

**IMAGENS EM MARFIM: MORFOLOGIA, CONSERVAÇÃO, TÉCNICA  
CONSTRUTIVA E TIPOLOGIAS**

***IVORY IMAGES: MORPHOLOGY, CONSERVATION, CONSTRUCTION TECHNIQUE  
AND TYPOLOGIES***

***IMÁGENES DE MARFIL: MORFOLOGÍA, CONSERVACIÓN, TÉCNICA DE  
CONSTRUCCIÓN Y TIPOLOGÍAS***

**Anamaria Camargos<sup>1</sup>**  
anamarialcamargos@gmail.com

**RESUMO**

Este estudo apresenta uma abordagem sobre a imaginária religiosa em marfim, obras com presença marcante nos espaços colonizados pelo Império Colonial Português, frutos do processo de miscigenação e trânsito cultural. Estes artefatos são estudados aqui em suas características materiais e técnicas, propondo uma sistematização inicial de suas tipologias, ampliando o entendimento sobre uma temática que ainda nos deixa questionamentos significativos. Os atributos formais e estilísticos da imaginária lavrada em marfim estão diretamente condicionados às possibilidades de trabalhabilidade que esta matéria-prima específica possibilita, produzindo modelos de representação com soluções muito características, influenciando a laboração das peças, suas dimensões, resistência e ornamentação. O processo de degradação deste material é abordado brevemente, apontando como condições inadequadas, além de sua própria natureza, interferem em sua conservação.

**Palavras-chave:** Imaginária religiosa, marfim, morfologia, técnica construtiva, conservação, tipologias

***ABSTRACT***

This study presents an approach to religious imagery in ivory, works with a strong presence in spaces colonized by the Portuguese Colonial Empire, fruits of the process of miscegenation and cultural transit. These artifacts are studied here in their material and technical characteristics, proposing an initial systematization of their typologies, expanding the understanding of a theme that still leaves us with significant questions. The formal and stylistic attributes of the imagery engraved in ivory are directly conditioned to the possibilities of workability that this specific raw material makes possible, producing models of representation with very characteristic solutions, influencing the elaboration of the pieces, their dimensions, resistance and ornamentation. The degradation process of this material is briefly discussed, pointing out how inappropriate conditions, in addition to its own nature, interfere with its conservation.

**Keywords:** Ivory religious sculptures; ivory; morphology; Constructive technique; Conservation; Typologies.

---

<sup>1</sup> Conservadora Restauradora de Bens Culturais Móveis e Integrados-EBA/UFMG; Mestre em Memória e Patrimônio Cultural-EA/UFMG; Pós-graduada em História da Arte Sacra-FDLM/Mariana e em Gestão e Conservação do Patrimônio Cultural-IFMG/Ouro Preto.

## **RESUMEN**

Este estudio presenta un acercamiento a la imaginería religiosa en marfil, obras con fuerte presencia en espacios colonizados por el Imperio Colonial Portugués, frutos del proceso de mestizaje y tránsito cultural. Estos artefactos son estudiados aquí en sus características materiales y técnicas, proponiendo una primera sistematización de sus tipologías, ampliando la comprensión de un tema que aún nos deja con interrogantes significativos. Los atributos formales y estilísticos de la imaginería grabada en marfil están directamente condicionados a las posibilidades de trabajabilidad que posibilita esta materia prima específica, produciendo modelos de representación con soluciones muy características, influyendo en la elaboración de las piezas, sus dimensiones, resistencia y ornamentación. Se discute brevemente el proceso de degradación de este material, señalando cómo condiciones inapropiadas, además de su propia naturaleza, interfieren en su conservación.

**Palabras clave:** Imaginería religiosa, marfil, morfología, técnica constructiva, conservación, tipologías.

## **INTRODUÇÃO**

Material utilizado desde os primórdios por culturas diversas, o marfim manteve por séculos sua relevância como um elemento portador de nobreza. Com registros de corporações de ofícios empregando esta matéria-prima já no século I na Índia, seu uso se propagou ao longo do tempo (SANTOS, 1998, p.18). No espaço africano, as caçadas à elefantes faziam parte de atividades sociais, envolvidas em rituais e cortejos. Todas as partes do animal eram aproveitadas, ficando as presas em marfim destinadas aos membros mais destacados das tribos, usado na confecção de cetros, ornamentos, imagens, entre outros; sendo até mesmo sua feitura envolvida em rituais específicos (RODRIGUES, 2018, p.57).

Incorporados ao uso cotidiano, objetos em marfim foram usados pelos povos árabes para acondicionar joias, cosméticos, incrustações em mobiliário, além da manufatura de amuletos e objetos rituais (SILVA, 2014, p.22). A presença islâmica na Península Ibérica no período medieval colaborou para difundir uma significativa produção de objetos em marfim, sobretudo a manufatura de imagens religiosas.

