DOIS CRISTOS DE MARFIM EM BELÉM: SEUS SEGREDOS E ESCONDERIJOS

Isis Molinari / Universidade Federal do Pará

RESUMO
Trata-se de um estudo preliminar das rotas de chegada de imagens sacras de marfim à Belém-PA. Como metodologia, buscou-se investigar historicamente os processos de colonização da capital paraense, bem como sua urbanização e povoamento para inferir prováveis rotas de entrada dessas imagens na capital paraense. Autores como Hans Belting (2009), Arthur Danto (2006); Didi Huberman (2013), Warburg (2013) são apontados para os estudos referentes à imagem de culto, além de investigações simultâneas a partir da Arqueometria. Finaliza-se com uma comparação entre duas imagens de Cristos em marfim que foram localizados em Belém-PA e duas imagens de Cristos em Marfim da Coleção Mario de Andrade (IEB-USP)

PALAVRAS-CHAVE
marfim; imagem; Cristo

SOMMAIRE
Ceci est une étude préliminaire sur les voies d'arrivée des images sacrées en ivoire à Belém-PA. La méthodologie utilisée visait à étudier historiquement les processus de colonisation de la capitale de l'État, ainsi que son urbanisation et sa population pour déduire des itinéraires probables d'entrée de ces images dans la capitale de l'État. Des auteurs comme Hans Belting (2009), Arthur Danto (2006), Didi Huberman (2013), Warburg (2013) sont désignés par les études faisant référence à l'image de culte ainsi que des enquêtes simultanées de la archéométrie. Enfin, nous terminons avec une comparaison des deux images du Christ en ivoire qui étaient situées à Belém-PA et deux images du Christs en ivoire de la Collection de Mario de Andrade (IEB-USP).

MOTS-CLÉS
ivoire; image; Christ.

Em Belém, capital do estado do Pará, há poucos registros bibliográficos e escassos exemplares de esculturas em marfim expostos em museus da cidade. No entanto é muito provável que por estas terras chegaram exemplares das mais distintas origens, tendo em vista os aspectos geográficos e históricos da colonização do norte do território brasileiro. As perguntas que nos assaltam são: onde estão as esculturas de marfim em Belém? Quem são os colecionadores que as guardam a sete chaves? Será que existem exemplares dessa matéria prima orgânica em Belém ou foram escoados através de leilões disseminando-se o que se adquiriu em tempos atrás?
A prática de esculpir em marfim para produzir ornamentos decorativos, utilitários e de culto é encontrada em diversos povos do mundo desde épocas longínquas. Aquelas sociedades que tiveram acesso às esculturas e ornamentos de marfim, ficaram encantadas pela beleza e refino técnico encontrado, por isso desde muito tempo peças de marfim são desejados por colecionadores no intuito de ter para si um objeto de valor, raro, caro e de gosto refinado.

Quando a abordagem é o estudo de uma escultura em marfim, independentemente de sua origem e localização temporal, é muito claro inferir que na feitura e no próprio objeto existe uma referência de culto[1], mas por se tratar de um artefato esculpido sobre o marfim, matéria prima de difícil obtenção, é possível também de se atribuir outras particularidades como o colecionismo[2] vinculado ao apreço desses artefatos pelo seu caráter de excepcionalidade e de valor de troca, portanto a supremacia religiosa e caráter comercial não se desassociam (LÚZIO, 2012).

Erroneamente atribuímos às presas do elefante africano e indiano a única matéria prima para tal oficio, no entanto o marfim advém dos mais variados animais: mamute, morsa, hipopótamo, rinoceronte, javali africano, cachalote, narval, morsa, hipopótamo, etc. Trata-se de uma substância maleável e termoplástica ao mesmo tempo em que é material orgânico resistente. É encontrado no interior dos dentes caninos de tais animais e se apresentam em diversos tons de ocre que se matizam com o branco. Há também os falsos marfins como o sintético e o marfim vegetal advindo de uma semente chamada jarina encontrado no Brasil e na América Latina.

