissões, tanto por estudiosos da arte como pelo senso comum, pois o trabalho do entalhe é tido como mera habilidade técnica não possuindo um valor intrínseco complexo, além da expertise.

Trabalho (OIT), órgão da Organização das Nações Unidas (ONU), foi adotada em Genebra, em 27 de junho de 1989, e entrou em vigor internacional em 5 de setembro de 1991 e sob Decreto Nº 5.051, de 19 de abril de 2004 foi promulgada no Brasil (BRASIL, 2004).



3º sebra mus

Como bem salienta Marilena Chauí (2008), e conforme também ressalta Antunes (2011), a grande influência dos nossos julgamentos a respeito da menor importância dada à técnica podem ter sido originadas a partir do pensamento aristotélico.

Se examinarmos as ações humanas, veremos que a teoria das quatro causas leva a uma distinção entre dois tipos de atividade: a atividade técnica (ou o que os gregos chamavam de *poiésis*) e a atividade ética e política (ou o que os gregos chamavam de *práxis*). A primeira é considerada uma rotina mecânica, em que um trabalhador é uma causa eficiente que introduz uma forma numa matéria e fabrica um objeto para alguém. A *práxis*, porém, é a atividade própria dos homens livres, dotados de razão e de vontade para deliberar e escolher uma ação. Na *práxis*, o agente, a ação e a finalidade são idênticos e dependem apenas da força interior ou mental daquele que age. Por isso, a *práxis* (ética e política) é superior à *poiésis* (o trabalho) (CHAUÍ, 2008, p.11).

Contrariando qualquer pensamento que rebaixe tais objetos (utilitários, populares, de culto e devoção) a uma categoria inferior quando pensados e comparados a objetos de arte⁷, e sem desenvolver essa questão aqui, ou seja - o que é arte e o que não é - e suas concepções moventes, é certo de que impregnado no contexto histórico, existe uma certa tecnologia que não se desassocia de simbologias, significados e de uma estética própria.

O marfim chinês e japonês: tradição e contato com o mundo moderno

A translucidez, a dureza e as sutis tonalidades do marfim têm testado a virtuosidade dos escultores desde tempos pré-históricos, e essa arte tem sido reverenciada no Extremo Oriente há séculos (MALLALIEU, 1999, p.232).

O autor em que iremos nos apoiar nesta seção é Huon Mallalieu que em seu livro História ilustrada das antiguidades (MALLALIEU, 1999, pp. 232-237) estabelece uma divisão entre os marfins orientais, destacando os de origem chinesa e japonesa e os de origem europeia que não iremos abordar neste texto.

⁷ O termo "arte", sob a ótica do ocidente, remonta os conceitos elaborados pelos filósofos clássicos. E a arte daquele tempo relacionava-se ao ofício e não a "obra de arte" em sua concepção moderna que possuía uma aura e uma autoria. A arte começa a tomar corpo autônomo com o Renascimento. Um marcador dessa mudança de pensamento para um estado de autonomia da arte foi a obra do historiador e arquiteto Giorgio Vasari (1511-1574). As vidas dos mais excelentes pintores, escultores e arquitetos, 1550. E, dando a esta História da Arte o contributo filosófico, Baugarten (1714-1762) arquiteta a Estética como uma ciência da sensível. Consultar Medeiros (2012 e 2017).



Tradição Chinesa

Os cinco mil anos através dos quais se desenrola a história chinesa parecem quase perderem-se no mito. O sistema de domínio e o registro de eventos dinásticos representam uma espécie de rede sobre a qual a China tece a própria história divulgando as suas expressões artísticas e culturais mais características. Na trama das dinastias (de Shang 1500-1050 a.C a Sui 581 -618 d.C.), vai ganhando forma uma arte prática e refinada, num intercâmbio constante e profícuo entre expressões da corte e expressões populares, sem ignorar o mundo exterior (VECCHIA, 2010, p.7).