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

Durante o período medieval, a Igreja Católica transpôs para o culto religioso modelos assimilados da imaginária em marfim realizada pelos romanos, produzindo obras escultóricas, placas com cenas historiadas, pequenos oratórios, alfaias. Devido a conflitos deflagrados ao

norte do continente africano, importante região de abastecimento de marfim à Europa, a oferta deste material tornou-se escassa. Os artífices recorreram a ossos bovinos para realizar a feitura das peças, mas esse material não oferece as mesmas possibilidades de ornamentação e qualidade de acabamento do marfim (FRANÇA; BARBOZA; QUITES, 2010, p.2641).

Entre os séculos XVII e XVIII, a produção de representações de cunho religioso estiveram presentes nas obras realizadas no Oriente sob diferentes expressões, mas foi a escultura de vulto que alcançou maior destaque entre todas, tanto em número quanto em apuro técnico. Estas imagens representavam diferentes invocações, muitas delas associadas às ordens religiosas presentes nos espaços colonizados, realizadas em peças únicas e grupos escultóricos narrativos. Iniciando o processo de evangelização dos nativos, não se encontrava, entre os missionários, artífices em quantidade suficiente para atender à demanda da produção de imaginária religiosa, elemento essencial à dinâmica de persuasão dos povos. À disponibilidade de matéria-prima e mão de obra afeita ao trato com o marfim, se somou o aporte de modelos iconográficos e cânones prescritos pela normativas tridentinas, largamente propagados por meio de gravuras, manuais, imagens sacras, entre tantas outras referências (TÁVORA, 1983, p.20).

Portugal foi o maior comerciante de artefatos de marfim, laborados em regiões do Oriente, como Índia e Ceilão, além da costa africana, China e Japão. Para coibir os artífices locais de continuarem produzindo imagens de deuses considerados pagãos pela Igreja Católica, havia mesmo uma ordem advinda da Coroa Portuguesa de que estes artesãos fossem convertidos e se dedicassem à produção, sobretudo, de representações de Cristo e da Virgem Maria, sob pena de perderem seus bens caso descumprissem essa determinação. Havia punições também aos encomendantes de imagens vistas como profanas, medidas que evidenciam o interesse tanto religioso quanto comercial por estes artefatos exóticos (TÁVORA, 1983, p.21). Essa circunstância demonstra também o empenho dos missionários em transmitir à toda a cristandade do Ocidente o sucesso da empreitada de evangelização por meio destes testemunhos materiais. “A ocidentalização não se limita a reorientar a produção indígena para os mercados da Europa. Ela mobiliza muitas vezes mundos, mãos e lugares diferentes” (GRUZINSKI, 2014, p. 334).

Pedro Dias (2005), considerando os diversos espaços geográficos e culturas influenciadas pelo processo de expansão ultramarina portuguesa, ressalta que; se a produção observada nos diversos territórios ocupados teve por modelo os cânones ditados por padrões europeus, em um processo reverso, também houveram adaptações, influências relativas ao material, à técnica passada entre várias gerações de artífices e formalismo que conferiram um

significativo enriquecimento à ornamentação, além do teor simbólico, das tradições e religiosidade local impressas nas obras, marcando esteticamente produções regionais (DIAS, 2005, p.22).

O continente africano foi o primeiro a ser colonizado e a fornecer matéria-prima aos europeus para a confecção de artefatos em marfim, ou artefatos manufaturados com expressões mais próximas às culturas autóctones. Em fins do século XIX, os estudos se ampliaram, sobretudo pelo contato de ingleses com peças retiradas do continente africano em processo de ocupação e levadas a coleções e museus europeus, evidenciando por estudos comparativos as diferenciações das áreas de produção (RODRIGUES, 2018, p.41).

Jorge Lúzio (2011) relata como os territórios africanos e asiáticos eram subdivididos em etnias diversas, incrementando uma ampla cadeia comercial que supriu o mercado europeu de produtos exóticos trazidos de culturas várias; entre estes, o marfim era dos mais almejados. Com predominância mercante ao norte e na porção atlântica da costa africana, o Império Colonial Português tinha no comércio de marfim uma atividade tão significativa quanto do ouro e de escravizados. Neste intercâmbio sociocultural implementado pela expansão ultramarina portuguesa, se inclui a religiosidade levada pelo projeto doutrinário da Igreja Católica; além dos produtos comercializados que passaram a fazer parte dos usos e costumes cotidianos, de todo conhecimento compartilhado (J. SILVA, 2011, p.13). As repercussões dessa integração foram sentidas no contexto econômico em terras brasileiras e em outros tantos de cunho social, humano, religioso e cultural decorrentes deste processo, trazendo questionamentos e leituras que ainda guardam amplas abordagens (LAPA, 1968, p.18).

O marfim advindo dos mercados africano e asiático vai afluir por todos os territórios sob domínio português, alcançando a América Portuguesa. Saindo de uma perspectiva global para a local, o maior aporte de marfins em território brasileiro foi promovido através da Carreira da Índia, por meios oficiais e contrabando, tanto de objetos manufaturados quanto material *in natura*, até alcançar a região das Minas, quando o desenvolvimento da exploração aurífera no início do século XVIII possibilitou a ampliação da circulação e comércio de bens entre esta Capitania e os portos de Salvador e Rio de Janeiro (FRONER, 2014, p.120).