O esforço manual de criar um objeto tridimensional, seja em marfim, madeira, argila, metal e pedra, só para citar alguns exemplos tem sido alvo, ao longo da idade

moderna e contemporânea, de críticas severas tanto por estudiosos da arte como pelo senso comum, pois o trabalho do entalhe, da modelagem e de outras técnicas é tido como mera expertise, não possuindo para alguns, relação com a Arte na sua concepção moderna. Tal julgamento dessas esculturas excluindo-as do campo da arte erudita, ainda se intensifica mais quando o objeto não traz uma autoria específica.

A ideia da submissão das artes aplicadas às artes cultas vem de longa data, basta consultar como os pensamentos se organizaram desde a antiguidade e compreender que esta ideia ainda persiste no senso comum:

> Do *platonismo*, a doxa retém clara separação entre arte e técnica (que Platão nunca fez), a técnica sendo desprezível pelo fato de ser útil, voltada ao interesse, construída em torno do particular e não do universal, e vulgar demais para se aproximar da beleza. A arte não deve se comprometer com a técnica, sob o risco de se mecanizar, de se tornar fria e calculista (donde a recusa da doxa a considerar as artes tecnológicas como arte). Assim, ela adotou o discurso negativo, antitécnico e antidóxico de Platão e o confrontou com uma ideia de arte que, por ter passado por Aristóteles, por Kant, pelo neoplatonismo e por dois mil anos de discursos sobre as obras de arte que, carregou-se positivamente de qualidades superiores. O resultado é um curioso amálgama e essa inconsequência radical que faz ignorar a parte técnica do trabalho artístico e ao mesmo tempo a exige como prova de valor da obra... (CAUQUELIN, 2005, p.167)

Após os indícios do fim da arte[3], ou do fim da história da arte[4] propalados por diversos filósofos e críticos da arte, há de se convir que sua denominação necessite ser revista ou trocada pelo conceito de imagem[5], mais legítimo para abarcar toda a história de imagens visuais encarnadas em suportes bidimensionais, tridimensionais, ou mesmo mentais.

Contrariando qualquer pensamento a respeito das recusas das questões relacionadas aos estudos da expertise técnica, não se pode negar que incrustado no ato de fazer um objeto de cada vez, há um contexto histórico e uma tecnologia que não se desassocia de simbologias, significados e de uma estética própria.

É importante ressaltar que na crista dessa revolução teórica sobre conceitos do que é arte, vem consubstanciada a tecnologia empregada neste ou naquele ofício representada pelos recentes estudos empenhados pela História da Arte Técnica[6]

através de análises arqueométricas, portanto para analisar as esculturas em marfim, é conveniente abandonar a concepção de obra de arte, por restringir o campo de estudo e encarar a história das técnicas e materiais sob uma vertente não linear e não cronológica, embrenhando-se nos nós que uma investigação baseada na Escola dos Annales[7] pode oferecer.

A motivação da escrita deste artigo vem de encontro à insistência em tentar compreender a produção manual num contexto mais ampliado em que arte, artesanato e design coexistem em artefatos produzidos manualmente, sendo, portanto, este estudo desdobramento de investigações que resultaram em dissertação de mestrado "O fazer arte(são) de Guilherme Augusto dos Santos Junior: interfaces Artesanato, Design e Arte"[8] e agora direcionados a um estudo das esculturas em marfim numa dimensão *stricto sensu*.

No contexto desse estudo sobre as esculturas, a intenção é abandonar a discussão das interconexões dos campos de saberes apontado anteriormente: arte; artesanato e design, abarcando a concepção de imagem de culto, história da arte técnica e do colecionismo.

Para percorrer o caminho das esculturas de marfim em Belém, é necessário contextualizar a fundação da cidade, com os seus **trânsitos migratórios**, pela circulação transoceânica e intracolonial, para poder compreender as prováveis rotas de entrada das esculturas até as mãos da sociedade belenense e seu movimento de escoamento ou retenção.

No intuito de contextualizar **o marfim em Belém, dois Cristos** crucificados exemplificam a difícil peregrinação em busca dessas esculturas e, considerações acerca da imagem de culto de marfim no Brasil, sob a ótica de coleção de Mario de Andrade, finalizam a discussão.

