



MARFINS ORIENTAIS: SINCRETISMO ARTÍSTICO E DINÂMICAS DE MERCADO

Maria Fernanda Lochschmidt. Pesquisadora independente.

RESUMO: Por causa de suas qualidades materiais ideais para talhar objetos decorativos, utilitários, devocionais, etc., o marfim torna-se cedo num valioso produto comercial internacional. O início da era das grandes navegações no século XV e do período colonial europeu na Ásia transportou religiões, ideias e novas linguagens artísticas aos centros de trabalho de marfim, induzindo a mistura de antigas e novas tradições. Com a progressiva inclusão dos produtos em marfim no mercado, as formas vão sendo adequadas ao gosto e usos do comprador doméstico e internacional.

Palavras chave: Marfim, China, Goa, Fundação Ema Klabin, Museu de Arte Sacra de São Paulo.

ABSTRACT

The ideal material qualities of ivory for carving decorative, utilitarian, devotional and other objects turn it into a valuable international commercial product. The begin of the great age of discoveries in the XV century and the European colonial period in Asia brought new religions, ideas and artistic languages to the ivory working centers, inducing the blending of old and new traditions. With the inclusion of ivory products in the market, their forms start to follow the taste of the domestic and international buyer.

Key words: Ivory, China, Goa, Ema Klabin Foundation, Sacred Art Museum of São Paulo.

Introdução

Por causa de suas qualidades materiais ideais para talhar objetos decorativos, utilitários, devocionais, etc., o marfim torna-se muito cedo um valioso produto comercial internacional. Sua textura, firmeza, beleza da superfície polida e durabilidade foram características percebidas como vantagens pelo talhador, artista, esteta e comprador.

Ao serem reduzidas suas fontes de extração a regiões da África e Ásia meridional, o abastecimento de presas de elefante passa a depender de efetivas redes comerciais que comuniquem as fontes aos centros de demanda e de trabalho.

Com o início da era das grandes navegações no século XV, incrementa-se o tráfego de artigos de luxo que a Rota da Seda havia iniciado por terra, mudando os polos comerciais para localidades costeiras. No caso do marfim, desenvolvem-se centros de trabalho e escolas artísticas de talhado em cidades portuárias. À medida que as comunicações melhoram, a demanda por produtos exóticos também aumenta. Patronos das artes residem longe dos centros de produção, vocabulários artísticos são transportados a terras distantes, misturando-se e renovando antigas linguagens estabelecidas.

Com a progressiva inclusão da indústria artesanal do marfim nos mercados internacionais, os produtos trabalhados vão se ajustando aos gostos e usos dos compradores influenciando a criação de novas formas.

Uma pequena seleção de marfins orientais provenientes de Goa e da China em coleções brasileiras permite visualizar por um lado sincretismos desenvolvidos a partir da importação de ideias, religiões e linguagens artísticas em regiões colonizadas, e por outro observar como usos, preferências e modismos determinaram a criação e adaptação de formas para agradar os clientes.

Material e sua fonte

Marfim é o nome da substância fina e resistente, de cor branca leitosa, do qual são constituídas as presas do elefante. Na definição de marfim se incluem também dentes de animais como mamutes, morsas ou hipopótamos.

Três espécies proveram o artista asiático com marfins: o “*Elephas primigenius*”, ou mamute, já extinto; o “*Elephas maximus*” ou “*indicus*”, com subespécies que existem no Sudeste asiático e antigamente também na China; e o “*Loxodonta africana*”, ou elefante africano, com várias raças incluídas na espécie.¹

Os incisivos do elefante são os preferidos pelos talhadores. As virtudes plásticas e a resistência que lhe são atribuídas provêm de sua constituição e de sua formação. Entre os dentes de mamíferos, as presas do elefante destacam-se pelo fato de crescerem a vida inteira do animal, sendo as pontas a parte mais velha.