Diante da falta de registros sobre este fazer artístico, o estudo das obras nos traz informações imprescindíveis sobre esta produção escultórica. Na consulta junto ao “Dicionário de Artistas e Artífices dos séculos XVIII e XIX em Minas Gerais”, de Judith Martins (1974), não foi localizada nenhuma referência à lavra ou policromia de obras em marfim, mas há registros da presença de muitos ourives em vilas da Capitania das Minas, onde este material poderia ser trabalhado, uma vez que havia disponibilidade de mão de obra e os artífices que

atuavam na manufatura do marfim tinham grande habilidade também para ofícios que demandavam maior apuro técnico, como ourives, abridores de cunhos, desenhistas, escultores.

A lavra do marfim não era um ofício independente dos demais que requeriam maior aptidão em sua prática, a apropriação de modelos representativos, materiais e técnicas pode ser um indício desta associação entre estes fazeres. As obras em marfim não eram assinadas, tampouco se encontra documentação relativa à sua produção, encomendantes e oficinas. Sua classificação é realizada por meio de análises formais, estilísticas e iconográficas, da técnica de construção, tipologia e usos a que se destinam, sua circulação, demandando uma vasta pesquisa.

## MORFOLOGIA

Derivada do árabe *Azm al fil*, a palavra marfim é traduzida como “osso de elefante”. Do latim se originaram os termos *ebur*, *eboaria*, que designam os fazeres artísticos que utilizavam essa matéria-prima em sua produção (SILVA, 2014, p.19). No dicionário de Rafael Bluteau (1789, p.59, vol.II) marfim é definido como, “o dente do elefante”. Suas fontes estão nas presas (dentes incisivos) e chifres de animais como leões marinhos, hipopótamos e rinocerontes. Dada sua textura homogênea, a possibilidade de um entalhe apurado, sua alvura, resistência e dimensões, as presas de elefantes africanos e asiáticos foram as mais utilizadas; levando à sua quase extinção em fins do século XIX (SANTOS, 1998, p.24).

Formado por tecido ósseo, o marfim é um material orgânico, termoplástico, composto por substância mineral, estruturada por células que se deslocam para a cavidade pulpar da presa, gerando longas fibras de colágeno e produzindo uma estrutura oca entre elas. Este material possui grande densidade, em virtude de sua calcificação, o que permite sua modelação por meio de incisões ou processos físico/químicos. Nos elefantes, o marfim tem sua composição formada por 30% de matéria orgânica, correspondente ao colágeno, elastina e lipídios; o restante é composto por dalite, de natureza inorgânica. Essa proporção formadora da dentina varia de um animal a outro (GONÇALVES, 2014, p.26).

Com relação à estrutura química e física, as presas de elefante têm a mesma constituição, independentes de sua espécie, sendo composta de fosfato de magnésio e de cálcio, carbonato e fluoreto de cálcio. Os dentes incisivos têm sua estrutura dividida em três partes: a cavidade pulpar e o nervo radicular; a dentina, abundante em colágeno, e o cimento, composto externamente por esmalte (THE CITES Secretariat, [c20--a]). As presas não possuem raízes como o restante dos dentes do elefante, conferindo maior homogeneidade à sua estrutura; sendo

a porção da terminação, mais sólida, utilizada para a feitura das imagens de vulto (FRANÇA; BARBOZA; QUITES, 2010, p.2645).

O colágeno presente no material confere a maciez característica e possibilita um grau de detalhamento superior à lavra, respondendo bem às incisões aplicadas. Como se dá com a madeira, o crescimento das presas obedece à sazonalidade, ocorrendo em duas direções; é aumentado no comprimento pela sobreposição dos cones de dentina, formando a ponta da presa, e do adensamento junto ao maxilar do animal. Pode-se dizer que 1/3 da presa apresenta uma largura maior, até onde se estende a cavidade pulpar (GONÇALVES, 2014, p.26). As proporções e peso variam de acordo com a espécie do animal, podendo alcançar em torno de 40 kg e medir até 1,25 m (FRANÇA; BARBOZA; QUITES, 2010, p.2645).

Nas imagens tridimensionais polidas, onde há cortes transversais, é possível observar a formação da dentina ao longo do tempo, a exemplo de anéis de crescimento da madeira. Nas presas de elefantes, estas linhas formam desenhos em ângulos que variam de 110° a 115°, são chamadas Linhas de Schreger. Cada espécie apresenta uma fisiologia específica na formação dos anéis de crescimento e da reticulação angular, fornecendo subsídios às análises sobre a origem do material (THE CITES Secretariat, [c20--b]). Estas linhas se apresentam mais escuras, formando entrelaçamentos que configuram ângulos obtusos côncavos ou convexos, presentes na porção externa da cavidade pulpar. Estas estruturas somente são observadas em presas de elefantes e mamutes (GONÇALVES, 2014, p.27).