Trânsitos Migratórios: fundação de Belém (Pará) e rotas de chegada de várias influências culturais e artísticas

Uma vez que o marfim é um material orgânico que não é encontrado no Hemisfério Sul, pois não se tem habitat natural para elefantes, mamutes e morsas, entre outros

é aceitável dizer que os objetos em marfim vieram por rotas marítimas, a partir do século XVII para Belém. No intuito de reduzir o campo de estudo o período entre o século XVIII e XIX será o intervalo da investigação do marfim no norte do Brasil, que neste artigo se restringirá à Belém.

Não é possível de se afirmar, sem o amparo da arqueometria, se essas peças vieram da Índia, do Japão, da China, da África e improvável ainda apontar se foram trazidas por intermédio dos navios portugueses, espanhóis, franceses, holandeses, ou importados diretamente de países como Inglaterra e França (*Art Nouveau).* Também é muito prematuro de se supor que houvesse uma artesania local que atuasse sobre a matéria bruta a partir de remessas de presas inteiras (Lúzio, 2012), por exemplo, como nas empreitadas gestadas por missionários da Igreja Católica a uma mão de obra local, ocorrida, por exemplo, na imaginária religiosa em madeira entalhada no período barroco no Brasil.

Sabemos que tal prática de catequese imposta aos artesãos nativos existiu na Índia sobre escultura em marfim, como nos informa a citação a seguir, a respeito de coleção pertencente ao acervo do Museu Histórico Nacional:

> Essas esculturas foram esculpidas no Indostão continental e na Ilha do Ceilão, atual Sri Lanka, "por artesãos indígenas, inicialmente sob a égide das missões portuguesas, copiando protótipos ocidentais, inspirando-se neles ou recriando-os em variantes próprias, mas utilizando materiais e técnicas locais e atuando sob o influxo da etnia e dos cânones das artes e religiões ancestrais dos países respectivos". A existência dessas imagens no Brasil está ligada ao avanço português na Ásia a partir do século XV, ao trabalho de catequese cristã e à condição colonial brasileira mantida com Portugal até o século XIX. Além da forma regular como aqui chegavam essas esculturas - acompanhando as ordens religiosas, os emigrantes, ou trazidas por comerciantes - registram-se as que vieram diretamente da Índia e do Ceilão. Isto porque, devido a temporais, acidentes com embarcações, bem como ao regime de ventos que as obrigavam a fazer o percurso conhecido como volta larga, elas aportavam inicialmente no Brasil e, não obstante freqüentes interdições, aqui deixavam a carga (ASSOCIAÇÃO DOS AMIGOS DO MUSEU HISTÓRICO NACIONAL, 2013).

Para situar Belém historicamente é importante lembrar que sua fundação aconteceu em 1616, por Francisco Caldeira Castelo Branco (português, 1566–1619) num momento em que a Dinastia Filipina (1580–1640) ou União Ibérica (como também foi

chamada) reinou em Portugal, portanto devemos entender culturalmente Portugal mesclado à Espanha.

Naquela época, portanto, o rei da Espanha D. Filipe II, que passou a ser reconhecido como D. Filipe I de Portugal ficou no comando de Portugal e da Espanha (simultaneamente) devido à morte prematura do então rei português D. Sebastião.

Então, Belém, a cidade fundadora da província do Pará, em sua nascença enquanto lugar colonizado teve sobre si o comando de um rei Espanhol, e somente mais tarde volta a ter a direção de um rei português. Tal constatação é importante para entender quais princípios culturais prevaleciam, mesmo sabendo que nesse período a imigração para estabelecimento de moradia foi ínfima, portanto o século XVII não é um período propício para a chegada do marfim em Belém.

Lembremos que Portugal foi uma nação que se "globalizou" bem antes do termo ter surgido na acepção moderna, graças a sua habilidade em navegações marítimas. Em busca de especiarias e riquezas minerais sua marinha mercante atingiu basicamente toda a costa marítima do continente africano, alcançando a península arábica, a Índia, o mar do sul da China chegando até Tanegashima, no Japão. Navegou também pela região das Ilhas da Indonésia e Nova Guiné. Não se deteve somente nos percursos a leste, pois atingiu também o hemisfério norte chegando à Ilha de Terra Nova e Labrador e ocupou também o hemisfério Sul. Todas essas conquistas iniciarem-se no começo do século XIV e terminaram em meados do século XVI. Com todo esse cabedal cultural visto e assimilado, os portugueses trouxeram ao Pará uma carga cultural e artística de alguma forma que desembocaria na sua colonização, propriamente dita no século XVIII.