A dureza média equivalente a 2,5 na escala de Moh provém do fosfato de

cálcio que constitui 64% da preza, cuja sua superfície é coberta por uma fina camada de 1,6 mm de esmalte.²

Existem três grandes tipos de marfim de presas de elefante: dois deles provenientes da espécie “*Loxodonta africana*”. O mais duro é retirado de elefantes que habitam regiões arborizadas e ricas em sombras, cercadas de rios e pântanos, como existem em Guiné, Gabão, Congo e Moçambique. Este marfim é mais pesado, consistente, não granuloso, e sua cor torna-se esbranquiçada com o tempo, sendo o tipo preferido para esculturas, placas e miniaturas. Ainda do continente africano obtém-se o marfim mole, de elefantes que vivem nas savanas, em climas secos, como na Etiópia, Egito e Zanzibar. Ao terem suas defesas constantemente expostas ao sol, estas perdem sua seiva, provocando o craquelé nas pontas. O marfim é pouco denso e elástico e se presta para a fabricação de teclas de piano e bolas de bilhar. Já o terceiro tipo, do elefante asiático de defesas pequenas, o “*maximus*”, é de consistência difícil de trabalhar.³

Usos e simbolismo

Na Índia, o histórico de utilizar marfins e madeira para talhar figuras religiosas data de pelo menos a dinastia Maurya (320 – 185 a. C.). Durante o reinado de Ashoka (r. 272 – 232), que foi um destacado patrono das artes, foram encomendadas grande quantidade de monumentos e esculturas budistas utilizando madeira e marfim. Seu império se estendeu pelo norte da Índia, Afeganistão, Cachemira, Dekkan, Ceilão, chegando partes da Síria e Egito. Apesar de não terem sobrevivido exemplares, sabe-se da preferência pelo material.⁴ Trabalhar o marfim competia a torneiros, entalhadores, embutidores, escultores e mesmo ourives, de acordo com a importância da obra solicitada.⁵

No caso da China, o marfim não é um material considerado “canônico”, não sendo-lhe atribuídas virtudes e simbolismos como no caso do bambu e do jade. Nos séculos XVIII e XIX, de quando datam a maioria dos objetos de estudo em museus, conseguia-se marfim no mercado com relativa facilidade e consta em textos que possuir palitos para comer feitos do material era considerado natural.⁶

O marfim também foi um material precioso útil para ser incluído nas listas de presentes efetuadas por europeus a imperadores chineses, como foi o caso da embaixada holandesa de 1685 ao imperador Kangxi (r. 1662 – 1722), onde cinco

presas de elefante constam na lista de presentes.⁷ A dignidade do marfim é ressaltada ao lembrar que foi o material escolhido pelo imperador Qianlong (r. 1736 – 1795) para produzir seu selo de abdicação ao trono.⁸ Há textos mencionando que na cidade de Suzhou, durante os reinos de Jiaqing (r. 1796 – 1821) e Daoguang (r. 1821 – 1850) existiam mais de dez lojas que vendiam objetos feitos de osso e marfim, como grampos para cabelo, ornamentos, manivelas, “cotonetes”, bastões, dados, dominós, muitos deles coloridos.⁹

O transporte e a indústria – Goa e China

Portugal foi a nação europeia pioneira nas navegações de ultramar. Com a chegada de Vasco da Gama à Índia em 1498, dá-se início à presença portuguesa na Ásia. Durante o século XVI os lusitanos conquistam postos estratégicos na costa meridional asiática, estabelecem suas “feitorias” e passam a controlar grande parte do comércio de especiarias e de outros produtos de valor como o marfim¹⁰, lucrando não somente com o comércio entre a metrópole e os postos coloniais, mas também com as viagens de cabotagem entre os portos conquistados.

A oferta de marfim aumenta consideravelmente com o incremento das viagens entre Moçambique e Goa, e Goa e Macau. O material consta regularmente nas listas de mercadorias entre Goa e a China, inclusive em um memorando lusitano de 1600 que oferece detalhes de preços por tipo de presa comercializada. Em um documento de 1653, o inglês Nicholas Buckeridge relata que barcos portugueses comercializavam consideráveis quantidades de marfim entre a costa leste da África e a Índia, atestando que o comércio de marfins continuou sendo lucrativo para os europeus durante o século XVII.¹¹

