

# Futuros da História da Arte: 50 anos do CBHA

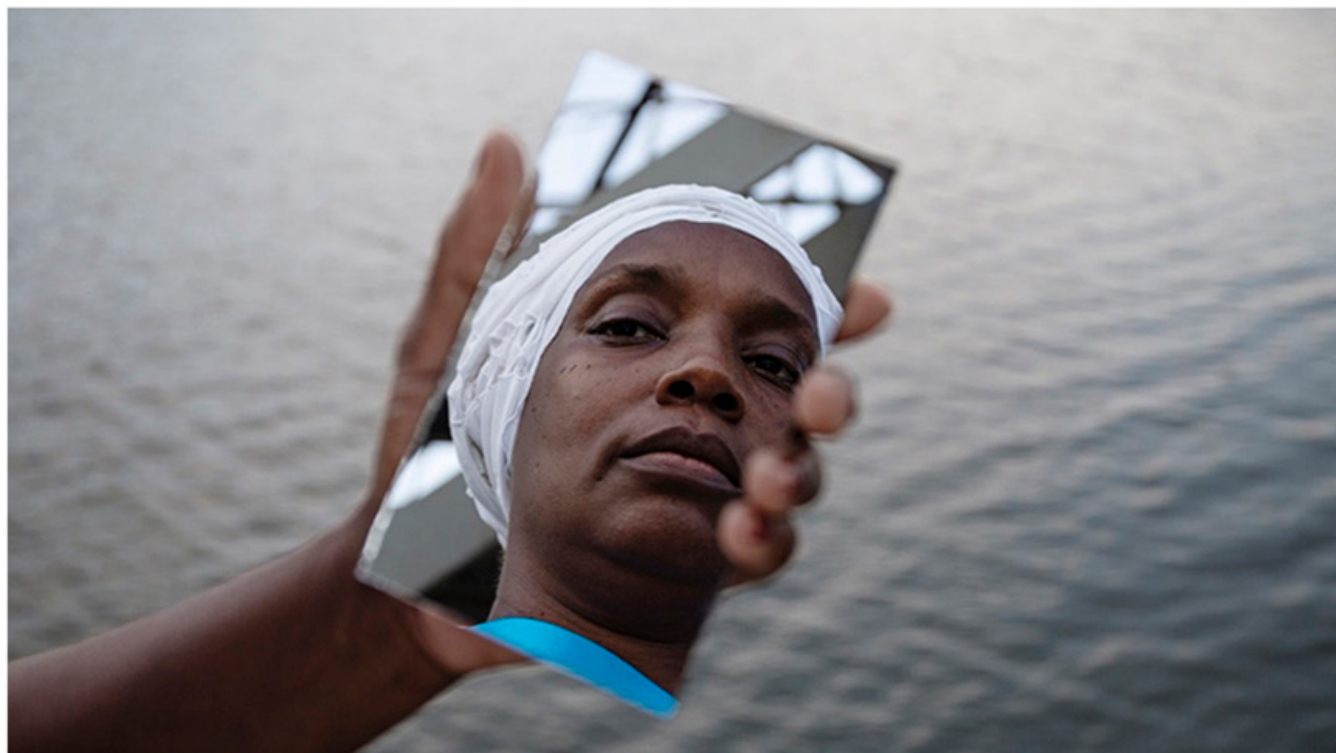


Imagem: Aline Motta, (Outros) Fundamentos, 2017-2019

## Anais | Edição especial

42º Colóquio do Comitê Brasileiro de História da Arte  
07 a 12 de novembro de 2022 - Rio de Janeiro, Brasil

Locais de realização:  
Universidade Federal do Rio de Janeiro  
Museu de Arte Moderna do Rio de Janeiro