Os objetos feitos de marfim chinês, confeccionados a partir de presas de elefantes nativos da China existiram até a sua extinção, no século VI a.C. Daí em diante, com a finalidade de manter a tradição do uso do marfim foi necessária sua importação de outros locais. Com os vestígios das influências do budismo na China e das inscrições muçulmanas nos bronzes, edificações e esculturas chinesas, Mallalieu (1999) sublinha que a rota comercial da matéria bruta “marfim” tenha vindo do extremo Oriente, Índia e Arábia.

Para o Mallalieu (1999), os marfins Chineses se destacam em três fases importantes: os produzidos na Dinastia Ming (1368-1643); os produzidos durante o reinado do imperador K'ang Hsi (1622-1722) e a produção em série de Cantão, pois “é justamente nessa época de facto, que o território chinês, desde sempre o centro dos interesses comerciais e políticos do Ocidente, torna-se objeto de intensas trocas comerciais com a concessão aos comerciantes portugueses (1557) do território de Macau” (VECCHIA, 2010, p.75).

Na dinastia Ming (1368-1643) foram produzidas estatuetas de divindades e se destacam “os oito imortais” (Figura 1) que eram:

[...] figuras lendárias que alcançaram a imortalidade por sua compreensão da natureza e representam todas as condições da vida: masculino e feminino, pobreza e riqueza, juventude e velhice, instrução e ignorância. Elas foram adotadas pelo culto chinês do “caminho”: o taoísmo (MALLALIEU, 1999, p. 232).



Figura 1: Imortal taoísta com flauta.



Fonte: Vecchia (2010, p.81). Autor desconhecido. Ca 1550-1644. Marfim. Museum of East Asian Art, Bath.

Sob o reinado de K'ang Hsi (1662-1722) foram reunidos artesãos habilidosos de toda a parte do império para criar uma grande variedade de manufaturas, incluindo aí artefatos de marfim para adornar os limites de seu palácio em Pequim, perdurando por mais de um século essas atividades.

Finalmente, a produção em série, instaurada no século XIX em Cantão, para fins de exportação, priorizou um alto grau de acabamento técnico e um detalhado figurativismo que acabou deixando para trás a originalidade dos trabalhos iniciais (MALLALIEU, 1999).

Tradição japonesa

Terra por tradição criada pelos deuses, o Japão apresenta desde o início da sua história características de destacada individualidade. Fé, arte e sociedade são influenciadas pela força dos acontecimentos naturais que plasmam ainda hoje o

território e a arte japonesa reflecte esta realidade. A partir da primeira tradição consolidada, a chamada Cultura Yayoi no século III a. C., o uso de materiais naturais, a introdução da paisagem, o equilíbrio das manifestações artísticas, são fruto de uma estética aplicada tanto às artes cultivadas como à vida quotidiana (VECCHIA, 2010, p. 121).

O marfim japonês é assim organizado, por Mallalieu (1999), para fins de estudo: esculturas pequenas de uso cotidiano; esculturas com as contaminações ocidentais.

Após o fim das esculturas de templos monumentais dos períodos Muromachi (1392-1573) e Momoyama (1573-1615), os escultores se detiveram em confeccionar esculturas menores de marfim, como nos *netsuke* (Figura 03) que eram objetos de uso cotidiano usados para prender *sagemono* - objetos pendurados (MELLALIEU 1999, p. 235):

Figura 3: Rabbit in full moon shape



Fonte: Netsuke Online Research Center. Ivory Manju Netsuke⁸.

No começo do século XVII até em 1853 o Japão isolou-se do resto do mundo em razão da chegada da esquadra americana do comandante Perry (NUNES, 2012)⁹. Somente em

⁸ Kyoto School, Circa 18th Century, Signed: Okatomo D:1 1/2. "This is a good example of Manju netsuke as a form and function which is typical Japanese style. Provenance: Ex. Bushell's Collection" (NETSUKE ONLINE RESEARCH CENTER, s/d, s/p). Disponível em http://netsukeonline.org/html/antique_netsuke_rabbit.html. Acesso em 30 jul. 2017.

⁹ "A contribuição do Bushidô de Nitobe na criação do estado moderno japonês. Segundo o autor "Com a abertura dos portos japoneses em 1853, após a chegada da esquadra estadunidense liderada pelo comandante Perry, ficou evidente que o Japão enfrentaria problemas com os novos paradigmas inseridos pelo contato com as nações europeias" (NUNES, 2012, p.17-34).



