



A Virgem Abrideira dos Gozos de Maria da Coleção Ivani e Jorge Yunes: transculturalidade e espaços intermediários

Flavia Galli Tatsch

Como citar:

TATSCH, F. G. A Virgem Abrideira dos Gozos de Maria da Coleção Ivani e Jorge Yunes: transculturalidade e espaços intermediários. **MODOS: Revista de História da Arte**, Campinas, SP, v. 5, n. 3, p.313-342, 2021. DOI: 10.20396/modos.v5i3.8667052. DOI: 10.20396/modos.v5i3.8666746. Disponível em: <https://periodicos.sbu.unicamp.br/ojs/index.php/mod/article/view/8666746>.

Imagem: Anônimo. *Virgem Abrideira*. Século XVIII. Marfim. (detalhe). Coleção Ivani e Jorge Yunes – CIJY, São Paulo. Foto da autora.

A Virgem Abrideira dos Gozos de Maria da Coleção Ivani e Jorge Yunes: transculturalidade e espaços intermediários

The Vierge Ouvrante of the Joy of Mary from the Ivani and Jorge Yunes Collection: transculturality and in-between spaces

Flavia Galli Tatsch*

RESUMO

Este artigo tem como objetivo analisar a Virgem Abrideira dos Gozos de Maria pertencente à Coleção Ivani e Jorge Yunes, em São Paulo. Virgens Abrideiras dos Gozos de Maria são esculturas de vulto que possuem um tipo de mecanismo frontal que permite abrir seus corpos totalmente ou apenas em parte, revelando cenas marianas em seu interior. Existem três exemplares ibéricos, dos séculos XIII e XIV, que se encontram em acervos nas cidades de Allariz, Évora e Salamanca. Apesar dos temas entalhados em seu interior, a Abrideira da Coleção Yunes foi elaborada em outro espaço temporal e geográfico (em alguma possessão ibérica no Extremo Oriente). Na falta de exemplares similares que pudessem conduzir a análise, esta pesquisa procurou vislumbrá-la à luz das imaginárias resultantes dos encontros culturais entre europeus e asiáticos, como a indo-portuguesa, cingalesa, hispano-filipina ou chinesa. Os enigmas que cercam os fatores de sua produção levantaram questões a respeito das fronteiras impostas pela historiografia — como taxonomias e categorias etnocêntricas — e apontaram para a necessidade de se pensar a transculturalidade e os espaços “intermediários”.

PALAVRAS CHAVE

Virgem Abrideira dos Gozos de Maria. Coleção Ivani e Jorge Yunes. Virada Global. Transculturalidade. História da Arte.

ABSTRACT

This article aims to analyze the Vierge Ouvrante of the Joy of Mary belonging to the Ivani and Jorge Yunes Collection, in São Paulo. The Vierges Ouvrantes of the Joy of Mary are large sculptures that have a type of frontal mechanism that allows them to open their bodies totally or only partially, revealing Marian scenes inside. There are

three Iberian specimens, from the 13th and 14th centuries, which are found in collections in the cities of Allariz, Évora, and Salamanca. Despite the themes carved into its interior, the *Vierge Ouvrante* of the Yunes Collection was created in another temporal and geographic space (in some Iberian possession in the Far East). In the absence of similar examples that could lead the analysis, this research sought to glimpse it in the light of the imaginaries resulting from cultural encounters between Europeans and Asians, such as Indo-Portuguese, Sinhalese, Hispanic-Filipino or Chinese. The enigmas surrounding the factors of its production raised questions about the borders imposed by historiographies — such as taxonomies and ethnocentric categories — and pointed to the need to think about transculturality and “in-between” spaces.

KEYWORDS

Vierge Ouvrante of the Joy of Mary. Ivani and Jorge Yunes Collection. Global turn. Transculturality. History of Art.

Construída em 2003 para abrigar parte das peças de arte sacra da Coleção Ivani e Jorge Yunes (CIJY), a capela conta com os mais variados objetos, como fragmentos da demolida Igreja de São Pedro dos Clérigos da cidade do Rio de Janeiro, de autoria do Mestre Valentim da Fonseca e Silva (ca. 1745-1813); esculturas em madeira do barroco brasileiro; oratórios e crucifixos, entre outros. No altar, em meio aos candelabros de prata, chama atenção a disposição de esculturas entalhadas em marfim, dentre as quais destaco: Menino Jesus Salvador do Mundo, Nossa Senhora dos Navegantes, Nossa Senhora da Piedade, Santana e Nossa Senhora com Menino Jesus, elaboradas no século XVIII em Goa; São Vicente de Paulo, esculpido no século XIX e Santana Mestra (em madeira e marfim), do século XX, ambas europeias; e a Virgem em Majestade (Lúzio, 2018), objeto desta pesquisa¹.

As esculturas da Virgem em Majestade, também conhecidas como *Maestà*, apresentam Maria entronizada com o Menino Jesus sentado sobre suas pernas. O exemplar da Coleção Ivani e Jorge Yunes diferencia-se de outras talhas similares a partir do mecanismo de abertura instalado em sua parte frontal, que desce verticalmente a partir do pescoço da Virgem.

Trata-se de uma Virgem Abrideira, tipo de escultura de vulto que, ao ser aberta, transforma-se um tríptico composto pelo centro e dois painéis laterais independentes que permitem ao observador ver as cenas esculpidas tanto no corpo principal como no interior dos volantes.