# Futuros da História da Arte: 50 anos do CBHA

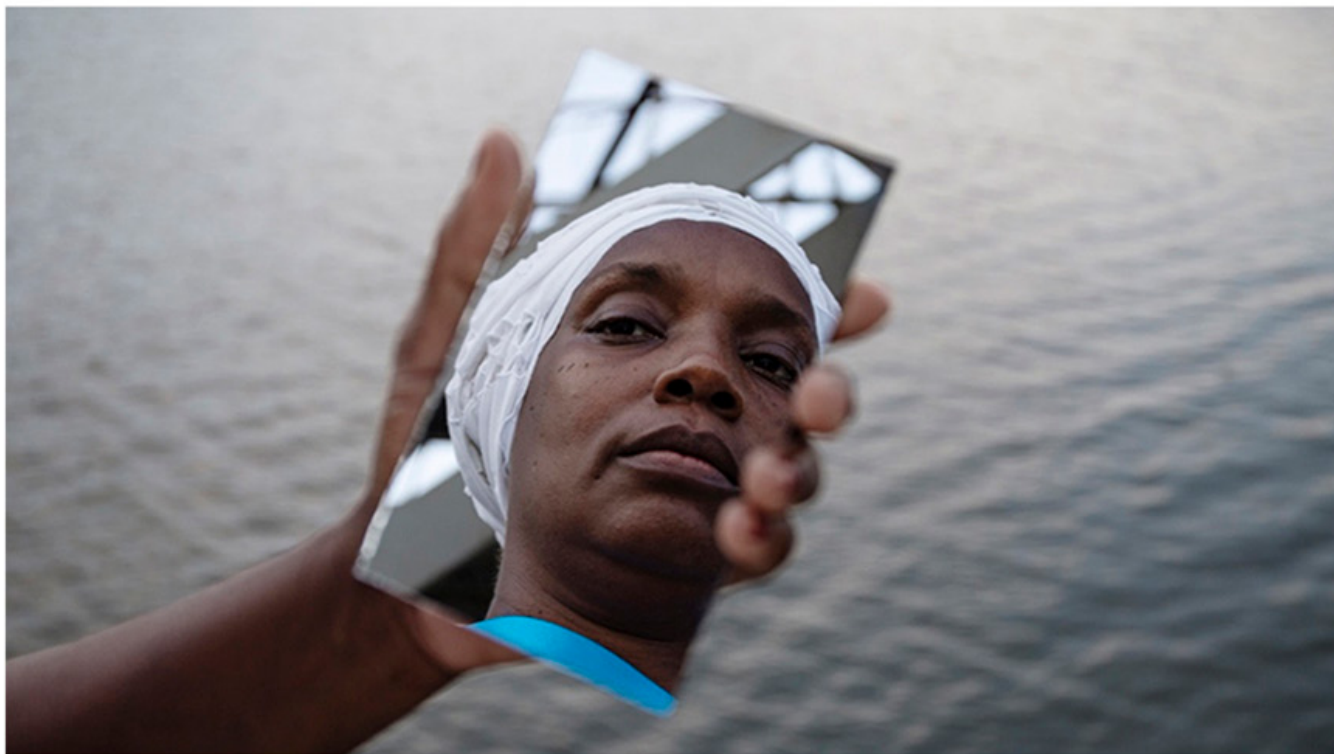


Imagem: Aline Motta, (Outros) Fundamentos, 2017-2019

## Anais | Edição especial

42º Colóquio do Comitê Brasileiro de História da Arte  
07 a 12 de novembro de 2022 - Rio de Janeiro, Brasil

Locais de realização:  
Universidade Federal do Rio de Janeiro  
Museu de Arte Moderna do Rio de Janeiro



### Organização



### Apoio



## **42º COLÓQUIO DO COMITÊ BRASILEIRO DE HISTÓRIA DA ARTE (2022)**

**PRESIDÊNCIA DE HONRA (*in memoriam*)** – Walter Zanini

### **DIRETORIA DO CBHA (2023-2025)**

Presidente - Vera Maria Pugliese de Castro (UnB/CBHA)  
Vice-presidente - Eduardo Ferreira Veras (UFRGS/CBHA)  
Secretário - Ivair Junior Reinaldim (UFRJ/CBHA)  
Tesoureira - Daniela Pinheiro Machado Kern (UFRGS/CBHA)

### **DIRETORIA DO CBHA (2020 - 2022)**

Presidente - Marco Antonio Pasqualini de Andrade (UFU/CBHA)  
Vice-Presidente - Neiva Maria Fonseca Bohns (UFPEL/CBHA)  
Secretária - Rogéria Moreira de Ipanema (UFRJ/CBHA)  
Tesoureiro - Arthur Gomes Valle (UFRRJ/CBHA)

### **COMISSÃO ORGANIZADORA DO 42º COLÓQUIO DO CBHA- 2022**

Presidente - Marco Antonio Pasqualini de Andrade (UFU/CBHA)  
Angela Brandão (UNIFESP/CBHA)  
Arthur Gomes Valle (UFRRJ/CBHA)  
Camila Carneiro Dazzi (CEFET-RJ/CBHA)  
Fernanda Pequeno (UERJ/CBHA)  
Ivair Junior Reinaldim (UFRJ/CBHA)  
Neiva Bohns (UFPEL/CBHA)  
Rogéria Moreira de Ipanema (UFRJ/CBHA)  
Sheila Cabo Geraldo (UERJ/CBHA)

### **COMITÊ CIENTÍFICO DO 42º COLÓQUIO DO CBHA- 2022**

Elisa Souza Martinez (UnB/CBHA)  
Maria Izabel Branco Ribeiro (FAAP/CBHA)  
Maria Inez Turazzi (IBRAM/CBHA)  
Paulo Knauss de Mendonça (UFF/CBHA)  
Rita Lages (UFMG/CBHA)

### **COMISSÃO ORGANIZADORA DO PRÊMIO CBHA DE TESES/ 2022**

Camila Carneiro Dazzi (CEFET-RJ/CBHA)  
Dária Jaremtchuk (USP/CBHA)  
Maria de Fátima Morethy Couto (UNICAMP/CBHA)  
Paula Ramos (UFRGS/CBHA)  
Vera Beatriz Siqueira (UERJ/CBHA)