Goa, conquistada por Afonso de Albuquerque em 1510, é a escolhida pelo rei D. Manuel I (r. 1495 – 1521) para se tornar a capital do Estado da Índia. A cidade passa por um período de transformação e se torna na primeira metade do século XVII o principal centro do Oriente para o comércio de artigos preciosos. O frade João dos Santos, autor de “Ethiopia Oriental” (1608) deixou a seguinte descrição de Goa:

“Muitas embarcações entram no porto desta cidade, vindos de várias partes do globo. De Portugal, Etiópia, Mar Vermelho, Pérsia, Sinde, Cambai, Diu, Japão, China, Ilhas Molucas, Malaca, Bengai, Coromandel,

Ceilão e muitos outros reinos, em infinitas quantidades. Os barcos entram o porto carregados de ouro, prata, pérolas, pedras preciosas, tecidos finos, sedas, tapetes, especiarias e medicinas. Joias da Índia embarcam para Portugal. Muitas dessas embarcações ancoram no rio em frente à residência do vice-rei”.¹²

Acredita-se que a população de cidadãos portugueses no Estado da Índia a meados do século XVI tenha atingido a cifra de 7.000 homens. Goa, a capital do Estado e sua mais populosa cidade, contava entre 50. 000 e 75. 000 pessoas, cifra que inclui o gentio local.¹³ Juntamente com o corpo administrativo, comercial ou simplesmente migratório vindo da metrópole, chegaram também as ordens religiosas, que fizeram de Goa o polo de entrada da igreja católica no Oriente. Até 1542 foram os Franciscanos os principais atores na cristianização de indianos¹⁴, precedendo a chegada de Dominicanos, Jesuítas, Agostinhos e Carmelitas.

Goa adquire importância na evangelização do Oriente, sendo elevada a diocese em 1534 e arquidiocese em 1557.¹⁵ O surgimento de estabelecimentos religiosos foi acompanhado pela produção de artigos devocionais, que tiveram grande receptividade entre os nativos. Perante a nova religião Católica Romana, os indianos tentaram adaptar tanto o quanto possível seus costumes ancestrais às modificações impostas pelos conquistadores. Os artesãos locais copiaram modelos vindos da metrópole, não conseguindo, porém, se livrar totalmente das tradições locais.¹⁶

Ao serem extintos os elefantes na China, o Império do Meio torna-se o maior importador de marfim do Sudeste da Ásia e África desde pelo menos a era Song (960-1297).¹⁷

A arte de talhar marfim floresce a partir do século XV, quando se incrementam o transporte de ultramar e o comércio, trazendo mais oferta do material e permitindo o surgimento de importantes centros de trabalho e escolas de talhado. Antes da chegada dos europeus, as presas de elefante eram comercializadas por árabes e asiáticos, como tailandeses, malaios, chineses e indianos. Segundo documentos chineses, o comércio e as rotas marítimas deviam ter atingido certos níveis de organização já no século XIV, pois na edição de 1388 do livro *Ge gu yao lun* - “Critério Essencial para Antiguidades” faz-se distinção entre o marfim proveniente da “terra dos bárbaros do sul” – *nan fan* – referente à África, nomeadamente Madagascar e Zanzibar, e da “terra dos bárbaros do oeste” – *xi fan* – que era o sudeste da Ásia, atualmente Vietnã e Camboja.¹⁸

A partir da era Ming (1368 – 1644), o trabalho do marfim, assim como de outros materiais como porcelanas, jades, bambus, etc. estava dividido em dois grandes grupos determinados pelo destino que as peças levavam. Por um lado existiam os ateliers imperiais, localizados na Cidade Proibida, caracterizados pelo significado estilístico e excelência na execução e por outro, os ateliers que supriam o mercado interno e a exportação.

Nos ateliers imperiais – *Ruyi Guan* – onde os talhados em marfim, jade e pintura eram encomendados, favorecia-se a produção de peças figurativas de personagens literários, trabalhados com linhas incisivas em baixo relevo, produzindo estilos de inspiração arcaica. Já os ateliers que vendiam para clientes locais e para a exportação surgiram em localidades costeiras, perto de onde desembarcava o material, como Suzhou, Nanjing, Hangzhou e eventualmente Guangzhou.¹⁹

A produção de artigos em marfim sofreu dois grandes impactos que influenciaram suas formas notavelmente: um deles foi a grande mudança social que houve no Império do Meio a meados do século XVI, quando a classe comerciante – tradicionalmente desprezada pelos confucionistas – emerge como nova elite social.