Entre os séculos XIII e XVII, esse tipo de imaginária foi produzido em algumas regiões europeias, sob a comitência de membros pertencentes à nobreza ou realeza, ordens militares, mosteiros ou confrarias. Os programas iconográficos entalhados no interior das esculturas podem ser classificados a partir de três grupos: da Trindade, com a Santíssima Trindade em seu interior; da Dor ou da Paixão de Cristo; e dos Gozos de Maria ou Alegrias de Maria (Fries, 1928-1929:3, Trens, 1947: 481-524; Réau, 1957; Barroca, 2002: 274).

Em Portugal e Espanha, os Gozos de Maria foram louvados em distintos gaudias e textos como nos *Milagros de Nuestra Señora* de Gonzalo de Berceo (c. 1196 - c. 1260) e na *Ballada dels gotx de Nostra Dona*, no *Llibre Vermeil* (Filgueira Valverde, 1996: 58). O número dos gozos que Maria recebeu de seu filho variavam entre cinco, sete e nove. Na primeira *loor* das Cantigas de Santa Maria — musicada e escrita em galego-português a pedido de Afonso X, o sábio (1221-1284) — são sete os gozos que ela teria recebido do Cristo: Anunciação, Nascimento, Adoração dos Magos, Ressurreição, Ascensão, Pentecostes e Assunção/Coroação (Figueira Valverde, 1996: 58; González Hernando, 2008: 822). Em um hino do século XV, as alegrias vinham assim descritas: “Alegras-Te pela tua concepção divina, Alegras-Te pelo teu parto sagrado, Alegras-Te pela chegada dos Magos, Alegras-Te pelo Ressuscitado, Alegras-Te pela Ascensão de Jesus, Alegras-Te pelo Fogo mirífico lançado sobre os Apóstolos, Alegras-Te pela Tua Ascensão aos Céus” (Disalvo, [S.l.]: 39-66).

Os especialistas acreditam que a elaboração de Virgens Abrideiras com os Gozos de Maria tenha sido exclusiva de oficinas localizadas na Península Ibérica (Barroca, 2002: 274), mais precisamente, em Castela e Aragão (Estella Marcos, 1985: 134; Katz, 2012: 48). Não se sabe quantas foram produzidas

entre o final do século XIII e o XIV. Somente três delas chegaram até nós: a de Salamanca (Museo Diocesano de la Catedral Vieja), a de Allariz (Real Monastério de Santa Clara) e aquela que se encontra em Évora (Museu de Arte Sacra da Catedral). Existe notícia de uma quarta mencionada, em 1339, no inventário da Catedral de Sigüenza (Katz, 2012: 75).

As cenas esculpidas no interior da Virgem Abrideira da Coleção Ivani e Jorge Yunes inscrevem-se no grupo dos Gozos de Maria. No entanto, a peça não foi elaborada no mesmo período que as mencionadas acima; tampouco é possível afirmar que sua manufatura tenha sido na Península Ibérica. Alguns detalhes embasam minha afirmação, como os olhos semicerrados, os lábios carnudos, os cabelos estriados, as feições declaradamente chinesas de alguns personagens e a presença de elementos arquitetônicos orientais. Esses elementos são encontrados em outras esculturas elaboradas na Ásia, mais precisamente, nas possessões de Espanha e Portugal nesse continente.

Entre os estudos anteriores sobre as esculturas de Évora, Allariz e Salamanca, alguns concentraram-se na compilação das talhas da Península Ibérica e inserção das Virgens Abrideiras na imaginária gótica (Barroca, 2002; Estella Marcos, 1984), outros identificaram suas particularidades (Gudrun Radler, 1990; González Hernando, 2008) ou partiram de questões relativas à circulação, à audiência, à comitência e ao corpo medieval (Katz, 2009 e 2012).

Nenhuma dessas metodologias ou teorias se aplica à Abrideira da Coleção Ivani e Jorge. Não tendo encontrado outro exemplar em museus, sua raridade força os limites das pesquisas até então realizadas e apresenta novos questionamentos.

Por isso, a Abrideira da CIJY (como a chamarei) se apresenta como um excelente caso para repensar muitas das questões fundamentais da disciplina da História da Arte, como a noção de “estilo”, cronologia e geografia de produção. Em 2010, em uma mesa redonda sobre a “virada global” com outros historiadores da arte — como David Joselit, Christopher

Wood, Barry Flood, Mimi Yengpruksawan, Alessandra Russo e Eugene Wang —, Alexander Nagel afirmou: “quando os objetos cruzam fronteiras geográficas, eles entram em registros temporais diferentes” (Flood, 2010: 7). Entre as questões levantadas na ocasião, algumas podem embasar esta pesquisa. Por exemplo: quais foram as interfaces temporais colocadas em jogo no momento de manufatura da peça? Como lidar com um tipo de imaginária tão distinta daquelas produzidas a partir dos encontros culturais entre europeus e asiáticos? Ainda nesse sentido, como a Abrideira da CIJY alerta para o perigo de se “unir todas as coisas em uma história” (Flood, 2010: 7)?