### **COMISSÃO ORGANIZADORA DOS ANAIS DO 42º COLÓQUIO DO CBHA**

Daniela Pinheiro Machado Kern (UFRGS/CBHA)  
Eduardo Ferreira Veras (UFRGS/CBHA)  
Fernanda Pequeno da Silva (UERJ/CBHA)  
Rogéria Moreira de Ipanema (UFRJ/CBHA)

**IMAGEM:** Aline Motta, (*Outros Fundamentos*, 2017-2019).

**DIAGRAMAÇÃO:** Thaís Franco

### Dados Internacionais de Catalogação na Publicação (CIP)

C72 - Colóquio do Comitê Brasileiro de História da Arte (42: 2022)

Anais do 42º Colóquio do Comitê Brasileiro de História da Arte - Futuros da História da Arte: 50 anos do CBHA, Rio de Janeiro, 7-12 nov. 2022. (Organizadores: Vera Marisa Pugliese de Castro, Eduardo Ferreira Veras, Ivair Junior Reinaldim, Daniela Pinheiro Machado Kern, Fernanda Pequeno da Silva e Rogéria Moreira de Ipanema. Porto Alegre: Comitê Brasileiro de História da Arte, 2023 [2022].

Vários autores

1367 p. 21x29,7 cm: ilustrado

ISSN: 2236-0719

<https://doi.org/10.54575/cbha.42>

1. História da Arte. I. Comitê Brasileiro de História da Arte. II. Anais do 42º do Colóquio do CBHA.

CDD: 709.81

Os textos dos artigos e as imagens reproduzidas nesta publicação são de responsabilidade dos respectivos autores.

Comitê Brasileiro de História da Arte (filiação ao *Comité Internationale de Histoire de l'Art*).

<http://www.cbha.art.br/index.html>

e-mail: [cbha.secretaria@gmail.com](mailto:cbha.secretaria@gmail.com)

# Resistência e materialidade: a complexidade dos objetos asiáticos, séculos XVI-XVIII

Flavia Galli Tatsch, Universidade Federal de São Paulo/  
ORCID: <https://orcid.org/0000-0001-8160-5797>  
galli.tatsch@unifesp.br

## Resumo

Entre os séculos XVI e XVIII, as oficinas do Sudeste Asiático elaboraram refinadas esculturas com temas cristãos que incorporavam elementos das religiões asiáticas e vice-versa. Esses objetos foram classificados pela história da arte em três categorias: indo-portugueses, hispano-filipinos ou cingulo-portugueses. Tais denominações são problemáticas, pois refletem os tradicionais padrões de colonialismo e não fazem jus ao complexo conjunto de elementos que perpassavam as imagens. Tomando por base as recentes pesquisas que buscam perceber esses artefatos como espaços privilegiados de significados, propomos a análise das esculturas da Virgem com Menino e da Guanyim Portadora de Filhos, entalhadas na China e nas Filipinas e pouco conhecidas no Brasil, para tentar mostrar outras conexões e intercâmbios multilaterais.

**Palavras-chave:** Marfim. Ásia. Séculos XVI-XVIII. Virgem. Guanyim .

## Abstract

Between the 16th and 18th centuries, workshops in Southeast Asia produced refined Christian-themed sculptures that incorporated elements of Asian religions and vice versa. These objects have been classified by art history into three categories: Indo-Portuguese, Hispano-Filipino, or Singulo-Portuguese. Such denominations are problematic, as they reflect traditional patterns of colonialism and do not do justice to the complex set of elements that pervade the images. Based on recent research that seeks to perceive these artifacts as privileged spaces of meaning, we propose an analysis of the sculptures of the Virgin with Child and Guanyim The Bringer of Sons , carved in China and the Philippines and little known in Brazil, to try to show other connections and multilateral exchanges.

**Keywords:** Ivory. Asia. 16th-18th Centuries. Virgin. Guanyim.

*(...) y lo que más me admira es, que con no aber quando yo aquí llegué hombre dellos que supiese pintar cosa que algo fuese, se an perfeicionado tanto en este arte, que ansí en lo de pinçel como en lo de bulto, an sacado maravillosas pieças, y algunos niños Jesús que yo e visto en marfil, me parece que no se puede haçer cosa más perfeta; y ansí lo afirman todos los que los an visto.* Banse proveyendo las yglesias de la ymágenes que éstos hacen, de que antes abía mucha falta, y según la habilidad que muestran al retratar las ymágenes que bienen de España, entiendo que antes de mucho no nos harán falta las que se haçen en Flandes; y lo que dixen de los pintores, digo también de los bordadores, que ban ya haçiendo obras bordadas muy perfetas y se van cada día perfeccionando.