3º sebra MUS

1868, com a deposição da dinastia militar governante, a restauração do Império é estabelecida e há crescentes influências ocidentais. Nesse sentido os escultores de *netsuke* esforçaram-se em produzir itens vendáveis que seriam direcionados aos visitantes estrangeiros. Os *okimono* (objetos em pé) que eram versões maiores dos *netsuke* foram itens produzidos para enfeites de mesa, no entanto a qualidade era inferior em função do objetivo ser eminentemente comercial.

Com a proibição da exportação do marfim no final da década de 1980 este tipo de escultura extinguiu-se.

O marfim africano: revisão bibliográfica e reflexões

Assim como nas tradições chinesa e japonesa, o continente africano tem a sua tradição cultural específica, que é milenar. Também é fato que não é possível de generalizar o discurso e resumir que no Continente Africano só existisse uma única tradição, isto é inconcebível. Nesse contexto, diversas culturas coexistem, resistem e se enfrentam até hoje. Há na cultura material dessas sociedades, uma sabedoria complexa e um sistema filosófico que transcende o pensamento ocidental, pois não se enquadra nos parâmetros da ciência iluminista.

A escultura em marfim, também foi utilizada por diferentes grupos étnicos africanos, e não poderia ser diferente, visto que a matéria prima, de forma geral, estava em seu território.

Ainda há certos esquecimentos sobre a atribuição de autoria a esses grupos ou será que o poder colonial impediu que essa imaginária originária chegasse até o ocidente com a correta autoria?

Atualmente há, a título de informe sobre o estado da arte dos marfins africanos, um projeto em andamento¹⁰ na Universidade Federal de Minas Gerais e outro decorrente¹¹ que

¹⁰ *A Produção, circulação e utilização de marfins africanos no espaço Atlântico entre os séculos XV e XIX* foi o título do projeto inicial que iniciou em 2013, fruto de parceria entre a Universidade Federal de Minas Gerais e a Universidade de Lisboa (UL) sob coordenação dos professores Vanicléia Silva Santos (Departamento de História da Universidade Federal de Minas Gerais) para a equipe brasileira e José da Silva Horta (Centro de História da Universidade de Lisboa) para a equipe portuguesa. No ano de 2015, foi aprovado o projeto *Marfins Africanos no Mundo Atlântico – uma reavaliação do marfins luso-africanos*. Projeto PTDC/EPHPAT/1810/2014. E, em 2016, foi aprovado o projeto *Marfins Africanos no Mundo Atlântico* com unidades de investigação adicionais: ARTIS – instituto de História da Arte da Universidade de Lisboa; LACICOR – Laboratório de Ciência da Conservação –



3º sebra mus

tem como objetivo a reavaliação dos marfins africanos no espaço atlântico. Conforme pontua Santos (2017), coordenadora do lado brasileiro,

o projeto pretende inaugurar um novo campo de estudos no Brasil, a partir de três aspectos: (I) reavaliar os conceitos para estudo dos marfins (o que significa marfim africano, marfim luso-africano); (II) investigar a produção e circulação de marfins e matérias-primas africanas esculpidas no mundo Atlântico, entre os séculos XV e XIX; e (III) construir um banco de dados sobre os marfins que chegaram ao Brasil colonial, de modo a identificar os tipos de objetos de marfim que circularam no Brasil. Do lado Português, o projeto tem semelhantes objetivos (SANTOS, 2017, p.7).

Mas vale a pena refletir sobre o que Santos (2017) ressalta:

Desde 1959, apenas o seguimento de “marfins luso-africanos” tem sido objeto de estudo e interesse acadêmico, porque é considerado uma das primeiras expressões artísticas e materiais da globalização moderna justificava (e continua a justificar) o estudo deste segmento no contexto da escultura em marfim Africano em geral. Além disso, este projeto baseia-se em novos dados que estão sendo pesquisados em Portugal e no Brasil, **o que coloca ênfase na produção e circulação de marfins africanos do mundo Atlântico ao longo de períodos muito maiores de tempo** (SANTOS, 2017, p.7, grifo nosso).