Este artigo está dividido em duas partes. Na primeira, faço uma breve descrição das Abrideiras de Évora, Allariz e Salamanca. Na segunda, abordo o exemplar da Coleção Ivani e Jorge Yunes. Apesar da falta de informações ou de outros exemplares similares que possam sugerir os elementos que envolveram sua manufatura e intencionalidade, ela nos convida a tecer ideias e discussões que envolvem a transculturalidade.

As Virgens Abrideiras dos Gozos de Maria

Meu primeiro contato com as Virgens Abrideiras dos Gozos de Maria se deu em 2014, quando eu estava preparando as aulas para uma disciplina eletiva ministrada no Departamento de História da Arte da Universidade Federal de São Paulo. Em 2018, elas foram tema de uma comunicação no *III Seminário Internacional Mundos Ibéricos: História, poder e Cultura* (Tatsch, 2018:18). Na ocasião, apresentei algumas observações a respeito de sua materialidade, ciclos narrativos e as possibilidades de visibilidade colocadas em jogo, já que o interior e o exterior não podem ser vistos simultaneamente.

As Virgens Abrideiras dos Gozos de Maria são esculturas de vulto em tamanho pequeno, podendo ter até cinquenta centímetros de altura, o que

facilitava sua mobilidade. Trata-se de um tipo de imaginária utilizada para a devoção de caráter privado, por ordens religiosas ou por particulares. Os exemplares de Évora e de Allariz foram elaborados totalmente em marfim, e o de Salamanca resulta de uma montagem feita a partir de uma alma em madeira e peças em marfim.

De autoria anônima, a Virgem Abrideira de Allariz [Fig.1] teria pertencido à Violante de Aragão (1236-1300/01), esposa de Alfonso X, o sábio (r. 1252-1284) e fundadora do monastério das Clarissas de Allariz. A documentação de 1292 traz somente a informação de que Violante deixaria para o convento “*todami capiella assi lo que le yo di como ló que yo tengo*” (apud Estella Marcos, 1984: 131). Estella Marcos e González Hernando afirmam que essa peça foi entalhada no final do século XII, não só por conta da doação, mas também a partir das características da túnica com gola redonda, do cingulo e do manto da Virgem (González Hernando, 2011: 281).



FIG. 1. Anônimo. *Virgem Abrideira*. Final do século XIII. Marfim. Museo de Arte Sacro del Real Monasterio de Santa Clara, Allariz (Orense). Fonte: http://gothicivories.courtauld.ac.uk/images/ivory/4F6D8FF1_b62c1863.html. Acesso em: 25 mai. 2018.

Também de autoria anônima, a Virgem Abrideira de Évora teria sido elaborada por volta de 1300 (Katz, 2012: 80), ou seja, em um período muito próximo àquele da de Allariz. As primeiras notícias que dela se têm datam de 1474, quando foi doada por Isabel Afonso, então residente nessa cidade, para a comunidade de leigas conhecida como Beatas de Santa Maria ou Recolhimento das Galvoas, afiliada à ordem dominicana [Fig. 2]².



FIG. 2. Anônimo. *Virgem Abrideira*, ca. 1330, Museu de Arte Sacro da Catedral, Évora EV.SE 1.0006 esc. Fonte: http://gothicivories.courtauld.ac.uk/images/ivory/6cc2ca26_63096e51.html. Acesso em: 25 mai. 2018.

A terceira Virgem Abrideira ibérica é aquela que se encontra em Salamanca [Fig.3]. Ao contrário das duas acima citadas, os corpos da Virgem e do Menino são em madeira de pera e suas faces, o globo sobre o trono e as poucas cenas que ainda se encontram, em marfim. Segundo o inventário da Catedral de Salamanca, a obra data do final do século XIII (González Hernando, 2011: 424; Estella Marcos, 2012: 135).



FIG. 3. Anônimo. *Virgem Abrideira de Salamanca*, final do século XIII. Fonte: http://gothicivories.courtauld.ac.uk/images/ivory/11ebf75a_47afa33f.html. Acesso em 25 mai. 2018..

Apresento, sucintamente, a disposição dos elementos iconográficos externos e internos nas estatuetas de Allariz, Évora e Salamanca. Entre os externos, alguns deles são comuns, como a representação de Maria entronizada (*Maestà*) e “à maneira das Virgens góticas, segurando o Menino sobre o joelho esquerdo” (Barroca, 2002: 272). Das bases sobre as quais repousam, somente a de Salamanca data do resto da peça (González Hernando, 2011: 218); a de Allariz tem uma base elaborada em ébano e marfim, acrescentado em momento posterior (Estella Marcos, 1984: 133); e a de Évora apresenta uma de metal, em que se lê “Ave Maria”. Com o pé esquerdo, as Virgens de Allariz e Évora submetem um pequeno animal com corpo alargado e garra, uma possível alusão ao pecado e ao mal que Maria derrotou (González Hernando, 2011: 218); é possível que a de Salamanca tivesse algo similar, mas a má conservação subtraiu-o.

Nas três esculturas, Maria segura o Filho com a mão esquerda. As posições do Menino são diferenciadas: em Allariz, ele faz o gesto da benção com a mão direita enquanto, com a outra, segura uma esfera; em Évora, está voltado para a mãe, com quem brinca com a mão direita enquanto segura a Bíblia com a esquerda; em Salamanca, mais uma vez, a má conservação

prejudica a avaliação. Ainda na avaliação dos elementos externos, as aberturas frontais encontram-se abaixo do pescoço, por uma fenda vertical que desce pelo torso e segue entre as pernas até os pés. Segundo Gertsman (2008: 87), esse tipo de mecanismo criava a ideia de que Maria estaria supervisionando o “drama que se desdobra dentro do tabernáculo de sua carne escavada”.