As palavras acima foram escritas pelo Frei Domingos de Salazar (1512-1594), primeiro bispo das Filipinas (1581-1594), na *Carta-Relación de las cosas de la China y de los chinos del Parián de Manila*, destinada ao Rei Felipe II (1427-1598). Nela, Salazar (1590) se referia às refinadas esculturas em marfim elaboradas nas oficinas do Sudeste Asiático com temas cristãos e que incorporavam elementos da imaginária asiática. Como objetos peripatéticos, exerciam fascínio nos fiéis tanto em âmbito local como global.<sup>1</sup>

Há uma vasta historiografia acerca dos objetos elaborados no sudeste e no sul da Ásia na Primeira Modernidade dedicada a reconstruir as relações entre os seus modelos e as técnicas locais, e as redes de troca impulsionadas pelo comércio global. Essa historiografia criou uma taxonomia baseada em três categorias: “indo-portugueses”, “cíngulo-portugueses” ou “hispano-filipinos”, que apontam tanto para a temporalidade quanto para o local de produção. São classificações problemáticas, pois refletem os tradicionais padrões de colonialismo e a centralidade europeia para sua produção e comercialização, a primeira estabelecida nas possessões ibéricas asiáticas e a segunda que privilegiava o consumo nos territórios europeus e em suas colônias nas Américas.

O uso do apêndice ibérico das denominações – “indo-portugueses”, “hispano-filipinos” ou “cíngulo-portugueses” – procura ressaltar a raiz europeia dos modelos que podem ter sido utilizados para a elaboração desses objetos, além de reduzir os artesãos dessas localidades a sujeitos passivos. Da mesma forma, a centralidade europeia retira de cena: a importância das oficinas situadas na Ásia e os vetores locais de produção dos artefatos em marfim; seu consumo dentro desse continente; e, não menos importante, a complexidade dos intercâmbios multilaterais presentes em um mesmo objeto.

Nos últimos anos, novos estudos procuram perceber como esses artefatos fogem da fixidez interpretativa dos tropos “tradicionais”, chamando à luz a importância de percebê-los como “híbridos e móveis” (PORRAS, p. 257). Nesta breve pesquisa, a nossa

<sup>1</sup> Agradeço ao fomento da FAPESP, que propiciou minha participação 42º Colóquio do Comitê Brasileiro de História da Arte (Processo nº 2022/06871-2).

perspectiva é a da virada global/global turn que desafia as categorias eurocêntricas e estilísticas historicamente definidas pela História da Arte.<sup>2</sup> Em nossas investigações sobre circulação, mobilidade e portabilidade, que leva em consideração a importância da materialidade do marfim, procuramos perceber as esculturas com temática cristã em um “mundo de confluência cultural, social, étnica e religiosa” (PARK, 2020, p. 66).

### **Objetos pluritópicos e peripatéticos**

A primeira questão que gostaríamos de abordar é a da terminologia. Estudos recentes como os de Alan Chong - diretor do Currier Museum of Art in Manchester, New Hampshire, que escreveu um importante catálogo para a exposição *Christianity in Asia. Sacred Art and Visual Splendor* (CHONG, 2016), promovida pela Asian Civilisations Museum em Cingapura - e de Jessie Park (PARK, 2020) - curadora assistente da University Art Gallery em New Haven, Connecticut - têm se referido aos objetos em marfim como sendo chineses ou do Sudeste Asiático. Este último termo parece mais abrangente, pois abrange “as regiões de fronteira marítima do sudeste da China, Filipinas e Península Malaia, bem como vários reinos insulares como Sumatra, Java, Sulawesi e as Molucas (ou Ilhas das Especiarias) que agora são chamados coletivamente de Indonésia” (PARK, 2020, p. 67). Seguindo essa mesma linha de pensamento, os marfins aqui apresentados serão denominados como do Sudeste Asiático, pois nos parece que vêm ao encontro da mobilidade e dos personagens envolvidos nessa circulação.

A segunda questão a considerar está relacionada ao espaço de produção dos objetos. No sudeste da China, a província de Fujian se caracterizou pela grande tradição em esculturas em madeira, porcelana, pedra e marfim (MENG, 2020, p. 332). Em 1567, os governantes da Dinastia Ming (1368-1644) revogaram a proibição sobre o livre comércio marítimo (MENG, 2020, p. 332; CHONG, 2016, p. 205) e atribuíram ao porto de Zhangzhou o monopólio das transações com o exterior (MENG, 2020, p. 332).

Na China, o marfim era empregado para produzir esculturas de deuses e outros imortais. Até metade do século XVI, o marfim de elefante era uma matéria-prima rara e, por isso, havia o emprego de presas de outros animais, como o de mamute. É o caso da escultura do Buda Shakyamuni (Fletcher Fund. Inv. 34.26.1-3) e de outros Bodisatvas do acervo do Metropolitan Museum of Art, Nova York (LEIDY e STRAHAN, 2010, entrada 30 do catálogo, p. 132). À necessidade de oferta de presas de elefante para a manufatura no mercado local, somava-se o apreço europeu por essa materialidade. Na Europa, a produção de esculturas em marfim no período gótico alcançou cifras impressionantes,

---

2 Sobre a “virada global” (*global turn*), a lista de autores é muito grande para ser citada aqui.

os mais de 5.000 objetos que se encontram em diversos museus e que podem ser vislumbrados no acervo virtual do Gothic Ivory Project.