A tradição africana no cômputo da cultura material de estátuas, objetos cerimoniais, tecelagem e cestaria, armaria e objetos diversos, como, cachimbos, pulseiras, polvarinhos, terrinas, pentes, buzinas etc derivam de diferentes matrizes culturais, mas esses objetos não têm, definitivamente, a finalidade de serem colocados à exposição para apreciação e deleite, como é comum nas sociedades ocidentais. Para Salum (2005),

[...] cada objeto é apenas uma parte da manifestação estética a que pertence, constituída por um conjunto de atitudes (gestos, palavras), danças e músicas. Isso pode determinar as diferenças entre a arte de um grupo e de outro, tendo-se em vista também o lugar e época ou período em que o objeto

UFMG do Centro de Conservação e Restauração da Escola de Belas Artes da UFMG e Laboratório Hercules (Universidade de Évora).

¹¹ No âmbito desse projeto maior, outros se desenvolvem, como o projeto de pesquisa aprovado em 2014 e coordenado pela professora Yacy Ara-Froner, intitulado: *O Acervo Luso-afro-oriental no Brasil: pesquisa introdutória nos acervos de Minas Gerais*. Bem se vê, que mesmo que tais projetos sejam recentes, há um esforço acadêmico de revisão desses marfins africanos no espaço Atlântico.



3° sebra mus

estético-artístico era visto ou usado, de acordo com a sua função (SALUM, 2005, p. 6).

As sociedades de matrizes africanas utilizavam, e ainda utilizam cânones que se voltam para o domínio do “outro mundo”, a saber, o da sua ancestralidade. A importância da oralidade, do conhecimento transmitido de geração para geração pelos tradicionalistas – os guardiões da tradição oral – é de grande importância para as sociedades africanas. Segundo Mattos (2014), “alguns ofícios existentes nas sociedades africanas estão relacionados à tradição oral, a um conhecimento sagrado, a serem revelado e transmitido para as futuras gerações [...] e conclui “Os mestres que realizam essas atividades fazem-no ao mesmo tempo em que entoam cantos ou palavras ritmadas e gestos que representam o ato da criação” (MATTOS, 2014, p. 19).

Quando, na época das grandes navegações que ocorreram a partir do século XVI, estendendo-se até o início do século XVII, os portugueses iniciam aquilo que chamariam de *a primeira globalização*, um novo modelo de produção surge a partir da encomenda dirigida aos artesãos das mais diversas localidades geográficas do processo colonizador. Para essa constatação muitos autores relatam a importância das gravuras europeias que circulavam entre os mercadores para tal atividade:

Na Costa do Marfim, na Serra Leoa e no Benim foram impressionantes as criações em marfim, fazendo-se belas obras para exportação para a clientela portuguesa, com motivos tirados das gravuras que então começavam a surgir e também com heráldica portuguesa. Temos que destacar as fantásticas trompas de caça, as píxides, os saleiros, as caixas, as colheres, tudo com funcionalidades europeias, mas uma técnica local que é distinguível de sub-região para sub-região. [...] São muito interessantes as pequenas imagens de santos em marfim e os crucifixos, que se começaram a fazer logo no início do século XVI (AGUIAR BRANCO, ROQUETTE, s/d, p. 10).

Apenas a título de exemplificação formal, sem a preocupação de adentrar em sua simbologia e significados intrínsecos, duas esculturas de cariz tradicional africana são apresentadas abaixo (Figuras 9 e 10). O primeiro exemplo trata-se de uma escultura em marfim da região do Congo, e a segunda trata-se de uma máscara da Região da Nigéria:



Figura 9: Three Males



Fonte: Met Museum, 1978¹²

Figura 10: Queen Mother Pendant Mask: Iyoba



Fonte: Met Museum, 1972¹³

¹² “Date: 18th–20th century. Geography: Democratic Republic of the Congo, Loango Region. Culture: Kongo peoples. Medium: Ivory. Dimensions: H. 3 1/4 x W. 1 3/8 x D. 15/16 in. (8.3 x 3.5 x 2.4 cm). Classification: Bone/Ivory-Sculpture. Credit Line: The Michael C. Rockefeller Memorial Collection, Gift of Nelson A. Rockefeller, 1964. Accession Number: 1978.412.348”. Disponível em: <<http://www.metmuseum.org/toah/works-of-art/1978.412.348/>>. Acesso em: 20 ago. 2017.