Como mencionado anteriormente, a fundação de Belém ocorreu em 1616, no entanto, somente com o Marques de Pombal (1775) a região então denominada Grão Pará e Maranhão (1751), com sede em Belém (incluía toda a Amazônia, o Piauí e parte do Ceará) até então pouco explorada, ganha pelas mãos de ferro do déspota esclarecido, e de seu meio-irmão o então governador, Francisco Xavier de Mendonça Furtado outro olhar de exploração.

Este foi o primeiro momento marcante de uma urbanização e povoamento intencional na região provocado pelo Marques de Pombal:

> [...] preocupou-se em colonizar melhor a região: da antiga praça colonial portuguesa de Mazagão, na África, trouxe 1.700 famílias, a grande maioria delas nobres e, do arquipélago dos Açores, trouxe também milhares de habitantes. Destituindo os frades jesuítas e mercedários de seu patrimônio material e expulsando-os do Grão-Pará, distribuiu suas posses entre militares fiéis. Nos antigos assentamentos missionários, firmando a liberdade dos índios, criou mais de trinta vilas e cidades. E também incrementou o comércio e o tráfico negreiro, criando para isso a Companhia Geral de Comércio do Grão-Pará e Maranhão. O objetivo era dinamizar a economia, incentivando o surgimento de múltiplas experiências, exitosas ou não, de atividades extrativistas ou monoculturas agrícolas, com o cacau, por exemplo, que passou a constituir uma riqueza importante da região. (GOVERNO DO ESTADO DO PARÁ, 2015)

Um segundo momento próspero que beneficiou Belém e seus arredores foi decorrente do desenvolvimento que a região amazônica experimentou em razão da exploração da Borracha, iniciadas em meados do século XIX:

> Belém converteu-se numa praça comercial febril, centro do comércio mundial da borracha. A prosperidade era tão grande que esse período ficou conhecido como uma *Belle Époque* Amazônica. No imaginário burguês do período, a capital do Pará era a "*petit* Paris", ou a "Paris n' América". Grandes lojas e magazines foram abertos, bem como bancos, casas seguradoras, empresas de crédito e firmas de toda sorte. (GOVERNO DO ESTADO DO PARÁ, 2015)

No século XIX, com a economia da borracha em excelente patamar de desenvolvimento, a migração portuguesa se acentua ainda mais, já o tráfico de negros da África é proibido em 1834, mas ainda se mantinha o tráfico interprovincial até o final do século. Um nome fulgura nessa época, o de Antônio José Lemos (1843-1913) que tem o ápice de sua carreira política em 1897 quando é eleito intendente da capital Belém. Sua gestão é marcada por um desejo de aproximar Belém dos modelos europeus, principalmente no que concerne ao campo das ciências e arte. De 1888 a 1918, o memorialista Inocêncio Machado Coelho[9] descreve o esplendor que atingiu Belém e "refere-se a uma compra desenfreada de objetos de arte em antiquários e lojas europeias, sobretudo na França, Itália, Inglaterra e Holanda, e à constituição de ricas coleções de arte na capital paraense" (FIQUEIREDO, 2001 s/p). Nessa conjuntura Belém adquire outros valores estéticos

que não se restringiram somente aos estilos estéticos originados e mestiçados em Portugal, mas ampliaram-se para a estética do *Art Nouveau* e são importados diretamente, sem intermediários, estilos artísticos advindos da Inglaterra e França, preponderantemente.

Considerando esses dois momentos, o período pombalino (XVIII) e a economia da borracha em franca ascensão (XIX) como propulsores para o desenvolvimento econômico e cultural da capital da província pode-se supor que a imigração portuguesa dominante no século XVIII, acompanhada pela chegada dos negros vindos de diversas localidades da África para a escravidão foi canal de entrada de valores estéticos específicos e de esculturas em marfim que se estendeu até o final do século XIX.