A partir da chegada dos portugueses, espanhóis e holandeses ao Sudeste Asiático, o marfim de elefante passou a ser uma matéria prima bastante empregada na utilização da imaginária elaborada na China. Em Macau, as presas eram transportadas de Goa pelos portugueses (MENG, 2020, p. 334). Outras vinham do Camboja e do Ceilão (atual Sri-Lanka), comercializadas pela Companhia das Índias Orientais para as Filipinas, Batávia, Japão e para a China continental via Taiwan (MENG, 2020, p. 337). Havia também o suprimento para o Gujarat, Índia, a partir da costa Swahili na África (TRUSTED, p. 448; PARK, 2020, pp. 83-84).

Assim, com a facilidade de acesso à matéria-prima estimulada pelo comércio global, surgiram diversas oficinas com mão de obra especializada em Fujian, resultando em uma "indústria doméstica chinesa" (PARK, 2000). Essa indústria levava em conta não somente os objetos elaborados em Fujian, mas também aqueles em Macau e nas Filipinas, respectivamente sob domínio dos portugueses (desde 1557) e dos espanhóis (desde 1570).

Nesse sentido, em muitos casos, as esculturas em marfim com temas cristãos não podem ser identificadas como sendo originadas em um único local, inserindo-se no que a historiadora da arte Eva Hoffman chamou de objetos pluritópicos, ou seja, sobre os quais se reconhece a existência de múltiplos locais de produção e uma grande fluidez entre eles (HOFFMAN, 2001). Nas Filipinas, entre os artesãos envolvidos com o entalhe de marfim estavam tanto os nativos quanto os migrantes chineses de Fujian que se fixaram em Manila, impulsionados pelo estabelecimento do sistema comercial Manila-Acapulco em 1571.<sup>3</sup>

Por volta de 1590, notícias a respeito do apreço e da importância da escultura erborária do Sudeste Asiático podem ser vislumbradas na obra do escritor chinês, Gao Lian que, em 1591-2, escreveu, em seu tratado sobre nutrição, que as obras fujianenses de marfim eram "belas e artísticas" (CHONG, 2016, p. 205), ainda que ele não tenha se referido a um tipo específico de imaginária. Relatos de europeus também nos dão ideia da dimensão da produção e embarque das peças em marfim com destino às colônias nas Américas e aos reinos ibéricos.

A descoberta do galeão Santa Margarita - que afundou em 1601, cerca de 2400km das Filipinas na rota Manila-México - e as escavações subaquáticas de seus remanescentes permitiram trazer à luz cerca de trezentas e trinta peças de marfim. Esse

<sup>3</sup> Vale a pena mencionar que, no Sudeste Asiático, as populações, conseqüente os artesãos, professavam distintas religiões, como o budismo, o confucionismo, o taoísmo, o animismo e o cristianismo.



montante revela a importância das esculturas elaboradas para exportação. Segundo Marjorie Trusted, que foi curadora do Victoria and Albert Museum, a variedade dos objetos recuperados demonstra que “variantes, ou mesmo repetições do mesmo tema e composição, foram feitas em alguns números. Deve ter havido o equivalente a uma linha de produção, as repetições certamente significam não apenas um método de produção, mas a demanda pelas mesmas imagens sacras populares”, além de outras de caráter secular (TRUSTED, pp. 451-452).

Existem alguns aspectos que chamam a atenção. Não há como negar que as populações do Sudeste Asiático se aproveitaram dos “benefícios da própria necessidade dos espanhóis de adquirir esculturas esculpidas em marfim para mobiliar as igrejas nas Filipinas e para exportação através do Oceano Pacífico” (PARK, 2020, 74); o mesmo valeria para os portugueses, ingleses e holandeses. Se focarmos só nessa ótica para a produção dos artefatos, continuaremos com a visão canônica e linear que insiste no encontro entre europeus e não europeus como o único ponto propulsor de elaboração.

Isto posto, tendemos a ver o emprego do marfim para a realização de esculturas como uma forma de resistência por parte dos artistas do Sudeste Asiático. Em nossa pesquisa, recorreremos aos estudos recentes que chamam a atenção sobre a consciência, por parte dos artistas asiáticos, de que além de ser uma forma de “sobrevivência e sustento” (PARK, 2020, p. 74), o emprego dessa materialidade preenchia um nicho específico do mercado local/global, pois os “locais produziam obras para serem exportadas, colecionadas e consumidas” (BENAY, p. 12) na Ásia, Europa ou suas colônias. Daí a proposta de Erin Benay para que se redefinam os “parâmetros da cultura visual da Primeira Modernidade para explicar as maneiras pelas quais a mobilidade global dos objetos influencia profundamente como as culturas veem e conhecem umas às outras, bem como a si mesmas” (BENAY, 2021, p. 12)<sup>4</sup>.