Para Confúcio (551 – 479), a sociedade dividia-se em quatro classes, de acordo à formação e função do cidadão. Em primeiro lugar estava o letrado, homem de bem e estudioso, que ao passar nos exames civis tornava-se apto para ocupar cargos governamentais. Seguia-lhe em importância o homem que trabalhava a terra produzindo alimentos. Em terceiro lugar Confúcio situou o artesão deixando os comerciantes como últimos.²⁰

Por volta de 1550 a China vive um período de relativa paz e prosperidade e a classe comerciante, beneficiada com novas oportunidades de comércio doméstico e exterior, emerge socialmente.²¹ Os novos ricos passam a se cultivar e a demandar produtos tradicionalmente reservados à tradicional elite intelectual, como objetos relacionados à caligrafia e pintura: porta pincéis, descansa braços, apoiador de pincéis, etc. Consumidora de artigos de luxo de todo tipo, a nova elite social passa a exigir virtuosidade no trabalho dos produtos que adquire e a influenciar suas formas e decoração.

O outro grande impacto que influenciou a produção artística do marfim foi a demanda estrangeira.²² Comerciantes europeus vinham aos portos chineses, principalmente Guangzhou, para ingressar no lucrativo comércio com a China.

A presença europeia na costa chinesa torna-se cada vez maior, no entanto durante os séculos XVII e XVIII o marfim é paulatinamente excluído da lista de matérias primas exportadas, deixando o transporte e suprimento do material para comerciantes do sudeste asiático, que circulavam em juncos.

O século XIX foi marcado pelo imperialismo europeu na África, fato que estimulou diretamente a extração de presas de elefante e seu comércio. Na mesma época inventa-se o navio a vapor, que permitirá a agilização das viagens marítimas consideravelmente. Aos poucos o comércio efetuado em juncos na costa do sudeste asiático entra em declínio, e os comerciantes árabes e indianos vão perdendo importância no comércio internacional, dando lugar a grandes empresas.

A soma dos fatores acima citados provocou um aumento na oferta de marfins e coincide com a integração de artesãos chineses ao mercado internacional. Desenvolve-se em cidades portuárias uma verdadeira indústria de artigos de luxo, eventualmente usando o marfim para produzir brinquedos, leques, embalagens especiais, etc. para o mercado ocidental.²³ O comércio estava principalmente em mãos de britânicos, que quando iam adquirir peças em marfim na China, concentraram seus pedidos primeiramente na cidade de Guangzhou e mais tarde em Hong Kong.²⁴ Segundo o guia “The Chinese Commercial Guide”, de S. W. Williams, de Hong Kong, 1863, “a melhor e maior parte” dos marfins chineses provinham da Tailândia, mas certa quantidade também vinha da África via Bombay. Este guia também trazia especificações sobre tamanho, peso, qualidade e preço das presas, o que nos indica que no século XIX começa a existir um controle mais estrito de qualidade da matéria importada.²⁵

Descrição e datação de peças

O Bom Pastor



1 O Bom Pastor. Fundação Ema Klabin, São Paulo. 19,8 por 5,9 por 4,8 cm. 1650 – 1750

A imagem mostra o menino Jesus esculpido sentado, com atributos como roupa de bernal, cabaça e sandálias. Suas pernas cruzadas à altura da canela, olhos fechados e dedos de uma mão apoiados à têmpora, lembram imagens de Sidarta, o Buda histórico, atingindo nirvana. Jesus está sentado sobre um monte – a peanha – onde um complexo arranjo de figuras em patamares e grutas se assemelha às *kalaisas* indianas, que são elevações onde costumam ser representadas as divindades daquela cultura.