Portanto, o período compreendido entre os séculos XVIII e XIX será o recorte de tempo para a verificação da entrada das esculturas em marfim em Belém, uma vez que a economia esteve em ascensão nesse período e a colonização pelo povoamento se estabeleceu com maior intensidade.

Dois Cristos de marfim em Belém

Que as esculturas em marfim tem uma história mais consolidada no oriente, isso não há dúvida. Portanto reconhecer as influências dos artífices orientais sobre os ocidentais também não requer muito esforço, pois se as colônias portuguesas da África, da Índia, da China e do Japão, não tiveram contato até o momento da colonização com os portugueses, é muito provável que os missionários católicos realizaram intenso trabalho de catequese aos artesãos locais para incutir a fé cristã através de modelos que levavam consigo a partir do século XV. Entretanto não se pode prescindir do traço local, pois, cada nação citada apresentava suas especificidades escultóricas milenares relacionadas ao senso estético, ao culto, à religião e à magia, e que ao se depararem com uma religião monoteísta, talvez, muitos problemas de identidade cultural tenham se desenvolvido e grande sincretismo tenha se revelado.

> Na conquista do Oriente, missionários de várias ordens – os franciscanos, grandes evangelizadores, os dominicanos, e logo os jesuítas, se destacaram ainda nas ciências, artes e ofícios –

> espalharam-se pela Índia (Goa, Diu, Cochin e Costa do Malabar), pelo Ceilão, conseguindo penetrar na China e no Japão. Estabeleceram missões e construíram muitas igrejas entre os séculos XVI e XVIII. Ao lado de imagens levadas pelos conquistadores e religiosos seguiam ainda estampas e gravuras, usadas pela produção local que iria atender à ampla demanda de objetos litúrgicos necessários aos trabalhos de evangelização. (BATISTA, 2004, p. 62)

O primeiro Cristo em Marfim de Belém a ser observado (figs. 1 e 2) encontra-se em um antiquário da capital sendo mantido em sigilo o nome do proprietário que permite sua exposição à venda no regime de consignação, oferecendo a peça a R$ 20.000,00. Sua origem informada é Goa-Índia. O Cristo está em bom estado de conservação aparente, no entanto apresenta dedos quebrados na mão esquerda e pontos de invasão de cupins em sua base de madeira, sem, no entanto detectar se os isópteros estão em atividade. Trata-se de um Cristo em agonia, em posição frontal, montado em quatro partes, com o rosto levemente inclinado para a direita estando fixado por dois pinos/cravos em metal sobre as mãos e um pino/cravo nos pés. Proporcionalmente não segue uma relação clássica de corpo humano, pois o tamanho da cabeça é grande demais em relação ao corpo. O formato da cabeça é retangular, seus olhos estão semiabertos e seu rosto demonstra certa dor. Há respingos de sangue pelo rosto e pelo pescoço. Seu cabelo e barbas estão separados por riscas, as orelhas estão à vista e a boca está semi-aberta, onde é possível de se observar os seus dentes.

Cristo nº 1 – Cristo crucificado de colecionador não identificado (Belém/PA)
Fonte: arquivo pessoal

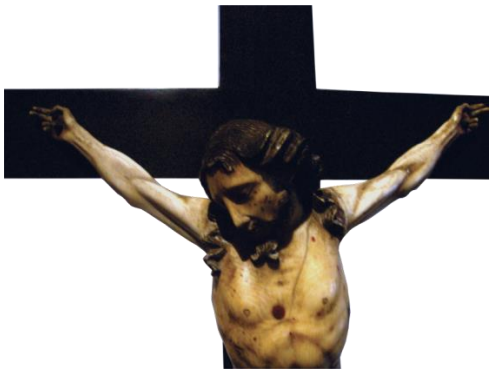
Figura 2 – Cristo nº 1 – Cristo crucificado de colecionador não identificado (Belém/PA)
Fonte: arquivo pessoal

Em comparação com o Cristo de marfim da coleção de Mario de Andrade (Crucifixo com Cristo agonizante – crucifixo de pousar) (Figs. 3 e 4) podemos inferir que são cristos proporcionalmente semelhantes apesar das diferenças de tamanhos – o Cristo crucificado de colecionador não identificado (Belém–PA) possui 34,0 x 28,0 x 4,5, enquanto o Cristo de marfim da coleção de Mario de Andrade tem 27,7 x 25,3 x 4,8. Segundo as referências de Batista (2104, p. 100) sobre a coleção de marfim de Mario de Andrade, cabelos repartidos ao meio caindo em madeixas crespas deixando as orelhas à mostra, barba bifurcada, rosto quadrado de traços bem entalhados e expressão impassível, olhos abertos sem marcar as pupilas são características da arte luso-oriental, e que podem ser observados nos dois Cristos apresentados.