## Virgem/Guanyin

Nesse sentido, gostaríamos de nos aproximar das imagens da Virgem Maria e da Guanyin para pensar em outra estratégia de abordagem das esculturas elaboradas no Sudeste Asiático. Fujian era conhecida pela elaboração das esculturas em marfim com divindades, mestres ou figuras populares do budismo e do taoísmo, entre as quais dos Oito Imortais<sup>5</sup>; de deuses como Shou Lao (figura 1) e da Guanyin (figuras 2 e 3). Essas

4 Agradeço à Claire Farago por ter me apresentado o trabalho de Erin Benay.

5 Ver: Anônimo. *Figura de Imortal Taoísta*. Fujian, China, 2ª metade do século XVI ou Primeira metade do Século XVII. Dinastia Ming, Marfim. Royal Museum de Ontario, Canadá (Inv. 925X60.4). Fonte: <https://collections.rom.on.ca/objects/326796/figure-of-a-daoist-immortal?ctx=7e04ae63-0ad0-43f7-91bd-9831ab99f3fc&idx=41>. Acesso em 29 de janeiro de 2023.

imagens têm em comum: a inclinação de seus corpos, seguindo o formato das pontas das presas; as bordas das túnicas arredondadas e coloridas (mais perceptível na figura 2); e as “sobrancelhas altas, os olhos semicerrados, as pálpebras salientes e a boca bem desenhada com os cantos para cima [que] dão a essas figuras um ar suave e sorridente” (MENG, 2020, p. 338).



**Figura 1.**

Anônimo. *Shou Lao*. China (Dinastia Ming), 1368-1644.

Marfim, 30 cm x 7,8 cm de diâmetro.

Oriental Museum, Durham, Inglaterra (Inv. N° DUROM.2017.100).

Fonte: [http://discover-old.durham.ac.uk/permalink/f/1sbb0j7/44DUR\\_ADLIB\\_DS20461](http://discover-old.durham.ac.uk/permalink/f/1sbb0j7/44DUR_ADLIB_DS20461).

Acesso em 29 de janeiro de 2023.

Crédito da imagem: Oriental Museum, Durham

**Figura 2.**

Anônimo. *Guanyin*. China (Dinastia Ming), 1368-1644.

Marfim 24,8 cm x 26 cm x 5,1 de diâmetro.

The Metropolitan Museum of Arts, Nova York (Inv. N° 12.219.1).

Fonte: <https://www.metmuseum.org/art/collection/search/41933>. Acesso em 29 de janeiro de 2023.

Crédito da imagem: The Metropolitan Museum of Arts, Nova York

Guanyin é uma ressignificação chinesa do bodhisattva budista Avalokitesvara proveniente da Índia. Quando o budismo Mahayana se dispersou pela China, o Avalokitesvara se adequou à Guanyin, a deusa chinesa que “ouve os lamentos do mundo” e é considerada como “símbolo de benevolência” (MENG, 2020, p. 338). Na China, entre as suas trinta e três emanações, uma é conhecida como a songzi Guanyin, “a Portadora dos Filhos”, particularmente adorada pelas mulheres que desejavam ter filhos. Segundo Meng (2020, p. 339), “em uma sociedade agrícola como a China dinástica, a fertilidade era considerada uma forte responsabilidade familiar, assim que a petição de filhos, sobretudo varões, formava parte indispensável das práticas populares religiosas”

Uma das formas da songzi Guanyin é aquela em que ela está sentada com uma criança no colo e que segura um botão de lótus<sup>6</sup>, representação que conferia a fertilidade a Guanyin (CLARKE, 2013, p. 26). A base para essa iconografia vinha do Sutra do Lótus, mas a representação artística teria resultado da ressignificação da iconografia da Virgem Maria com o Menino, entronizada, que circulava na China junto com as missões franciscanas e comerciais dos séculos XIII e XIV. Como exemplo, citamos a lápide tumular de Caterina Ilioni, filha de um comerciante genovês, que foi enterrada na província de Yangzhou. Elaborada por volta de 1343-1344, ela apresenta cenas do martírio de Santa Catarina e, em seu topo, conta com uma imagem da Virgem e do Menino sentados em um banco tipicamente chinês (Clarke, 2013). A ornamentação da borda da lápide e a inserção das figuras, que flutuam no espaço, tinham como base as imagens budistas, familiares aos artistas chineses que elaboravam as lápides para os cristãos que viviam na China.

Em 1368, com a ascensão da Dinastia Ming, a China se fechou, rejeitando a presença estrangeira dentro de suas fronteiras. No entanto, a imaginária da Guanyin continuou a ser elaborada sem restrição, estivesse ela ou não ligada às poucas comunidades cristãs sobreviventes em solo chinês. Com a chegada dos europeus ao Sudeste Asiático na Primeira Modernidade, outras imagens da Virgem com Menino voltaram a circular amplamente, fossem elas originárias da Europa ou não.