Na parte superior do pedestal, a figura de um animal felino de cuja boca jorra água sugere inspiração nos *yaksa*, que são entidades de culto popular nas religiões pré-arianas de 3000 – 1500 a. C., ressurgentes no budismo e bramanismo. No pedestal intermediário observam-se carneiros e no inferior a figura de Maria Madalena, que no catolicismo simboliza o arrependimento e a conversão, representada em posição reclinada, à moda indiana, apontando sobre o Novo Testamento. Também neste caso há reminiscências do budismo, pois a posição do Buda para morrer é deitado sobre o lado direito. A divisão e distribuição dos grupos figurativos nos pedestais lembram as torres dos templos indianos *gopurani*, espalhados pelo território indiano.²⁶

A figura do bom pastor representa também um sincretismo religioso entre Jesus, Buda e Krishna. Na Índia do século XV ao XVIII celebrava-se o culto a *trimurti*, que é a manifestação tripla dos três deuses do universo: Brama, da criação, Vishnu da preservação e Shiva da destruição. Uma das encarnações de

Vishnu é Krishna, também chamada de Govinda, que significa pastor.²⁷ A imagem do Bom Pastor, que combina elementos iconográficos cristãos e indianos, é distinta de Goa.

Peças deste tipo foram feitas em grande quantidade pelos talhadores da capital do Estado da Índia e utilizadas como objetos devocionais ou presentes a dignitários ocidentais.²⁸

Sant'Anna

A peça, feita em Goa, com vestígios de policromia, nos mostra a figura de Sant'Anna sentada em trono com Maria em pé ao seu lado, representada como menina, ambas esculpidas com naturalismo que se manifesta no tratamento das vestimentas e expressões dos rostos. As figuras já se aproximam aos modelos europeus, nos indicando que se trata de uma peça da segunda metade do século XVIII.²⁹



2 Sant'Anna Mestre. Museu de Arte Sacra de São Paulo, Acervo n° 524. 21,8 cm, século XVIII

Na arte barroca, a iconografia de Sant'Anna, mãe de Maria e santa predileta da Contrarreforma, evoca mais a educação de Maria do que sua concepção e genealogia. Sabemos que se trata de Sant'Anna Mestre pelo do livro colocado no colo da santa e do qual Maria estaria aprendendo, atributo tradicional da santa. Este tipo iconográfico foi criado no século XIII, possivelmente na Inglaterra.³⁰ No livro constam as palavras *fiat lux* – termo bíblico que significa “faça-se a luz”.

O soclo da peça – em forma de flor de lótus – nos revela o sincretismo artístico que existia na capital do Estado da Índia, onde os artesãos trabalhadores de marfim esculpam figuras da religião imposta utilizando seu vocabulário

artístico pré-existente.

No budismo, utilizar a flor de lótus como pedestal é muito comum. Iconograficamente é a forma do trono do Buda.³¹ Porque a flor de lótus nasce branca no meio do lodo, que simboliza a corrupção do mundo, ela torna-se um emblema da pureza e da perfeição.³²

Porta pincéis

Como forma, no leste asiático, o porta pincéis – chamado de *bitong* em chinês – faz parte da parafernália que o intelectual, calígrafo e pintor necessita em seu estúdio. Proverbialmente os “quatro tesouros do letrado” são o pincel, a barra de tinta, a pedra para diluir a tinta e o papel. Na lista também são incluídos outros objetos utilitários que se identificam com o homem culto e de bem característicos da filosofia confucionista.

A produção desses artigos alcança na China alto nível de refinamento e sua seleção para uso pessoal torna-se um indicador social de bom gosto e de conhecimento da matéria. Caligrafia é a mais nobre das artes no Império do Meio, distinguindo o intelectual do homem comum.³³ O *bitong* surge a meados do século XVI para guardar pincéis, sendo produzido em vários materiais, como cerâmica, laca e jade.

Por causa da forma circular, bambu e marfim são considerados materiais ideais para essa função. Quando comparados aos de bambu e outros materiais, os *bitongs* de marfim são pequenos e finos, pois têm sua forma dependente do tamanho das presas de elefante. A arte de talhar objetos de uso do calígrafo, poeta e pintor, como porta pincéis, apoia braços, etc. atinge seu nível máximo de expressão e qualidade durante a era Qing (1644-1911).³⁴

Os dois porta pincéis, constituídos de três partes – pé, parte intermédia e corpo – foram decorados com paisagem esculpida em painéis polilobados. Nos painéis observam-se pavilhões e senhores entre árvores.