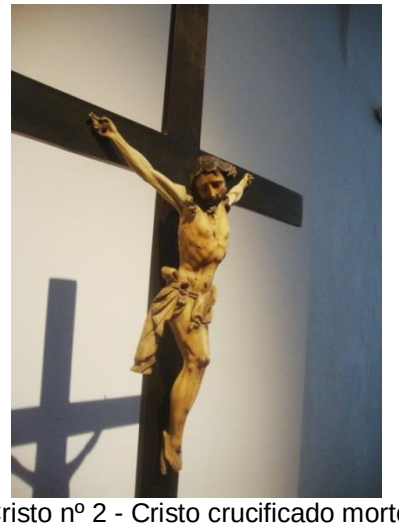
Cristo de marfim da coleção de Mario de Andrade
(Crucifixo com Cristo agonizante – crucifixo de pousar)
Fonte: BATISTA, 2014, p. 101

Cristo de marfim da coleção de Mario de Andrade
(Crucifixo com Cristo agonizante – crucifixo de pousar)
Fonte: BATISTA, 2014, p. 101

O segundo Cristo de Belém pesquisado (figuras 5, 6) pertence ao acervo do Museu de Arte Sacra de Belém/Sistema Integrado de Museus e Memoriais/Secretaria de Estado de Cultura do Pará, sob o nº registro MAS99/1.5/0075, com dimensões de 25x19x3cm. Não há indicação de procedência, sua datação é do século XX e a forma de aquisição informada é compra.



Cristo nº 2 - Cristo crucificado morto
Fonte: Acervo do Museu de Arte Sacra de Belém/Sistema Integrado de Museus e Memoriais/Secretaria de Estado de Cultura do Pará



Cristo nº 2 - Cristo crucificado morto
Fonte: Acervo do Museu de Arte Sacra de Belém/Sistema Integrado de Museus e Memoriais/Secretaria de Estado de Cultura do Pará

Observando o Cristo nº 2 (Figs. 5 e 6) é possível de se observar a olhos nus que algumas características prevalecem como a barba bipartida, cabelos repartidos ao meio e madeixas encaracoladas que podem indicar ser esta escultura de origem indo-portuguesa, podendo a datação do acervo estar equivocada, no entanto para isso estudos mais elaborados deveriam ser realizados. Este Cristo, em comparação ao primeiro, de colecionador de Belém, tem uma proporcionalidade entre cabeça e corpo mais harmônica em relação aos cânones acadêmicos, podendo-se inferir que modelos europeus foram base dessa escultura.

Neste último exemplo de escultura em Marfim (Fig. 7 e 8) da Coleção Mario de Andrade (BATISTA, 2014, p.102–103), observa-se um Cristo mais longilíneo com “corpo esguio, torção em S, cabeça erguida, olhos e boca abertos em expressão de dor, braços quase na horizontal e mãos espalmadas”. Segundo a autora trata-se de

uma solução próxima a modelos europeus, citando Távora, 1983 (p.124, fig. 163) que "reproduz exemplar semelhantes, classificando-o como indo-português do século XVII e observando que a produção dessas peças foi abundante".

Cristo de marfim da coleção de Mario de Andrade
(Cristo crucificado, agonizante – Cristo expirante, suplicante)
Fonte: BATISTA, 2014, p. 102–103

Cristo de marfim da coleção de Mario de Andrade
(Cristo crucificado, agonizante – Cristo expirante, suplicante)
Fonte: BATISTA, 2014, p. 102–103

Segundo Távora (1983), citado por Batista (2004) a datação das imagens sacras encontradas na Europa e América Latina são do século XVII e XVIII e subdividem-se em quatro grandes escolas regionais: "a indo-portuguesa" (do Indostão Continental), a "cingalo-portuguesa" (da ilha do Ceilão) e com raros exemplares – a "sino-portuguesa" e a "nipo-portuguesa" e Lúzio (2012) cita ainda a "afro-portuguesa".