Segundo Meng (2020, p. 340), a representação da Guanyin Portadora de Filhos se popularizou a partir do século XVI. Suas imagens e as da Virgem com o Menino estabeleceram uma relação tão complexa que mesmo os missionários europeus tinham dificuldade em reconhecer quando se tratava de uma ou outra. É o que se percebe no relato do português Gaspar da Cruz, missionário dominicano que chegou a Cantão em

---

<sup>6</sup> Imagens como essa foram produzidas em diversos suportes, como a porcelana. Ver: Anônimo. *Guanyin sentada com bebê*. Dehua, província de Fujian, China, sem data. Porcelana, 33,5cm x 17 cm. Fonte: <https://www.roots.gov.sg/Collection-Landing/listing/1139588>. Acesso em 29 de janeiro de 2023.

1556, ao ver um oratório no qual havia uma escultura de uma mulher com uma criança agarrada ao seu pescoço e uma lamparina queimando à frente deles. Ele escreveu que suspeitava “ser algum tipo de demonstração cristã e perguntei a alguns dos sacerdotes [desses] ídolos o que aquela mulher significava, mas ninguém soube me dizer nem me dar qualquer razão para isso. Pode ser a imagem de Nossa Senhora” (Clarke, 2013).

As relações complexas entre a Guanyin Portadora dos Filhos e a Virgem não se restringiram somente às imagens produzidas na província de Yangzhou. Quando os chineses migraram para as Filipinas e se estabeleceram em Manila, eles levaram consigo não só a tradição da elaboração das imagens em marfim, como suas próprias crenças religiosas, daí a produção de muitas representações de Guanyin. Paralelamente, a presença dos espanhóis e a instalação das ordens religiosas - como agostinianos, franciscanos e dominicanos – fomentaram ainda mais a confecção de esculturas para o espaço local e o comércio global. Por isso, Frei Domingos de Salazar escreveu a *Carta-Relación de las cosas de la China y de los chinos del Parián de Manila*, citada na epígrafe deste texto.

Nesse contexto, uma nova representação da Guanyin Portadora dos Filhos se popularizou: em pé, ela segura Zen Zai com um braço e no outro um rosário budista: no exemplar do Victoria & Albert Museum (figura 3), a criança está apoiada no ombro direito e o rosário no esquerdo. Essa disposição podia variar, como se vê na figura 4 à esquerda, que pertence à uma Coleção Particular (MENG, 2020, p. 339). Mais uma vez, as imagens de Guanyin e da Virgem se imbricavam. É possível que o diálogo tenha surgido a partir das imagens da Virgem do Rosário, muito cara aos missionários dominicanos estabelecidos na Ásia.

A escultura pertencente à Hispanic Society of America (figura 4, à direita) apresenta uma configuração parecida com a Songzi Guanyin da Coleção Particular, não só na curvatura e na disposição da criança – ainda que ela tenha desaparecido -, como nos restos de laca vermelha em sua vestimenta. Sob o véu, o cabelo que emoldura o rosto, e que lhe cai pelos ombros até metade dos braços, é tributário de outras esculturas cristãs produzidas nas Filipinas. Já o formato dos olhos, a boca pequena, o rosto arredondado e as sobrancelhas pintadas e altas trazem as características de esculturas chinesas, como mencionado acima.



Fig. 5. Songzi Guanyin (izquierda), 1573-1644, marfil, Colección privada (Fuente: Gillman, "Ming and Qing Ivories: Figure Carving", fig. 24); Virgen del Rosario (derecha), siglo XVII, marfil, Hispanic Society of America, New York

**Figura 3.**

Anônimo. *Guanyin*. Zhagzhou, 1580-1640. Marfim laqueado e dourado, 26,4 cm.

Victoria & Albert Museum, Londres (Inv n° 274-1898).

Fonte: <https://collections.vam.ac.uk/item/O493367/guanyin-figure-of-guanyin-unknown/>.

Acesso em 29 de janeiro de 2023.

Crédito da imagem: Victoria & Albert Museum

**Figura 4.**

Anônimo. *Virgem do Rosário*, século XVII. Marfim laqueado. Hispanic Society of America, Nova York.

Fonte: MENG, Zhou. Fuentes Chinas del Marfil Hispano-Filipino comercio, migración e intercambios culturales. Quintana, n° 19 2020, p. 339.

Crédito da Imagem: Zhou Meng.

Não se sabe qual imagem teria surgido antes: o que as diferenciava eram os atributos, como a cruz no rosário cristão ou sua ausência naquele budista, a presença do globo na mão do Cristo ou sua ausência na de Zen Zai. Tanto a Virgem com Menino quanto Gyanyin Portadora de criança mostram a compaixão universal que esculturas maternas divinas proporcionavam aos seus fiéis. De qualquer forma, a Virgem do Rosário apresenta mais um fator da complexidade dos intercâmbios multilaterais presentes em

um mesmo objeto, já que tanto é tributária da escultura chinesa e sua diáspora pelas Filipinas, quanto de outras esculturas que vinham sendo produzidas em diálogo com as gravuras flamengas que circulavam por lá.