3º sebra mus

Com esses exemplos é possível de se concluir que o traço identitário na talha do marfim denuncia a sua autoria. É certo que em se tratando do Continente Africano é necessário um minucioso e rigoroso estudo dos grupos étnicos das inúmeras sociedades tradicionais, pois há diferenciação clara entre elas, em função dos usos, dos materiais utilizados e de sua estética. Mas, como diz Salum (2005), há em comum entre esses povos um pensamento voltado à ancestralidade e a uma filosofia de vida complexa:

Uma estátua não representa, normalmente, um Homem, mas um Ser Humano integral, que tem uma parte física e espiritual - do passado e do futuro. Tem, por isso, um lado sagrado, ligado às forças da Natureza e do Universo. Uma máscara ou uma estátua concentram forças inerentes do próprio material de que são constituídas, ou que comportam em seu interior ou superfície, além de sua própria força estética. Elas não têm, portanto, uma função meramente formal (SALUM, 2005, p. 7).

Para qualquer sociedade que possua uma cultura tradicional, as análises exclusivamente formais ou estilísticas de sua cultura material serão descabidas e vazias. E mesmo que peças sejam encomendadas a partir de modelos prontos, haverá, por parte dos artífices estrangeiros, ao menos uma intenção de endereçamento às suas origens pelo respeito à matéria e pelos seus traços identitários indissociáveis de suas técnicas e gostos.

Refletindo sobre os termos - Sino-Português, Nipo-Português e Luso-Africano

Estamos nos referindo nesse momento, aos marfins encomendados pelas sociedades ocidentais aos povos orientais ou africanos. Como nesse artigo há referência somente aos três grupos, é sobre esses que o pensamento elaborado será exemplificado.

Trazendo a atividade da encomenda para o nosso lugar atual, façamos uma pergunta: se alguém fizer uma encomenda de um trabalho artesanal e pagar pelo serviço, quem será o autor do artefato?

¹³ “Date: 16th century. Geography: Nigeria, Court of Benin. Culture: Edo peoples. Medium: Ivory, iron, copper (?). Dimensions: H. 9 3/8 x W. 5 x D. 3 1/4 in. (23.8 x 12.7 x 8.3 cm). Classification: Bone/Ivory-Sculpture. Credit Line: The Michael C. Rockefeller Memorial Collection, Gift of Nelson A. Rockefeller, 1972. Accession Number: 1978.412.323”. Disponível em: <<http://www.metmuseum.org/art/collection/search/318622>>. Acesso em: 20 ago. 2017.



3º sebra mus

A Idade Moderna abriga na sua construção ideológica, social e política, vários elementos que mudaram as relações comerciais entre os povos colonizadores e os colonizados. O Capital, o Cristianismo - como ferramental de catequese, e a ocupação territorial - pela força militar - são alguns acontecimentos que transformariam essas relações culturais pelo contato entre sociedades.

Nesse âmbito, a autoria é uma questão que deve ser revista e reavaliada. O conceito de autoria no pensamento ocidental, nasceu na Idade Moderna, com o iluminismo atribuindo ao homem europeu o poder do saber absoluto e central. Os artistas renascentistas são os primeiros a assinar suas telas, e Giorgio Vasari (1511-1574) em seus escritos sobre “As vidas dos mais excelentes pintores, escultores e arquitetos, 1550” - inaugura a história dos artistas, dando a estes um empoderamento.

Tendo em vista as necessidades de afirmação de autoria e de domínio estético, seja pelos cânones ocidentais relativos aos estilos vigentes, primordialmente clássicos, e pelos ditames do cristianismo, há pelas sociedades ocidentais uma grande demanda da encomenda do exótico e do estrangeiro.