A região de procedência e espécie dos elefantes altera as características das presas em marfim, como as dimensões, textura e coloração, variando do branco ao amarelado; além de suas características ao longo do tempo, podendo se tornar mais escuro ou mais claro e brilhante (MATIAS, 2013, p.20). O marfim proveniente do continente asiático possui coloração mais clara que o originário do continente africano, apresentando uma textura mais homogênea, mas não oferece o mesmo nível de polimento. O marfim vindo da região da Índia possui tonalidade rosada, sendo bastante apreciado. O material proveniente da costa leste africana, “[...] conhecido como marfim verde ou marfim Guiné, era apreciado por sua transparência e seu tom creme ou, amarelo pálido” (FRANÇA; BARBOZA; QUITES, 2010, p. 2645).

Em função de seu habitat natural, os elefantes africanos podem ser classificados em duas espécies. Esta variação influi na qualidade escultórica do marfim procedente de cada uma delas. Os animais que habitam a região de florestas, com clima úmido e áreas de sombreamento, possuem presas com maior grau de resistência, grânulos mais finos e afeitos ao polimento. Os habitantes das savanas africanas, que transitam por regiões de clima seco e maior insolação,

apresentam presas com menor grau de dureza, presença de fissuras e perda de elasticidade, causadas pela sensibilização da camada de queratina. O marfim proveniente de elefantes asiáticos não oferece o mesmo nível de trabalhabilidade e textura que o extraído de elefantes africanos, apesar de ser mais claro e brilhante, além das presas possuírem menor dimensão e diâmetro (RODRIGUES, 2018, p.53).

## CONSERVAÇÃO

Joana Gonçalves (2014) esclarece que, similar à madeira, o marfim é um material higroscópico, anisotrópico e, em função de sua morfologia, possui anéis de crescimento. Podem incorrer quebras, fissuras, rachaduras, decorrentes da movimentação e tensões sofridas pelo material; geralmente, no sentido longitudinal, de forma concêntrica, podendo causar a distorção da forma. As redes de fissuras podem levar a processos de esfoliação e posterior perda de suporte. Esta tipologia de dano é decorrente de baixos índices de umidade relativa ou mudanças bruscas destes níveis (GONÇALVES, 2014, p.41).

A formação de lacunas é mais comum nas áreas menos espessas da presa, na cavidade pulpar, ficando sujeitas a processos de esfoliação. Ao longo da feitura da obra, a pressão exercida sobre o suporte pode sensibilizar determinadas áreas da peça, causando danos a longo prazo. Fica evidente que, como ocorre aos materiais de origem orgânica, o marfim, além das degradações ocasionadas em virtude de seu envelhecimento natural, é extremamente suscetível a danos quando exposto a condições inadequadas de conservação (GONÇALVES, 2014, p.42).

As características físicas das obras, sua coloração e brilho, podem sofrer alterações em função da forma como são expostos, manipulados e higienizados. Processos de higienização com aporte de umidade podem incorrer em degradações significativas, potencializadas caso o suporte apresente fissuras, promovendo a infiltração de umidade e posterior ataque microrganismos. As obras em marfim com tonalidade mais clara podem se tornar amareladas, expostas à radiação ultravioleta e em contato com o ar, requerendo um controle adequado da incidência de luz sobre as peças. Os ácidos graxos presentes nas mãos, sua oleosidade, podem também causar amarelecimento do marfim, necessitando observar o uso de luvas em sua manipulação (GONÇALVES, 2014. p.42).

Na conservação de objetos em marfim o controle das condições climáticas é importante sobretudo, sua exposição a índices elevados de temperatura e umidade propicia o desenvolvimento de agentes biológicos que decompõem a matéria orgânica, favorecendo a proliferação

de minúsculos insetos que se alimentam deste material em decomposição. Esse conjunto de fatores de degradação leva ao escurecimento da peça, ocasionado pela impregnação das fibras do tecido ósseo do marfim; um dano que, em muitos casos, não pode ser revertido por intervenções físicas ou químicas. Os índices de umidade considerados ideais à conservação do marfim são de 45% a 60%, com temperatura entre os 16° e 24° (GONÇALVES, 2014, p.66).

## **TÉCNICA CONSTRUTIVA**

O marfim é um suporte com características de resistência e textura que oferece excelentes possibilidades de trabalhabilidade e detalhamento refinado da ornamentação das obras. As ferramentas utilizadas em sua lavra são semelhantes à da talha em madeira, em dimensões e formato mais delicado: goivas, buril, cinzéis, lixas. O considerável valor dos marfins demandou o máximo aproveitamento das presas na produção escultórica, determinando a movimentação das peças no formato arqueado, além de marcada frontalidade das imagens, de sua circularidade, acompanhando o desenho das presas. Este suporte possibilita o uso de recursos técnicos variados em sua feitura, sendo um dos materiais escultóricos que mais definem o resultado alcançado na manufatura das obras (SANTOS, 1998, p.24).