No interior das esculturas, a sequência da narrativa tem início no painel esquerdo, segue pela cavidade do corpo e termina no painel direito, sendo a visualização sempre de baixo para cima. Na de Gozo de Allariz, sob arcos trilobados típicos da manufatura ebúrnea gótica, reconhecemos, à esquerda, a Anunciação, as três sagradas mulheres no Túmulo e um anjo segurando um candelabro; na cavidade do corpo, a Natividade (*Virgo Lactans*), a Ascensão observada pela Virgem junto aos apóstolos e a Coroação da Virgem; por fim, no volante à direita, a Adoração dos Magos, Pentecostes e um anjo segurando um candelabro.

É possível que a Abrideira de Allariz tenha servido como protótipo para a de Évora; contudo, o artista que lavrou a última fez algumas modificações no sentido estético e na ordem das cenas. Percebe-se que os arcos trilobados desapareceram e que os personagens ocuparam todo o espaço a eles dedicado. Os sete Gozos estão aí apresentados, distribuídos, porém, em dez enquadramentos diferentes. No painel da esquerda: Anunciação, Ascensão — “estranhamente representada pelas figuras dos apóstolos e a Virgem, com as cabeças levantadas, olhando para cima, onde, entre as nuvens, aparece o rosto de Jesus (?), e não seus pés, como é o usual” (Estella Marcos, 1984: 145) — e a Assunção da Virgem (Maria sendo levada aos céus pelos anjos).

Na cavidade do corpo: a primeira cena está dividida entre a Natividade e a Anunciação aos Pastores; acima, a Dormição da Virgem e, por último, a Coroação da Virgem, ladeada por dois anjos que seguram candelabros e por outros dois que balançam incensórios. No painel à direita do leitor, o registro inferior com a Adoração dos Magos encontra-se dividido ao

meio como aquele da esquerda; acima, na parte central, estão dispostos o Pentecostes com a pomba do Espírito Santo e os apóstolos; e no registro superior a Visitação. Barroca argumenta que a liberdade do artista em relação à disposição das cenas se deu com o objetivo de alcançar um maior equilíbrio estético (Barroca, 2002: 273-274).

González Hernando chama a atenção para mais detalhes, como o caráter mariano da obra a partir da dupla presença de Maria em Pentecostes e Ascensão; a dupla aparição da figura do Menino — na cena do Nascimento, com a Virgem e no interior do presépio, “representando dois momentos consecutivos de mesmo episódio” (2011: 344) —; a inserção do tema do Anúncio aos Pastores como complemento à Natividade; a presença da Visitação; a dispensa da Ressurreição e a substituição, ao centro, da Ascensão do Cristo pela Dormição da Virgem (González Hernando, 2008: 822 e 2011: 344).

A cabeça da Virgem de Évora não é original: a escultura sobreviveu a um terrível incêndio no Mosteiro de Nossa Senhora do Paraíso, em 1598, provocado por velas acesas pelas freiras durante um ciclo de orações destinado a protegê-las do surto de praga que devastava a cidade de Évora. Somente o corpo da Abrideira e sua vestimenta em seda foram preservados das chamas. Por volta de 1600, a Virgem recebeu uma nova cabeça, agora esculpida em madeira e ricamente policromada, seu cabelo loiro foi envolto em uma touca redonda formada por uma fina rede, presa com uma fita de seda (Barroca, 2002: 273; Katz, 2012: 81-82).

A Virgem Abrideira de Salamanca apresenta resquícios de douração e policromia. Como mencionado, ela é composta em madeira e marfim. Para a historiadora da arte Melina Katz, a escultura de Salamanca é uma réplica daquela de Allariz (2012: 75). A base está elaborada em madeira e restam nela somente duas placas esculpidas com os profetas. Na cabeça, Maria tem um véu e, sob ele, vê-se o cabelo que emoldura um rosto fino e arredondado. Os olhos são pequenos, as sobrancelhas são altas e pintadas, o nariz é fino e

longo, a boca é pequena e carnuda.

A abertura na altura do pescoço revela o comprometimento do programa iconográfico em virtude da perda de muitas placas de marfim. Os Gozos estariam apresentados em nove enquadramentos, sob arcos duplos. No corpo da Virgem, de baixo para cima, no primeiro compartimento, resta somente uma silhueta indefinida dos personagens, apontando, possivelmente, para o momento da Natividade. Provavelmente, o registro de cima é o da Ascensão, pois ali estão a Virgem, ao centro, e os doze apóstolos em postura de oração, alguns olhando para o céu (González Hernando, 2011: 424). Acima de todos, está a Coroação de Maria.

Na lateral direita, todas as cenas se perderam; na esquerda resta somente a cena central, na qual seis apóstolos rezam e olham para cima. Na parte superior há um espaço livre, no qual poderia ter sido inserida ou a pomba do Espírito Santo, ou as línguas de fogo, constituindo, assim, o Pentecostes.