3 Par de porta pincéis. Museu Dom João VI, Coleção Jerônimo Ferreira das Neves, Rio de Janeiro, Acervo nº 1398A e 1398B. 10 por 5,8 cm, ca. 1780 – 1850

Este tipo de representação é recorrente em objetos de uso do calígrafo, poeta e pintor chinês, pois lembra o famoso encontro literário no Pavilhão das Orquídeas, ocorrido em 353, durante a dinastia Jin do Leste (317 – 420). Nesse encontro, Wang Xizhi (ca. 303 – 361), o mais venerado calígrafo do leste asiático, se reúne com outros letrados no Pavilhão das Orquídeas para efetuarem o rito de purificação da primavera, desfrutar de bom vinho e compor poesia.³⁵ Porta pincéis eram produzidos tradicionalmente para o mercado interno, mas foram também adquiridos por comerciantes estrangeiros como curiosidades



4 Porta pincéis. Museu Dom João VI, Coleção Jerônimo Ferreira das Neves, Rio de Janeiro, Acervo nº 1400. 10 x 6 cm, ca. 1780 – 1850

O porta pincéis constituído de três partes – pé, parte intermédia e corpo – foi ricamente decorado com duas técnicas distintas: em relevo e por incisão. Sobre lados opostos do corpo, dois painéis polilobados talhados em relevo mostram personagens em paisagem com árvores e pavilhões. O espaço restante do corpo do *bitong* foi decorado por incisão com damas portando flores de lótus, outras flores e uma poesia. Para acentuar a decoração feita por incisão, as linhas foram pintadas de vermelho e de cor escura.

O poema talhado é o *Shan Xing* – Escalada da Montanha – de Du Mu 杜牧 (803 – 852)³⁶, que trata sobre o inverno e foi escrito em caligrafia cursiva, *caoshu*. Du Mu foi um importante poeta da dinastia Tang (618 – 907), a era áurea da poesia chinesa e uma das dinastias mais gloriosas da história do Império do Meio. Em tradução amadora, o poema diz:

“Por este caminho sinuoso de pedras escalo a montanha até o topo, onde faz frio. O caminho me conduz a um lugar de nuvens brancas onde vivem pessoas. Detenho a minha carruagem e sento-me para apreciar as árvores de bordo, cujas folhas geladas são tão vermelhas quanto as flores de primavera.”

Esfera



5 Pendente em forma de esfera. Museu Dom João VI, Coleção Jerônimo Ferreira das Neves, Rio de Janeiro, Acervo nº 1398. Esfera: 8,8 cm. 11,9 com hastes. Fins do século XVIII – começo do XIX.

Este tipo de esferas, conhecidas como *guigong qiu* “trabalho do diabo” – *devil's work* – era produzido em ateliers de Guangzhou. Seu trabalho minucioso e intrincado fizeram delas uma das curiosidades preferidas que mais fascinaram o visitante e comerciante estrangeiro, tornando-se na época um sucesso de vendas.

O processo de produção se resume desta maneira: Uma peça de marfim

era feita perfeitamente redonda, talhavam-se orifícios cônicos até o centro da esfera. O talhador então começava a separar a esfera interior, trabalho que conseguia com ajuda de um instrumento muito afiado em forma de “L” que cortará e talhará cada esfera interior a distâncias iguais até a superfície. Esse trabalho é feito do interior para o exterior, separando e liberando as esferas para possibilitar a rotação. Cada esfera é talhada com um motivo decorativo diferente.³⁷

Embora esferas com “trabalho do diabo” fossem mencionadas no livro *Ge gu yao lun*, “Critério Essencial para Antiguidades” de 1388, nenhum objeto dessa época sobreviveu. Também na Europa de 1500 há antecedentes deste tipo de esferas, porém na mente ocidental elas estão intimamente associadas com a China.