Na produção da imaginária religiosa em marfim produzida na Espanha ao longo dos séculos XI e XII, eram empregados os mesmos instrumentos do desbaste da madeira e pedra, ou mesmo ferramentas usadas na ourivesaria. De acordo com a fase de tratamento e acabamento específico, ao formato impresso sobre a superfície do suporte em marfim, esses instrumentos podem ter sido adaptados ao uso. Ornamentações, gravações realizadas com marcas de punção na superfície de artefatos em marfim, produzidas por instrumentos também utilizados na decoração de objetos em madeira podem ser observadas. A habilidade do artífice que lidava com o marfim deveria ser destacada; além do valor do material, o marfim não permite que um arrependimento ou imprecisão do gesto seja alterado, solicitando uma execução técnica mais precisa. Possivelmente, as técnicas de eboraria praticadas na Península Ibérica no período medieval tenham sido difundidas por artífices moçárabes e mulçumanos. A forma de trabalho envolvia pelo menos duas pessoas, um mestre e seu aprendiz (SILVA, 2014, p.24).

Em virtude do aproveitamento da área mais homogênea das presas, as peças se apresentam em menores dimensões, o que não diminui sua importância e qualidade escultórica; sendo as partes projetadas das imagens, como braços, vestes, bases e peanhas,



executadas em blocos separados. Estes são fixados ao bloco principal por meio de pinos e encaixes, fixados por cola proteica, geralmente de peixe. Essa característica inerente ao material confere às imagens executadas com esse suporte uma conformação mais rígida do gestual representado; o que, de certa maneira, pode contribuir com o escultor na feitura das peças, principalmente em relação às obras de cunho popular. As áreas correspondentes aos cabelos, rosto, vestes poderiam receber detalhes em policromia e/ou douramento (MATIAS, 2013, p.20).

No processo de tratamento das peças em marfim para execução das obras, primeiramente as sujidades depositadas na superfície e a camada externa da presa, o *cemento*, eram retiradas com o auxílio de uma “enxó”. Este procedimento inicial poderia ser realizado por um aprendiz, ficando a fatura mais elaborada a cargo do mestre, em vista do elevado valor do material trabalhado. Após o desbaste, a peça é seccionada no sentido da altura de acordo com os artefatos a serem manufaturados; tirando partido do formato cônico e perfurado, da curvatura natural da presa para elaboração das obras. As partes ocas e as sólidas são utilizadas de formas diferentes. “Cortando longitudinalmente, a peça apresentará uma textura semelhante a madeira, quando o corte é inclinado ou oblíquo, a estrutura interna se apresenta como um finíssimo reticulado que será menos visível quando melhor for a qualidade do marfim.” (FRANÇA; BARBOZA; QUITES, 2010, p. 2646). Toda a presa é utilizada na laboração de artefatos, não havendo desperdício algum do marfim. A imaginária é lavrada a partir da porção sólida da presa; podendo apresentar, nas peças de maiores dimensões, partes ocas relativas à cavidade nervosa em uma das extremidades. As placas curvas podem trazer maior profundidade às representações lavradas em sua superfície (GUÉRIN, 2015, p.40).

Antigos manuais de laboração de marfim trazem orientações acerca de processos de preparação do material, anteriormente à sua lavra. Processos físicos e químicos eram aplicados para permitir sua laminação ou promover a maleabilidade, permitindo soluções estéticas diferenciadas de forma, cor e acabamento. Uma vez que o marfim apresenta propriedades termoplásticas, a manufatura poderia envolver aplicação de calor, por meio de vapor de água ou mesmo fogo, com o intuito de torná-las maleáveis ao trato, o cozimento em água com adição de cevada ou mandrágora, ou banhos de imersão em soluções à base de vinagre por períodos determinados. Neste último processo, o marfim adquiria maleabilidade suficiente para ser

moldado em formas de madeira. Após a modelagem, era novamente imerso em vinagre para readquirir solidez (FRANÇA; BARBOZA; QUITES, 2010, p.2647).

A exemplo das esculturas em madeira, previamente à lavra, o desenho era esboçado na superfície da peça a ser trabalhada. Sobre um fino filme de argila aplicado ao marfim, o risco era marcado com um instrumento de ponta seca, calcando as áreas a serem escavadas com o uso de instrumentos metálicos (FRANÇA; BARBOZA; QUITES, 2010, p.2647). A região oca da presa também era aproveitada na realização de peças; os anéis internos eram desenrolados e estirados, possibilitando seu aproveitamento. Abordando a qualidade da ornamentação, a espécie de animal do qual a presa foi retirada influenciou no detalhamento das incisões realizadas, além da resposta ao polimento da superfície, abrasionada com o uso de pedra-pomes envolvida em tecido umedecido. Em outra fase, o polimento era realizado com buchas de cal ou cinzas, podendo também receber lixamento com uso de pele de peixe. O lustro era realizado com o auxílio de tecido macio. As presas de elefante foram mais requeridas em virtude do nível de trabalhabilidade permitido pelo material (FRANÇA; BARBOZA; QUITES, 2010, p.2650). “De composição versátil (o marfim) possibilitava recorte, modelação, laminação, polimento, encaixe, gravação e pintura em formas mínimas e minuciosas com nitidez inigualável” (J.SILVA, 2011, p. 29).