FIG. 4A-4B. Anônimo. *Virgem Abrideira*. Século XVIII. Marfim, 51 x 23 x 16 cm / 44 x 12,5 x 12,5 cm (escultura fechada) / 44 x 24 x 14 cm (escultura aberta) / 7 x 15 cm (base). Coleção Ivani e Jorge Yunes – CIJY, São Paulo. Fotos da autora.

Os parágrafos acima resumem algumas questões que preparei para minha comunicação no III *Seminário Internacional Mundos Ibéricos: História, poder e Cultura*. Dias antes de embarcar para o evento, convencida pela historiografia da existência de somente três exemplares sobreviventes, eis que sou surpreendida pela escultura da Coleção Ivani e Jorge Yunes – CIJY [Fig.4]³ que integrava a exposição *Sagrado Marfim: o avesso do avesso* (2018), no Museu de Arte Sacra de São Paulo⁴.

A Virgem Abrideira da Coleção Ivani e Jorge Yunes – CIJY

Elaborada possivelmente no século XVIII⁵, a Abrideira da CIJY pode ser considerada como um dos resultados do diálogo do uso do material e das técnicas que brotaram das campanhas comerciais e missionárias ibéricas no Oriente (Purtle, 2011; Meegama, 2017). Os europeus usavam a habilidade dos artesãos locais para a execução da imaginária cristã, tendo como modelo gravuras europeias, a pequena estatuária ebúrnea ou em madeira trazida da Europa ou elaborada no espaço asiático. As talhas resultaram em esculturas de vulto, estruturas compósitas como aquelas do Calvário e da Sacra Parentela, cofres que combinavam motivos orientais e o imaginário cristão, além de retábulos miniaturizados (Levenson, 2007)⁶. Por se tratar de peças de pequeno porte, circularam por entre os diversos fluxos comerciais que uniram Portugal e Espanha à Índia, Ceilão, China, Japão, Indonésia, Filipinas e Américas.

A escultura da Coleção Ivani e Jorge Yunes é uma peça rara e importante exemplar de imaginária. É possível que ela faça parte de um grupo de Abrideiras modernas. Melissa Katz elencou onze delas elaboradas depois de 1700 nas Ilhas Canárias, França, Venezuela e Espanha; contudo, seu artigo não traz maiores informações, descrições e tampouco imagens a partir das quais seria possível analisar as tipologias (2009: 221). Por

sua vez, Sánchez Reyes e González Hernando descreveram as Abrideiras modernas “hispanas” como tendo uma “configuração própria e diferente de outros grupos europeus, substancialmente mais ampla do que a que coleta a bibliografia especializada, mas pouco conhecida por estar dispersa em coleções particulares e esferas religiosas periféricas” (2015: 7).

O grupo de Abrideiras modernas às quais Sánches Reyes e González Hernando se referiram é formado, majoritariamente, por Virgens que apresentam a iconografia da Imaculada Conceição no exterior e cenas da Paixão em seu interior, das quais cito apenas três, elaboradas em madeira entre os séculos XVII e XVIII: aquela redescoberta em 2005 e hoje no acervo do Museo Hispanoamericano, em Buenos Aires (González Hernando, 2011: 263); e duas outras no México, em Gama de la Paz (município de Zacualpan, Estado de México) e em San Juan Chapultepec (Oaxaca). A “descoberta” das Abrideiras modernas consolidou a hipótese de Sánchez Reyes e Gonzáles Hernando sobre a existência dessas esculturas no âmbito hispano-americano. Quando da publicação do artigo, as autoras afirmaram não terem localizado outros exemplos (Sánchez Reyes e Gonzáles Hernando 2015: 7, nota 2).

Ora, se houve a elaboração de Abrideiras modernas nos Vice-Reinos, é possível pensar que o mesmo tenha ocorrido em outras geografias, como na Ásia. A meu ver, esse é o caso do exemplar da Coleção Yunes. Na ausência de Abrideiras asiáticas conhecidas que pudessem nortear esta pesquisa, passei a tecer paralelos, do ponto de vista formal, tipológico ou iconográfico, com a imaginária elaborada no Sudeste Asiático. Porém, a Virgem da Coleção Yunes não apresenta a iconografia da Imaculada Conceição nem, tampouco, a da Paixão. Além disso, ela foge daquelas amplamente estudadas pelos especialistas: 1) de tema cristológico, como a figura do Menino Bom Pastor, ou alusivas à sua infância nas representações da Infância, Anunciação, Presépios, Sacra Parentela e Sagrada Família; e 2) as de devoção mariana, através de suas múltiplas invocações, como a Nossa Senhora da Conceição,

Imaculada Conceição, Nossa Senhora do Rosários (Lopes, 2011: 203); a Árvore de Jessé ou relativa aos santos, elaboradas na Índia⁷.

Assim, procurei tecer paralelos com a imaginária elaborada no Extremo Oriente. A Abridgeira da CIJY também é muito distinta do grupo de esculturas da Nossa Senhora em pé com o Menino no colo, como as que se encontram no Museo Oriental de Valladolid – MNV e no Museu Nacional de Arte Antiga – MNAA, Lisboa (inv. 143 Esc). A primeira teria sido elaborada por um artista chinês nas Filipinas, no século XVII, em uma oficina vinculada à Ordem de São Agostinho⁸; e a segunda na China (Cantão?) entre os séculos XVI e XVII, durante a Dinastia Ming⁹. Ambas são exemplos do diálogo religioso e cultural presentes no sul da China, assim como a Guanyin (Lopes, 2011: 300; Foxwell, 2010: 331-332), atualmente no acervo do Museu Estatal Hermitage, de São Petersburgo, datada dos séculos XVI-XVII. Na teologia budista, Guanyin é a manifestação feminina do *bodisatwa* Avalokitesvara, associada à compaixão e à misericórdia. No caso do marfim no Hermitage, ele está tal como a *Maestà* com o filho sentado em sua perna esquerda.