O número de esferas concêntricas pode superar o número de 15.³⁸

A peça em estudo possui oito esferas internas rotantes, cada uma delas talhada com um motivo diferente, três orifícios e duas agarradeiras de onde pode ser suspensa. O exterior foi decorado com talhado de ramos de orquídeas. Na China a orquídea é um emblema da elegância. Em tempos modernos também simboliza o homem de bem e educado, de acordo aos cânones do confucionismo. Quando representada artisticamente, a orquídea é também uma alternativa à flor de lótus.³⁹

Peças de xadrez

Jogos de xadrez em marfim feitos na China eram muito solicitados e vendidos para exportação, principalmente a comerciantes ingleses que visitavam a cidade portuária de Guanzhou. Curiosamente, as peças não eram realmente utilizadas para jogar xadrez, mas eram usadas como objetos de ostentação por causa de seu trabalho de talhado intrincado e tamanho maior que os utilizados normalmente.

Os jogos normalmente tinham peças brancas e vermelhas. As brancas representavam os ingleses e as vermelhas os chineses. No caso dos reis e rainhas, o rei Jorge III (r. 1760 – 1820) e a rainha Charlotte eram feitos em branco, e monarcas em vermelho representavam o imperador Qianlong (r. 1736 – 1795) e sua imperatriz.



6 Peças de xadrez, Fundação Ema Klabin, São Paulo. 9,2 x 4,0 x 3,2 cm e 9,4 x 4,1 x 3,3 cm, ca. 1810 - 1830

As peças em estudo são dois cavaleiros, que faziam parte de um jogo de xadrez em marfim produzido em ateliers de Guangzhou, conhecido como “King George figural chess”. Elas foram montadas sobre pequenas esferas que emulam as esferas “trabalho do diabo” *devil's work*. Por volta de 1810 torna-se grande moda adquirir jogos de xadrez com a figura de Napoleão. Chega-se inclusive a decorar a caixa para guardar o jogo com vistas do Elba, residência, túmulo, etc. do imperador francês.⁴⁰

NOTAS

- 1 FAWCETT, Peter, **Chinese Ivories from the Shang to the Qing**, Londres, 1984, pág. 9
- 2 FAWCETT, Peter, **Chinese Ivories from the Shang to the Qing**, Londres, 1984, pág. 11
- 3 PAULINO, Francisco Faria, **A Expansão Portuguesa e a Arte do Marfim**, Fundação Calouste Gulbenkian, 1991, pág. 17
- 4 ZIMMER, Robert, **Myths and Symbols in Indian Art and Civilization**, Princeton, 1992, pág. 65
- 5 MENDES PINTO, Maria H., **Marfins de Além-Mar no Museu de Arte Antiga**, Lisboa, 1988, pág. 5–8
- 6 SHEN FU, **Six Records of a Floating Life**, tradução para o inglês de Leonard Pratt e Chiang Su-hui, Londres, 1983, pág. 48
- 7 CLUNAS, Craig, **Chinese Ivories from the Shang to the Qing**, Londres, 1984, pág. 130
- 8 WATSON, William, **The Arts of China After 1620**, New Haven e Londres, pág. 69
- 9 CLUNAS, Craig, **Chinese Ivories from the Shang to the Qing**, Londres, 1984, pág. 21
- 10 GILLMAN, Derek, **Chinese Ivories from the Shang to the Qing**, Londres, 1984, pág. 36
- 11 CLUNAS, Craig, **Chinese Ivories from the Shang to the Qing**, Londres, 1984, pág. 130
- 12 VASSALLO E SILVA, Nuno, **Exotica, The Portuguese Discoveries and the Renaissance Kunstammer**, Lisboa, Viena, 2001, pág. 27
- 13 FELDBAUER, Peter, **Die Portugiesen in Asien 1498–1620**, Essen, 2005, pág. 90–91
- 14 MENDONÇA, Délio de, **Conversions and Citizenry, Goa Under Portugal 1510 –1610**, Nova Deli, pág. 80
- 15 PADINJAREKUTT, Isaac, **Christianization through the Centuries**, Bombay, 2005, pág. 99
- 16 MENDES PINTO, Maria H., **Marfins de Além-Mar no Museu de Arte Antiga**, Lisboa, 1988, pág. 5–8
- 17 PTAK, Roderich, **Die maritime Seidenstraße**, Munique, 2007, pág. 320
- 18 CLUNAS, Craig, **Chinese Ivories from the Shang to the Ming**, Londres, 1984, pág. 129
- 19 CLUNAS, Craig, **Chinese Ivories from the Shang to the Ming**, Londres, 1984, pág. 121
- 20 FAIRBANK, John K., REISCHAUER, Edwin O., CRAIG, Albert M., **East Asia, Tradition and Transformation, Boston**, 1989, pág. 16
- 21 MOTE, F. W., **Imperial China 900–1800**, Cambridge, MA e Londres, 1999, pág. 764–765
- 22 WATSON, William, **The Arts of China after 1620**, New Haven e Londres, 2007, pág. 70
- 23 CLUNAS, Craig, **Chinese Ivories from the Shang to the Qing**, Londres, 1984, pág. 129–132
- 24 WATSON, William, **The Arts of China after 1620**, New Haven e Londres, 2007, pág. 70