Noemi Silva (2014) salienta que, se são raros os registros sobre os artífices e oficinas de produção em madeira e pedra, mais difícil ainda são fontes que tragam alguma informação sobre os marfileiros atuantes na Europa. O que a pesquisadora considera é que, em virtude da qualidade de seus fazeres, estes artesãos estavam também inseridos em outras áreas de produção artística que demandavam maior apuro técnico; além da escultura em madeira e pedra, na ourivesaria, como miniaturistas ou desenhistas. Não se tratava de um ofício independente, em função da perícia desenvolvida na confecção destas obras. A apropriação de modelos entre as esculturas de marfim, madeira e pedra poderia corroborar com a hipótese de que estes artífices atuassem em diferentes áreas, adotando soluções escultóricas análogas entre os materiais (SILVA, 2014, p.30).

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

## **TIPOLOGIAS DE IMAGENS EM MARFIM**

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

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

### **SUPORTE**

O marfim é uma matéria-prima rara e nobre, que serviu de suporte para artefatos desde a Pré-História, utilizado como meio de expressão aos mais diversos fins ao longo do tempo. Sua textura característica confere às obras um potencial de trabalhabilidade excepcional, como nenhum outro suporte escultórico. “[...] Face à fina textura de seus veios e granulações cerradas, é possível trabalhar detalhes mínimos em ínfimos espaços, com uma nitidez de contorno que nenhum outro suporte permite.” (SANTOS, 1998, p. 24).

#### **a) IMAGEM INTEIRA EM MARFIM LAVRADO**

Estas peças foram lavradas inteiramente em marfim; são monocromáticas, apresentando uma coloração uniforme de sua superfície (figura 1).

Figura 1: Nossa Senhora do Rosário, marfim lavrado, século XVII – Goa, Índia.



Fonte: TÁVORA, 1983, p.33

b) IMAGEM ENTALHADA EM MADEIRA COM ÁREAS DE CARNAÇÃO EM MARFIM LAVRADO

Chamadas de esculturas criselefantinas, esta técnica foi utilizada pelo escultor grego Fídias [430-480 a.C.] em imagens de culto. As peças realizadas em madeira apresentam as partes correspondentes à carnação confeccionadas em marfim, ou elementos ornamentais com este material aplicados. Nesta tipologia de escultura, o marfim recebia incisões em sentido longitudinal, era tratado com aplicação de calor até se tornar maleável e aplicado sobre a madeira com o auxílio de cola proteica ou mastic; recebendo a lavra após este processo (FRANÇA; BARBOZA; QUITES 2010, p.2648).

Bernardo Távora (1983) nos relata a utilização de madeira nas bases das imagens em marfim; ou em madeira incrustada com motivos decorativos em marfim. O ouro e a prata também poderiam ser utilizados nestas decorações, além de sua presença nos atributos das imagens, resplendores. Peças correspondentes às áreas de carnação também poderiam ser manufaturadas e vendidas separadamente, para finalização posterior em imagens entalhadas em madeira, produzidas em diferentes espaços e oficinas (TÁVORA, 1983, p.28).

Estas imagens podem ser policromadas, quando recebem aplicação de camada pictórica, ou policromáticas, apresentando suportes de cores diferentes (figura 2).

Figura 2: Santana Mestra, marfim e madeira talhada e policromada, século XVIII - Índia Portuguesa



Fonte: MATIAS, 2013, p. 245.

c) IMAGEM EM MARFIM LAVRADO COM BASE ENTALHADA EM MADEIRA

Nesta tipologia de imagem observada, as peças são lavradas em marfim e apresentam sua base entalhada em madeira. As obras têm dois suportes de cores diferenciadas, são policromáticas (Figura 3). Em alguns exemplares foi observada a aplicação de policromia ou incrustações de marfim ou outros materiais, como ouro, prata, pedras preciosas, madrepérola na base em madeira.

Figura 3: Santo Antônio, marfim lavrado e tingido e madeira talhada, século XVII



Fonte: Museu de Arte Sacra da Universidade Federal da Bahia, 2022.

d) **IMAGEM EM MARFIM LAVRADO COM OLHOS DE VIDRO OU OLHOS LAVRADOS**

Outra solução escultórica encontrada nas imagens em marfim, derivada das técnicas construtivas empregadas na talha em madeira, com o intuito de conferir maior realismo às representações de caráter religioso, é o uso de olhos de vidro (Figura 4). “[...] na imagem devocional a representação dos olhos é fundamental na expressão e força que a imagem carrega. O fiel busca na face, no olhar, estabelecer uma identificação e uma ligação com a imagem de sua devoção.” (COELHO; QUITES, 2014, p. 140).

Nas imagens religiosas manufaturadas em madeira, a técnica mais recorrente utilizada para inserção dos olhos de vidro consistia em realizar um corte longitudinal na cabeça da peça já entalhada, no sentido das fibras da madeira, separando a face da figura. A região dos olhos era cavada pelo verso, estes eram encaixados no devido local e aderidos com o auxílio de resinas ou cera. Posteriormente, a face era recolocada e a policromia finalizada.

Figura 4: Detalhe São Miguel Arcanjo, Filipinas. - Olhos de vidro, marfim lavrado e vidro, séc. XVIII



Fonte: MATIAS, 2013, p. 337.