Além dos marfins das colônias portuguesas, os espanhóis, estabelecidos nas Filipinas, "apreciaram e incentivaram a criação dessas esculturas – no caso,

executadas principalmente por chineses – disseminando-as na Península Ibérica e em suas colônias" (BATISTA, 2004, p62).

Sobre a origem dos marfins, estudiosos apontam que os marfins mais claros compactos e brilhantes – e que se mantém ao longo do tempo - geralmente são os marfins hispano-filipinos, já os luso-orientais, com o passar do tempo, adquire colorações mais escuras em tons do amarelado para o amarronzado.

Considerações finais

Uma imagem de culto como um Cristo em marfim não é considerada comumente obra de arte, portanto, a *priori*, a História da Arte não seria a disciplina responsável pela sua investigação. Na coleção "Mario de Andrade – Religião e Magia/ Música e Dança/Cotidiano", citada neste artigo, esses objetos fazem parte da cultura material, e não se inserem no campo das Artes Visuais. Alguns poderiam dizer que esses objetos deveriam ser estudados pela Antropologia ou pela Arqueologia, pois são anteriores a era da Arte.

Outra questão que deixa essa categoria um pouco "sem jeito" em relação à História da Arte é o fato de não ter autoria certa, identificada. Pensando sobre essas questões entendemos que imagens como estas devem ser exploradas sob a vertente de teóricos que tem a imagem como seu foco de pesquisa, e para tanto, alguns deles podem ser elencados para guiar esta trajetória: Hans Belting (2009), Arthur Danto (2006), Aby Warburg (2013), Didi Huberman (2013) que também compreendem a imagem com o mesmo *status quo* atribuído à arte.

Consoante essa confusão de quem estuda o que, recentemente a História da Arte Técnica, bem como a Arqueometria vem se afirmando enquanto campos de saberes que conjugam a ciência às suas especulações no campo da Arte. Para o estudo das imagens em marfins a investigação de sua policromia seria um caminho para inferir a dada provável da peça através de métodos de fluorescência de raios x (análise não destrutiva). A tomografia computadorizada poderia identificar detalhes no interior da peça e possíveis defeitos de áreas de restauro, emendas, etc escondidos pela pintura, e pela microscopia eletrônica de varredura se complementaria o estudo de

análises de fluorescência e forneceria imagens ampliadas da superfície da peça (CALZA, 2007).

Mas sozinha a Arqueometria não é suficiente para desvendar os segredos das esculturas de marfim, sendo necessário considerar um mapeamento das rotas de entrada do marfim em Belém, de acordo com a história de colonização e suas migrações para revelar os seus possíveis esconderijos; uma análise estilística dos objetos confeccionados pelos artesãos orientais, bem como um estudo iconológico dos símbolos cristãos e orientais, pois somente com essa conjugação de saberes poderá se ter a dimensão do valor estético e simbólico das coleções particulares e/ou institucionais.

Como este artigo é o início de uma investigação e não comporta a discussão de toda complexidade das interconexões disciplinares fica nítido que para estudar os marfins em Belém se faz necessário um esforço de intersecções de saberes que convergirão na datação e na origem geográfica aproximada de tais peças que simultaneamente são objetos decorativos, artísticos e de culto.

Notas

[1] Cf. BELTING, Hans. **Imagen y culto**: una historia de la imagen anterior a la era del arte. Madrid: Akal, 2009.

[2] Cf. BENJAMIN, Walter. O colecionador. In: **Passagens**. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2009, 237-247.

[3] DANTO, Arthur C. **Após o fim da arte**: a arte contemporânea e os limites da história. Trad. de Saulo Krieger. São Paulo: Odysseus Editora, 2006.

[4] BELTING, Hans. **O fim da história da arte**: uma revisão dez anos depois. São Paulo: Cosac Naify, 2012.

[5] Cf.BELTING, Hans. **Antropología de la imagen**. Buenos Aires/Madrid: Kartz Editores, 2007.