-
- 25 CLUNAS, Craig, **Chinese Ivories from the Shang to the Qing**, Londres, 1984, pág. 129–132
- 26 MORAIS SANTOS, Lucila, **Arte do Marfim**, Museu dos Transportes e Comunicações, Porto, 1998
- 27 MORAIS SANTOS, Lucila, **A Sagração do Marfim**, Museu Histórico Nacional, Rio de Janeiro, 2002
- 28 N.N., **Figure Group – The Good Shepherd**, Victoria and Albert Museum, Londres. Disponível em: <<http://collections.vam.ac.uk/pdf/O69138/the-good-shepherd-figure-group-unknown/>>.
- 29 MENDES PINTO, Maria H., **Marfins d'Além-Mar no Museu de Arte Antiga**, Lisboa, 1988, pág. 13
- 30 MELLO E SOUZA, Maria Beatriz, **Mãe, Mestre e Guia, uma análise da iconografia de Sant'Anna**, Revista Topoi, UFRJ, 17-VIII-2004, pág. 240–241
- 31 FISCHER-SCHREIBER, Ingrid; EBERRHARD, Franz-Karl; DIENER, Michael S., **The Shambhala Dictionary of Buddhism and Zen**, Boston, 1991, pág. 129
- 32 WILLIAMS, C. A. S., **Outlines of Chinese Symbolism and Art Motives**, Nova York, 1976, pág. 255–257
- 33 ZHANG Yiyang, **Treasures of the Chinese Scholar**, Nova York e Tóquio, pág. 29
- 34 WATSON, William, **Chinese Ivories from the Shang to the Qing**, Londres, 1984, pág. 149
- 35 CHI Jo-hsi, **Pearls of the Middle Kingdom**, a Selection of articles from the National Palace Museum Monthly of Chinese Art, Taipé, 1993, pág. 140
- 36 SPENCER, James, curador da Chang Foundation, Taipé., **mensagem pessoal**, recebida em 12 de maio de 2013
- 2000 e-mail particular
- 37 CROSSMAN, Carl L., **The Decorative Arts of the China Trade**, Londres, 1991, pág. 294–295
- 38 WATSON, William, **Chinese Ivories from the Shang to the Qing**, Londres, 1984, pág. 187
- 39 BJAALAND WELCH, Patricia, **Chinese Art, A Guide to Motifs and Visual Imagery**, Vermont, 2008, pág. 34
- 40 CROSSMAN, Carl L., **The Decorative Arts of the China Trade**, Londres, 1991, pág. 292–294

Maria Fernanda Lochschmidt

Brasileira, pós-graduada em História da Arte na Universidade de Viena, residiu em Pequim de 1986 a 1989, em Taipé de 1995 a 2002, onde trabalhou no Museu Nacional do Palácio por quatro anos. A autora é pesquisadora independente, tendo ministrado cursos de História da Arte Chinesa e Oriental na USP, Instituto Confúcio na UNESP, MASP, MUBE e Pinacoteca de Piracicaba.