Segundo Lopes (2011: 300), as talhas do Museu Nacional de Arte Antiga e do Hermitage, ambas provenientes de Fujian¹⁰, foram elaboradas a partir de inúmeros modelos de imaginária ou de gravuras europeias. Para o autor, a Virgem com o Menino do MNAA apresenta uma “concepção chinesa no tratamento do rosto e na delicadeza do entalhe”, assim como a Guanyin, que se “aproxima dos modelos de representação característicos da China Ming, nomeadamente o rosto amplo e redondo e o drapejado das vestes que identificam as divindades budistas” (2011: 300). Contudo, alerta Lopes, “é presumível pensar que a posição, sentada com o menino ao colo, siga os modelos europeus da Virgem entronizada” (2011: 300).

A circulação da imaginária com a Virgem entronizada já existia nas sociedades pré-modernas, promovida por comerciantes e missionários nestorianos e franciscanos na China (Clarke, 2013). Exemplo disso são as lápides tumulares de Caterina e Antonio Ilioni, filhos do comerciante

genovês ou veneziano Domenico Ilioni, descobertas em 1951, em Yangzhou, na província de Jiangsu, China¹¹. As inscrições em latim trazem as datas de morte de Caterina, em 1343, e de seu irmão, em 1344. No programa iconográfico da lápide de Caterina, além de cenas relativas à hagiografia da Santa de quem recebeu o nome, há uma imagem da Virgem entronizada com o Menino [Fig.5]. Detalhes como o carrasco vestido como um soldado mongol e o banco em que Maria está sentada, semelhante aos chineses contemporâneos, revelam a interrelação entre os elementos artísticos europeus e asiáticos (Purtle, 2011; Ilko, 2021, Clarke, 2013).



FIG. 5. Desenho a partir da lápide tumular de Catherina Ilioni. Fonte: <https://commons.wikimedia.org/wiki/File:YangzhouKatarinaVilioniTomb1342.jpg>. Acesso em: 20 ago. 2021.

As imagens representando mãe e filho eram bastante populares no Oriente em pinturas, gravuras, madeira, marfim ou porcelana Dehua, como a Maria Kannon [Fig.6]¹², mas suas representações em nada tem a ver com a da CIJY. Também não foram encontrados similares nas peças chinesas ou hispano-filipinas que têm sido comercializadas no mercado de arte e de leilões.



FIG. 6. Anônimo. *Maria Kannon*. Fujian, séc. XVII-XVIII. Nantoyōsō. Collection, Japão. Oura Catholic Church Museum, Nagasaki. Fonte: <https://commons.wikimedia.org/wiki/File:YangzhouKatarinaVilioniTomb1342.jpg>. Acesso em: 20 ago. 2021.

Assim, partindo da observação das peças mencionadas, é possível afirmar que a Abrideira da CIJY não se encaixa em nenhuma dessas taxonomias “asiáticas”. Por outro lado, é inegável que teve como modelo alguma imaginária nos moldes de Allariz, Évora ou Salamanca. Ao mesmo tempo, existem indícios de que ela tenha sido entalhada por algum artesão na China ou nas Filipinas, pois tanto a Virgem quanto o Menino apresentam diálogo com elementos característicos de outras esculturas, como os olhos semicerrados de Maria, os lábios carnudos e os cabelos estriados¹³.

Nos séculos XVI e XVII, as maiores comunidades cristãs na Ásia existiam fora da China, especialmente em Macau e nas Filipinas. O comércio com essas localidades, que cresceu muito ao final da Dinastia Ming, impulsionou a manufatura de imagens com a Virgem e o Menino.

Segundo Levenson, a província chinesa de Fujian tinha uma forte tradição em esculturas e placas em relevo em diversos materiais — marfim, pedra, porcelana e madeira — entalhadas com o objetivo de atender ao mercado interno e às exportações (2007: 141). Clarke argumenta que a presença dos espanhóis nas Filipinas teria impulsionado ainda mais a produção de imagens da Virgem em diálogo com a “maneira com que as imagens *songzi* de Guanyin eram produzidas. As esculturas em madeira manufaturadas em *Zhangzhou*, na costa da Província de Fujian, são exemplos do que pode resultar quando interações dessa natureza acontecem” (2013, 27).

Não só a presença dos espanhóis nas Filipinas pode ser considerada como uma das causas dessa produção. Muitos chineses migraram para as ilhas no século XVII. Por volta de 1639, aproximadamente 30 mil deles viviam em Manila, onde exerciam diversas funções, como mercadores e artistas (entre os quais, os entalhadores de marfim). Eram conhecidos como *sangleyes* e viviam em um enclave especialmente construído para abrigá-los fora dos muros da cidade. Além dos imigrantes, nativos filipinos engrossavam as fileiras dos escultores em marfim na primeira metade do

século seguinte¹⁴.