Surge nesse contexto a encomenda por dois vieses: do mecenato europeu local, a partir de financiamento de obras pictóricas ou escultóricas a grandes nomes de artistas em voga que atuaram sob o mando de mecenas em palácios e espaços cristãos e, as encomendas à artífices estrangeiros sob a égide de gravuras (que já eram cópias).

Os gabinetes de curiosidade que desde o século XV existiram, demonstraram essa necessidade de exibir o exótico como um troféu, um tributo à conquista ou um testemunho da submissão.

Pensando sobre esse aspecto, a repetição dos termos Sino-Português, Nipo-Português e Luso-Africano, seria ainda apropriado? E essa reavaliação não deve se encerrar nesse embate, devemos refletir para os outros grupos de autoria conjunta não autorizadas pelos detentores dos saberes tradicionais, como os marfins Hispano-Filipinos, os Indo-Portugueses, os Cíngalo-Portugueses etc.



Considerações Finais

Com as grandes navegações que ocorreram a partir do século XVI, estendendo-se até o início do século XVII, as encomendas de imagens cristãs são dirigidas aos povos em que a colonização se estabeleceu, seja por conquista dos seus territórios, seja pelas feitorias instaladas para a mercantilização de produtos diversos.

No que se referem às imagens sacras, do ponto de vista ocidental, ao serem encomendadas às sociedades estrangeiras, possuidoras de outra concepção em relação à divindade, há algumas possibilidades relativas à produção final: artefatos vazios de significado por parte de quem as produziu e uma produção com imposição de significados embutidos, disfarçados e presentes na imaginária criada.

Mas, para além, da resistência dessas sociedades, somente pela manipulação, conhecimento técnico, interpretação das gravuras (que eram cópias) ou da transposição de leitura do bidimensional para o tridimensional, é lícito afirmar que a autoria dessas peças é Chinesa, Japonesa ou de grupos étnicos africanos. Devemos repensar, nesses casos a denominação de autoria conjunta com àqueles que a encomendaram. Dar os créditos aos seus artífices anônimos, ou às suas tradições, especificamente em se tratando das imagens sacras, é reconhecer a grande contribuição dada pelas culturas estrangeiras às europeias. Uma alternativa seria dar a autoria àqueles que comumente trabalhavam com essa materialidade e dominavam a técnica do entalhe.

Há, portanto em todos os casos expostos, das culturas tradicionais, chinesa, japonesa e dos grupos étnicos africanos, um fenômeno de transposição da cultura originária pelos modelos impostos pelo mundo ocidental, que inegavelmente exerceram grande influência na cultura material dessas sociedades e nos seus costumes tradicionais, mas, retirar a autoria dessas encomendas é ainda assumir as relações de poder existentes em tempos passados.

Referências bibliográficas

AGUIAR-BRANCO, Pedro; ROQUETTE, Álvaro. **ARPAP . V.O.C. Antiguidades, LDA.** Impressão Imprimante Printing DPI Cromotipo, Porto. (S/D). Disponível em: <http://www.pab.pt/_usr/downloads/Lojas.pdf>. Acesso em: 13 de ago 2017.

ANTUNES, Isis de Melo Molinari. **O fazer arte(são) de Guilherme Augusto dos Santos Junior:** interfaces artesanato, design e arte; orientador Prof. Dr. Ubiraécio da Silva Malheiros. 2011. Dissertação (Mestrado) Universidade Federal do Pará. Instituto de Ciências da Arte, Programa de Pós-Graduação em Artes, 2011.

BRASIL. **Constituição da República Federativa do Brasil.** Texto promulgado em 05 de outubro de 1988. Disponível em: <<http://www.senado.gov.br/sf/legislacao/const/>>. Acesso em: 18 jan. 2018.

_____. **Lei nº 9.610, de 19 de fevereiro de 1998.** Disponível em: <<http://www.planalto.gov.br/ccivil/leis/19610.htm>>. Acesso em 18 jan. 2018.

_____. **Decreto Presidencial nº 5.051, de 19 de abril de 2004.** Disponível em: <http://www.planalto.gov.br/ccivil_03/_Ato2004-2006/2004/Decreto/D5051.htm>. Acesso em: 18 jan. 2018.