As imagens em marfim dispensam este processo de corte da face, uma vez que a presa já possui uma região oca, visualizada no topo de algumas peças, facilitando a colocação dos olhos de vidro. Em outra técnica utilizada nas imagens em madeira, após a finalização do entalhe do rosto, a região correspondente aos olhos era cavada, sem o corte longitudinal que separava a face do restante do bloco, e calotas de vidro côncavas, em forma de meia lua, eram

encaixadas. Este recurso também pode ter sido utilizado nas imagens em marfim, em peças lavradas em partes homogêneas da presa.

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

## **POLICROMIA**

Beatriz Coelho e Maria Regina Emery Quites (2014, p.75) citam que a policromia consiste na aplicação de camadas de cor, sobre base de preparação ou não, utilizando-se diferentes técnicas ornamentais e cobrindo parcial ou totalmente a superfície de obras escultóricas.

### **A) IMAGEM EM MARFIM LAVRADO COM POLICROMIA EM ÁREAS PONTUAIS**

Figura 5: Nossa Senhora Conceição, marfim lavrado e policromado pontualmente, séc. XVIII – Índia.



Fonte: TÁVORA, 1983, p. 54.

## B) IMAGEM EM MARFIM LAVRADO E POLICROMADO

O mais recorrente na imaginária em marfim é que o material seja valorizado em suas características intrínsecas, com aplicação de policromia em áreas pontuais, como cabelos, barba, olhos, boca, partes específicas das vestes. Esta mesma ocorrência se dá com relação ao douramento, executado pontualmente em frisos de vestes, tarjas, elementos ornamentais (figura 5).

Bernardo Távora (1983, p.28) cita que muitas das imagens em marfim possuíam policromia, conferindo maior naturalismo às figuras; podendo mesmo haver exceções, como vestes com decoração em estofamento aplicado sobre folha metálica, pintura a pincel, com motivos de gosto exótico característico da produção indo-portuguesa (Figura 6).

Figura 6: Santo Antônio, marfim lavrado e policromado, século XVII – Índia.



Fonte: TÁVORA, 1983, p. 157

## C) IMAGEM EM MARFIM LAVRADO E TINGIDO

O procedimento inicial da policromia das peças de marfim envolvia um banho de imersão em solução à base de vinagre com adição de cobre, alumínio e vitríolo. Esse recurso tinha como finalidade a dilatação dos poros do marfim para receber o tingimento (FRANÇA;



BARBOZA; QUITES, 2010, p.2650). Nas imagens monocromáticas, somente um banho de imersão em tinta era aplicado à peça (figura 7).

Figura 7: Santana em Majestade, marfim lavrado e tingido, madeira, século XVII – Índia.



Fonte: MATIAS, 2013, p.111.

### **IMAGEM EM MARFIM LAVRADO E TINGIDO EM ÁREAS PONTUAIS**

O uso de filmes de cera sobrepostos à superfície do marfim no processo de tingimento permitia que tons diferentes fossem colocados em áreas específicas, criando variações tonais na imagem (Figura 8). Este processo era repetido a cada cor aplicada na obra. Se a peça viesse a receber aplicação de folhas metálicas, este procedimento era realizado após a coloração do marfim, com o auxílio de cola proteica (FRANÇA; BARBOZA; QUITES, 2010, p.2650).

A partir de análises realizadas em um olifante em marfim de origem africana, Joana Gonçalves (2014) relata que as finas incisões realizadas na superfície do marfim receberam uma massa avermelhada e preta, realçando a decoração aplicada. Cita também que as peças recebiam tingimento com aplicação de óleo de palma ou mistura de óleo de rícino e sândalo, conferido uma tonalidade avermelhada aos artefatos (GONÇALVES, 2014, p.34).

Figura 8: Nossa Senhora Conceição, marfim lavrado e tingido pontualmente, século XVIII – Índia.



Fonte: MATIAS, 2013, p. 66.

### **BASES E PEANHAS**

Com relação às bases ou peanhas das imagens em marfim, Bernardo Távora (1983) nos coloca que estas podem ter caráter decorativo ou simbólico, a depender da representação colocada ou local de produção. Mas, de qualquer forma, são uma importante fonte de análise estética e estilística, colaborando na classificação, origem e datação das peças. Em suas análises, o autor descreve algumas das diferenciações observadas entre estes elementos nas imagens em marfim analisadas (TÁVORA, 1983, p.31).

Nas imagens cingalo-portuguesas, Távora (1983) identifica a presença de base quadrada, com coluna vertical projetada ao centro, terminada em representação de globo, lua crescente ou almofada, dependendo da iconografia da peça colocada acima. As imagens indo-portuguesas do século XVII trazem formas geométricas mais simplificadas, podendo apresentar frisos, facetamento, simulação de almofadas, chão ou pedras; formato de prismas ornamentados com motivos fitomorfos; cabeças de anjos, bicos de diamante, festões de flores e frutos ao gosto renascentista; folhas de acanto (TÁVORA, 1983, p.31).