A geografia ampliada de produção atesta a popularidade desse tipo de imaginária ao mesmo tempo em que dificulta a atribuição do local de sua manufatura. É possível inserir nessa categoria a Virgem e o Menino que se encontra no Victoria & Albert Museum, em Londres, elaborada entre 1700 e 1720 [Fig.7]. No site do museu, o texto que acompanha a imagem afirma que ela pode ter sido comissionada por um membro de uma das ordens religiosas ativas nas Filipinas, para devoção local ou exportação para a Península Ibérica. A mesma dificuldade de atribuição recai sobre a Abrideira da CIJY. No entanto, isso não se configura como um problema, na medida em que importam mais “as rotas do que as raízes”, nos termos de Finbarr B. Flood (2009).

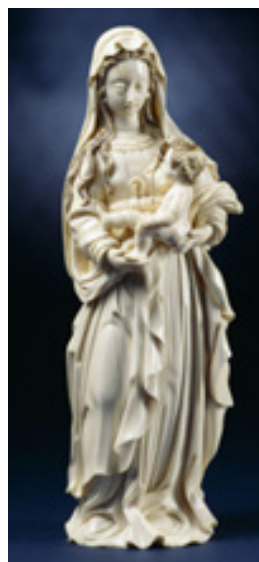


FIG. 7. Anônimo. *Virgem com o Menino*, ca. 1700-1720. Hispano-Filipina ou Chinesa. Marfim, 25,2 cm. Victoria and Albert Museum, Londres. Fonte: <https://collections.vam.ac.uk/item/O106771/the-virgin-and-child-statuettes-unknown/>. Acesso em: 10 mai. 2020.

A partir do que já foi exposto, penso que a Abrideira da CIJY pode ser interpretada como um objeto complexo e híbrido, fruto dos encontros culturais. Mas fiquemos atentos: se por um lado é possível perceber os

elementos ocidentais, por outro, é preciso pensar que suas “cópias” pelos artistas do sul da Ásia vinham acompanhadas da inserção de características locais. Segundo Meegama, os artistas asiáticos não podem ser vistos como “sujeitos passivos de um novo mercado global” (2017: 114), pois eles estavam cientes de fazer parte de um “mundo maior conectado” (2017: 15).

Neste ponto da pesquisa, eu me encontro frente ao “desafio de teorizar sobre as complexidades da interação cultural sem impor categorias etnocêntricas como as que historicamente definiram a disciplina de História da Arte”, tal como escreveu Claire Farago em seu artigo publicado neste dossiê. No sentido dado por Homi Bhabha (1990; 2019), a saída é pensar a partir dos espaços “intermediários”, criados durante o processo de articulação das diferenças culturais, que tanto podem servir e funcionar como locais de resistência quanto de colaboração (1990: 216)¹⁵.



FIG. 8. Anônimo. *Virgem Abrideira*. Século XVIII. Marfim. (detalhe). Foto da autora.

A Abrideira da CIJY está representada como a *Maestà* com o Menino Jesus sentado sobre seu joelho esquerdo. A mão direita de Maria aponta para um livro aberto, e a esquerda está apoiada sobre o braço esquerdo do Cristo. Ao contrário de Allariz e Évora, ela não submete um pequeno animal, e sim um dragão que circunda toda a escultura. A boca aberta e com longos dentes parece estar mordendo o pé esquerdo da Virgem [Fig.8]. Por todo seu corpo, o animal apresenta escamas à moda chinesa, realçadas pelos finos traços em preto que ainda permanecem sobre o marfim.

O trono não é original e apresenta sinais de intervenção posteriores à manufatura original. Os elementos que encimam as colunas são muito similares àqueles da Virgem Abrideira de Évora [Fig.9], mas não é possível precisar quando e por que foram inseridos na escultura.



FIG. 9. Anônimo. *Virgem Abrideira*. Século XVIII. Marfim. (detalhe). Foto da autora.



FIGS.10-11 . Anônimo. *Virgem Abrideira*. Século XVIII. Marfim. (detalhes). Fotos da autora.

O rosto de Maria é sereno e de formato ovoide [Fig.10]. Os olhos não estão totalmente abertos e há reminiscências de cromia na pupila. A boca semiaberta tem o lábio inferior muito carnoso; o nariz fino contribui para alongar-lhe as feições. O volumoso cabelo de ondas largas está partido ao meio e cai-lhe bem apegado pela cabeça, emoldurando o rosto, descendo por seu corpo até o meio das costas, como se vê em muitas esculturas hispano-filipinas¹⁶. Ao contrário das Abridgeiras ibéricas, esta não apresenta véu e está coroada.

O Menino Jesus [Fig.11] não interage com a mãe nem com o observador, pois olha para baixo, para o Livro. Ele está sentado e suas vestes são longas. O Menino tem na mão esquerda um orbe e faz, com a direita, o típico gesto de bênção. Nota-se a perda dos dedos anelar e mínimo; o indicador e o médio foram colados e a ponta do polegar está danificada. As maçãs do rosto são bem salientes, o nariz é grosso e o lábio inferior carnudo. O cabelo apresenta características similares aos exemplares do Victoria and Albert Museum [Fig.7] e do Metropolitan Museum of Art, Nova York¹⁷.