[6] AINSWORTH, Mary W. **From connoisseurship to Technical Art History - The Evolution of the Interdisciplinary Study of Art**. In: The Getty Conservation Institute Newsletter, v.20,n. 1,2005.

[7] BURKE, Peter. **A escola dos Annales** (1929-1989): a revolução francesa da historiografia. São Paulo : editora da Unesp, 2010.

[8] ANTUNES, Isis de M. Molinari. **O fazer arte(são) de Guilherme Augusto dos Santos Junior**: interfaces artesanato, design e arte. Dissertação (Mestrado) – UFPA, Belém, 2011.

[9] COELHO, Inocêncio Machado. **Os gallé de Antonio Faciola**. A Província do Pará. Belém, 29 de fevereiro de 1976.

Referências

ASSOCIAÇÃO DOS AMIGOS DO MUSEU HISTÓRICO NACIONAL. *A arte a serviço da fé tesouros do museu histórico nacional*. Boletim Informativo, nº36, ano XVI, Junho de 2013. Disponível em <http://www.museuhistoriconacional.com.br/boletim-pdf/boletim-n36.pdf>, acesso em 05 de maio de 2015.

BELTING, Hans. *Imagen y culto: una historia de la imagen anterior a la era del arte*. Madrid: Akal, 2009.

BATISTA, Marta Rossetti. (Org.). *Coleção Mário 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.

CALZA, Cristiane Ferreira Calza. *Desenvolvimento de sistema portátil de fluorescência de raios x com aplicações em arqueometria.* Tese submetida ao corpo docente da Coordenação do Programa de Pós-Graduação de Engenharia da Universidade Federal do Rio de Janeiro. Rio de Janeiro, 2007.

CAUQUELIN, Anne. *Teorias da arte*. tradução Rejane Janowitzer. São Paulo: Martins Fontes, 2005.

DANTO, Arthur C. *Após o fim da arte: a arte contemporânea e os limites da história*. Trad. de Saulo Krieger. São Paulo: Odysseus Editora, 2006.

DIDI-HUBERMAN, Georges. *A imagem sobrevivente*. História da Arte e tempo dos fantasmas segundo Aby Warburg. Rio de Janiero: Editora Contraponto e Museu de Arte do Rio de Janeiro, 2013.

FIGUEIREDO, Aldrin Moura de. *Quimera amazônica*: arte, mecenato e colecionismo em Belém do Pará, 1890-1910. CLIO - Revista de Pesquisa Histórica. Dossiê Memória, Narrativa, Política. N. 28.1 (2010) Disponível em http://www.revista.ufpe.br/revistaclio/index.php/revista/issue/view/11; acesso em 03 de maio de 2015.

GOVERNO DO ESTADO DO PARÁ. *História*. Disponível em <(http://www.pa.gov.br/O_Para/historia.asp>. Acesso em 10 de março de 2015).

HISTÓRIADEPORTUGAL.INFO. Disponível em <http://www.historiadeportugal.info/dinastia-filipina/>. Acesso em 05 de maio de 2015.

LÚZIO, Jorge. *Arte oriental em marfim no espaço colonial brasileiro*. Trabalho apresentado no I Encontro Nacional de Pesquisadores em Arte Oriental "Oriente-se: Estado da Questão", no Museu da República, Rio de Janeiro – RJ, sob a coordenação do Grupo de Estudos em Arte Asiática / EBA-UFRJ, em 07 de dezembro de 2012

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

TAVORA, Bernando Ferrão de Tavares e. *Imaginária luso-oriental*. Lisboa: Imprensa Nacional / Casa da Moeda, 1983.

WARBURG, Aby. *A renovação da antiguidade pagã*. Rio de Janeiro: Editora Contraponto, 2013.

Isis de Melo Molinari Antunes
Licenciatura em Arte, com habilitação em desenho pela Faculdade de Belas Artes de São Paulo (1987) e Bacharelado em Design com habilitação em projeto de Produtos pelo Instituto de Estudos Superiores da Amazônia – Belém (2009), Mestrado (2011) em Artes pela UFPA. Atua profissionalmente como Vice Diretora da Faculdade de Artes Visuais da UFPA e professora do curso superior em Tecnologia em Produção Multimídia.