Adentrando o século XVIII, observa a presença de madeira entalhada nas bases com formato arredondado e globo decorado com folhas de acanto acima; incorporando a partir de então a estética dos estilos barroco e rococó, com mistura de materiais, concheados, superfícies abauladas, elementos vazados, plumas e florões (TÁVORA, 1983, p.32). No mesmo período, se observam também alguns exemplares de bases em madeira, que podem se apresentar lisos, policromados, ornamentados com frisos, molduras, aplicações de marfim, em desenhos que fazem referência ao mobiliário da época (TÁVORA, 1983, p.32).

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

## CONCLUSÕES

As obras analisadas neste estudo demonstram como o marfim deu forma à expressão cultural e religiosa de diferentes povos, revelando histórias, fazeres, afetos e os caminhos percorridos. Estes artefatos revelam ideologias, vivências sociais e políticas de pessoas, muitas vezes iletradas, que não constam em nenhuma história escrita, mas que nos legaram um patrimônio com muito a contar. Tendo em vista que muito deste acervo ainda não está adequadamente preservado ou protegido, este breve estudo busca contribuir com a preservação e difusão desse patrimônio, acrescentando ao conhecimento de sua materialidade, apropriações técnicas e usos.

Outra contribuição trazida por este estudo, é uma proposição inicial da sistematização das tipologias de imagens em marfim; à medida em que se der o desdobramento desta pesquisa futuramente, estes conceitos serão mais desenvolvidos. O estudo da imaginária religiosa em marfim é de grande importância para a preservação deste patrimônio, muitas vezes em situação de risco, seja em razão de dissociação, falta de documentação e atualização dos dados das instituições, questões ligadas à gestão dos acervos, pelas intempéries, conservação e acondicionamento inadequados. Cabe ressaltar a importância dos estudos interdisciplinares entre Conservação, História da Arte Técnica, Museologia e demais áreas afins com vistas à produção de uma análise crítica sobre esses acervos, da importância da abordagem científica advinda da conservação; além da importância da regulamentação da profissão de Conservador

Restaurador no Brasil, tendo em vista que muitas vezes esse acervo histórico tão raro e sensível pode ser colocado em risco em decorrência com intervenções inadequadas.

## REFERÊNCIAS

BLUTEAU, Rafael. **Dicionário da Língua Portuguesa**. Tomo Segundo, L-Z. Lisboa: Officina de Simão Thaddeo Ferreira, 1789.

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

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

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

FRONER, Yacy-Ara. Acervos em marfim: trânsitos, cultura, estética e materialidade. In: MELLO, Magno Moraes (org.). FORMAS, IMAGENS, SONS: O UNIVERSO CULTURAL DA OBRA DE ARTE. Belo Horizonte: Clio Gestão Cultural e Editora, 2014. p. 119-128.

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

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

GUÉRIN, Sarah M. **Gothic ivories: Calouste Gulbenkian Collection**. Lisboa: Calouste Gulbenkian Foundation, 2015.

LAPA, José Roberto do Amaral. **A Bahia e a Carreira da Índia**. São Paulo: USP, 1968.

MATIAS, Osvaldo Gil. **Marfins: marfins das províncias orientais de Portugal e Espanha no Brasil**. Rio de Janeiro: Arte Ensaio Editora, 2013.

MARTINS, Judith. **Dicionário de artistas e artífices dos séculos XVIII e XIX em Minas Gerais**. Rio de Janeiro: MEC, 1974.

RODRIGUES, Tiago Samuel Franco. **Do livro para o marfim: gravuras tardo-medievais francesas em olifantes, hostiários e saleiros da Antiga Serra Leoa**. 2018. Dissertação (Mestrado em Arte, Patrimônio e Teoria do Restauro) - Faculdade de Letras, Universidade de Lisboa, Lisboa, 2018.

SANTOS, Lucila Morais. As origens do marfim e seu uso nas artes plásticas. In: CUNHA, Mafalda Soares (org.). ARTE DO MARFIM. Porto: Museu dos Transportes e Comunicação, 1998.

SERCKE-DEWAIDE, Myriam. **Breve história da evolução dos tratamentos das esculturas**. Tradução: Beatriz Coelho. Boletim do CEIB, Belo Horizonte, v. 9, n. 31, jul. 2005.

SILVA, Jorge Lúcio Matos. **Sagrado marfim: o império português na Índia e as relações intracoloniais Goa e Bahia, século XVII - iconografias, interfaces, circulações**. 2011. Dissertação (Mestrado em História Social) - Pontifícia Universidade Católica, São Paulo, 2011.

SILVA, Noemi Álvarez da. **El trabajo del marfil em la España del siglo XI**. 2014. Tesis (Doctorado en Historia del Arte) - Facultad de Filosofía y Letras, Universidad de León, León, 2014.

TÁVORA, Bernardo Ferrão Tavares e. **Imaginária luso-oriental**. Lisboa: Imprensa Nacional Casa da Moeda, 1983.

THE CITES Secretariat. **Introdução à identificação de marfim**. Genebra: UNEP, [c20--]. Convention on International Trade in Endangered Species of Wild Fauna and Flora. Disponível em: <https://cites.org/esp/disc/sec/index.php>. Acesso em: 27 out. 2021.