CHAUÍ, Marilena. **O que é ideologia.** 2ª ed. São Paulo: Brasiliense, 2008.

BATISTA, Marta Rossetti (org.). **Coleção Mario de Andrade:** religião e magia, música e dança, cotidiano. São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo; Imprensa Oficial do Estado de São Paulo, 2004.

DUARTE, Edir Lobato; SILVA, Maria das Graças Santana da. **Instrumentos musicais indígenas:** a arte e a coleção etnográfica Curt Nimuendaju do Museu Paraense Emílio Goeldi. Belém: Fundação Carlos Gomes; Museu Paraense Emilio Goeldi: Imprensa Oficial do Estado, 2014.

MALLALIEU, Huon. **História ilustrada das antiguidades.** São Paulo: Nobel, 1999.

MATTOS, Regiane Augusto. **História e cultura afro-brasileira.** 2ª ed., 3ª reimpressão. – São Paulo: Contexto, 2014.



MEDEIROS, José Afonso. **A Arte em seu Labirinto**. Belém: IAP, 2012.

MEDEIROS, José Afonso. **Estesia e anestésias em matrimônios culturais**: notas sobre corpo e cotidiano entre Japão e o Ocidente. 24ª Encontro da ANPAP: Compartilhamentos na Arte: redes e conexões. Santa Maria, RS, 22 a 26 de setembro de 2017. Disponível em: <http://anpap.org.br/anais/2015/simposios/s7/jose_afonso_medeiros.pdf>. Acesso em: 05 ago. 2017.

NUNES, Gabriel Pinto. **A contribuição do bushidô de nitobe na criação do estado moderno japonês**. Kínesis - Revista de Estudos dos Pós-Graduandos em Filosofia Kínesis, Vol. IV, nº 07, julho 2012, p. 17-34. Disponível em: <<https://www.marilia.unesp.br/Home/RevistasEletronicas/Kinesis/gabrielpintonunes17-34.pdf>>. Acesso em: 05 de ago. 2017.

PEREIRA, Sonia Gomes. **Arte, ensino e academia**: estudos e ensaios sobre a Academia de Belas Artes do Rio de Janeiro. 1ª ed. Rio de Janeiro: Mauad: Faperj, 2016.

SALUM, Marta Heloísa Leuba. **Áfricas: cultura e sociedades**. Texto online. Acervo - África, memória, arte e cultura, 2005. Disponível em: <http://www.arteafricana.usp.br/codigos/textos_didaticos/002/africa_culturas_e_sociedades.html>. Acesso em: 14 de ago. 2017.

SANTOS. Vanicleia Silva (org). **Caderno de resumos do Seminário Internacional: Marfins Africanos no espaço Atlântico: circulação, manufatura e colecionismo – séculos XVI a XIX**. Belo Horizonte: Centro de Estudos Africanos - UFMG, 2017.

SECRETARIADO CITES. Green Customs. Knowledge Series nº 12. Genebra. Introdução à identificação de marfim. www.cites.org. S/D. Disponível em: <<http://slideplayer.com.br/slide/1352262/>>. Acesso em: 15 ago. 2017.

VECCHIA, Stefano. **Arte Chinesa e Japonesa**. Bagno a Ripoli (Firenze), Italy: Scala, 2010.

Isis de Melo Molinari Antunes (1966). Doutoranda do PPGArtes da Escola de Belas Artes - UFMG (Preservação do Patrimônio Cultural) sob orientação da Prof.ª Dr.ª Maria Regina Emery Quites e coorientação da Prof.ª Dr.ª Yacy-Ara Froner. Atualmente é Professora lotada no Instituto de Ciências da Arte (UFPA- FAV), e investigadora do projeto “Marfins Africanos no Mundo Atlântico: uma reavaliação dos marfins luso-africanos”, do Centro de História da Universidade de Lisboa conveniado à Universidade Federal de Minas Gerais, Departamento de História e Escola de Belas Artes. Tema relacionados à escrita da tese: Estudos imagéticos de esculturas em marfim presentes em Museus de Arte Sacra do Norte do país.