A nosso ver, a opção pela representação dessas imagens no marfim se apresentava como uma forma dupla de resistência, tanto das comunidades locais frente à conversão forçada, quanto dos cristãos frente à forte presença das religiões asiáticas. Ao agradar as diferentes comunidades, o marfim combinava todos esses elementos e criava aquilo que Homi Bhabha (1990; 2019) chamou de espaços “intermediários”, responsáveis por articular as diferenças culturais e suas tensões, sentidas na forma de colaboração ou de resistência.

Para concluir, chamamos a atenção para os itinerários desses objetos que eram tortuosos, circulares e que retornavam “novamente aos mesmos nós relacionais, para serem transformados mais uma vez” (SMITH, 2019, p. 6). Por isso, faz-se premente reconstruir as relações complexas desses marfins procurando explorar sua materialidade, a técnica e os significados que os envolvem para percebê-los no interior de um mundo maior e conectado.

## Referências

- BENAY, Erin. *Italy by Way of India. Translating Art and Devotion in the Early Modern World*. Turnhout, Brepols Publisher, 2021.
- BHABHA, Homi. The Third Space. In: RUTHERFORD, J. (ed.). *Identity. Community, Culture, Difference*. Londres: Lawrence & Wishart, 1990, p. 207-221.
- BHABHA, Homi. *O local da cultura*. 2 ed. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2019.
- CLARKE, Jeremy. *The Virgin Mary and Catholic Identities in Chinese History*. Hong Kong: Hong Kong University Press, 2013.
- CHONG, Alan (ed). *Christianity in Asia: Sacred Art and Visual Splendor*. Cingapura: Asian Civilizations Museum, 2016.
- HOFFMAN, Eva Rose. Pathways of Portability: Islamic and Christian interchange from the tenth to the twelfth century. *Art History*. Oxford: Blackwell Publishers, v. 24, n° 1, February 2001, pp. 17-50. Disponível em: <<https://onlinelibrary.wiley.com/DOI/10.1111/1467-8365.00248>>. Acesso em: 04 de março de 2018. DOI: 10.1111/1467-8365.00248.
- LEIDY, Denise Patry e STRAHAN, Donna K. (eds). *Wisdom Embodied: Chinese Buddhist and Daoist Sculpture in the Metropolitan Museum of Art*. Nova York: The

Metropolitan Museum of Art, 2010. Entrada 30 do catálogo, p. 132. Disponível em: [https://books.google.com.br/books?id=GFa0uSleDNwC&printsec=frontcover&redir\\_esc=y#v=onepage&q&f=false](https://books.google.com.br/books?id=GFa0uSleDNwC&printsec=frontcover&redir_esc=y#v=onepage&q&f=false). Acesso em 22 de janeiro de 2023.

MENG, Zhou. Fuentes Chinas del Marfil Hispano-Filipino comercio, migración e intercambios culturales. *Quintana*, n° 19 2020, pp. 331-346. DOI: <https://doi.org/10.15304/qui.19.6106>

PARK, Jessie. Made by Migrants: Southeast Asian Ivories for Local and Global Markets, ca. 1590-1640. *The Art Bulletin*, 2020, 102:4, pp. 66-89. DOI: 10.1080/00043079.2020.1765636

PORRAS, Stephanie. Locating Hispano-Philippine ivories. *Colonial Latin American Review*, 2020, 29:2, pp.256-291. <https://doi.org/10.1080/10609164.2020.1755940>.

SALAZAR, Domingos de. *Carta-Relación de las cosas de la China y de los chinos del Parián de Manila, enviada al Rey Felipe II por Fr. Domingo de Salazar, O.P, primer obispo de Filipina*. Manila, 24 de junho de 1590. Publicada pela primeira vez no ano de 1897. Localização e transcrição: Carles de Brasó Broggi e Dolors Folch. Disponível em: <https://arxiu-web.upf.edu/asia/projectes/che/s16/salaz90.htm>. Acesso em 22 de janeiro de 2023.

SMITH, Pamela H. (ec.). *Entangled Itineraries. Materials, Practices, and Knowledge across Eurasia*. Pittsburgh: University of Pittsburgh Press, 2019.

TRUSTED, Majorie. Survivors of a Shipwreck: Ivories from a Manila Galleon of 1601. *Hispanic Research Journal*. Vol. 14, n° 5, October 2013, pp. 446-462.

#### Como citar:

TATSCH, Flavia Galli. Resistência e materialidade: a complexidade dos objetos asiáticos, séculos XVI-XVIII. *Anais do 42º Colóquio do Comitê Brasileiro de História da Arte: Futuros da História da Arte: 50 anos do CBHA*, São Paulo: CBHA, n. 42, p. 569-579, 2022 (2023). ISSN: 2236-0719.

DOI: <https://doi.org/10.54575/cbha.42.045>

Disponível em: <http://www.cbha.art.br/publicacoes.htm>