FIG.12 . Anônimo. *Virgem Abrideira*. Século XVIII. Marfim. (detalhes). Fotos da autora.

Quando aberta, a Virgem da Coleção Yunes revela elementos oriundos da imaginária das Abridgeiras ibéricas, aliados a características orientais e algumas inovações. No corpo da Virgem, de baixo para cima e ocupando dois terços do espaço, a primeira cena é bastante diferenciada. Segundo Tirapeli, ela pode mostrar o nascimento de Maria e não de Jesus. Para esse autor, “há uma narrativa de evangelho apócrifo no qual Maria teria dado à luz ao Menino antes de chegar em Belém, daí a cenografia diferente da gruta com a manjedoura” (2018, 84). Três mulheres estão dando banho em uma criança: uma segura uma espécie de pano, outra segura a criança com a mão esquerda e por trás, e a terceira está segurando um vaso de onde cairia a água para molhar o bebê. Em cima, Maria descansa sobre um leito encimado por nuvens e pela pomba do Espírito Santo. Há aqui a inserção de um elemento estilístico da arquitetura asiática, sobre o qual se vêem quatro anjos. Conforme já mencionado, este seria um dos espaços “intermediários”, criados durante o processo de articulação das diferenças culturais.

Esse mesmo elemento de arquitetura aparece sobre a cena que ocupa o terço restante da parte central. Ao contrário das Abridgeiras de Allariz, Salamanca e Évora, não há a Coroação da Virgem, e sim Santana Mestra entronizada e Maria ajoelhada aos pés do trono. Santana Mestra, cujo braço esquerdo repousa nas costas da filha, apresenta com a mão direita um rolo desdobrado que Maria segura com ambas as mãos. A Virgem, aqui com um manto que lhe cobre a cabeça, reclina a cabeça em direção ao rolo, demonstrando interesse no aprendizado. Em comparação com os exemplares ibéricos, a modificação dos temas das cenas no corpo da escultura pode sugerir que a intenção dessa parte do programa iconográfico estivesse voltada para a apresentação de episódios da vida de Maria, além daqueles atrelados à história do Cristo. Também é possível traçar uma relação entre o aprendizado que Sant’Ana apresenta à Virgem e aquele que esta apresenta a Jesus ao apontar para o Livro, no exterior.

No caso dos painéis laterais, as feições dos personagens são

declaradamente chinesas [Figs. 13 e 14], como aquelas na placa em marfim no rosto de Nossa Senhora da Conceição do século XVII apresentada por Lopes e que se encontra em Coleção Particular (Lopes, 2011: 307 e figura 140 à página 529). Também a ausência do entalhe nas bordas das roupas, característica da imaginária elaborada na Índia ou Ceilão para os portugueses, vem ao encontro de minha arguição e atribuição da geografia de produção.



FIGS.13-14 . Anônimo. *Virgem Abrideira*. Século XVIII. Marfim. (detalhes). Fotos da autora.

O painel da esquerda apresenta somente duas cenas. No terço inferior, os três reis Magos trazem seus presentes ao Menino. Ocupando os dois

terços superiores está a cena de Pentecostes com os doze apóstolos, a Virgem e o Espírito Santo em forma de pomba. Aqui, as faces e as maçãs dos rostos da maioria dos personagens não negam a mão chinesa que as esculpiu. No painel da direita, de baixo para cima, há três cenas que não respeitam os eventos de forma cronológica. Embaixo, a Anunciação. No centro, a Ascensão de Maria elevada por um lençol por dois anjos psicopompos, tal como na Abrideira de Évora (Barroca, 2012: 274)¹⁸ — este detalhe e os elementos do trono vem ao encontro da hipótese sobre a circulação de uma imaginária tal como a de Évora, ou outra similar, pelas possessões hispânicas na Ásia. Na cena superior, a estrela encima um pastor, que toca a flauta junto aos cordeiros, apresentando a Anunciação aos Pastores.

Neste momento do estudo, existem elementos a ser aprofundados. Por que a temática do aprendizado da Virgem e do Menino são apresentados na escultura? Estaria ligada às atividades de catequese das ordens missionárias na Ásia? Que diálogo estabeleceu com outras esculturas de Sant’ana Mestra? As respostas, infelizmente, ficam para um momento posterior, em que bibliotecas e museus no país e no exterior estarão abertos aos pesquisadores.

De todo modo, trata-se de um exemplo extraordinário da mobilidade de objetos pré-modernos e seus encontros. Se as Abrideiras ibéricas eram representativas de uma determinada “visão de mundo” pré-moderno, a escultura da CIJY apresenta uma ruptura com as fronteiras impostas pela historiografia e demonstra que esse tipo de imaginária persistiu além das mudanças estilísticas, espirituais e religiosas projetando-se por outras geografias e temporalidades. Sua disposição no altar da capela da residência de Ivani e Jorge Yunes não deixa de ser uma testemunha desse processo. Além disso, ela abre caminhos para interpretações que escapam aos estudos que colocaram a imaginária dos encontros culturais em uma “única história”, acenando para os atores envolvidos em sua elaboração.

Referências

- BARROCA, M. J. Testemunhos góticos da Arte do Marfim. In: ALMEIDA, C.A.F.; BARROCA, M.J. *História da Arte em Portugal – O Gótico*. Lisboa: Editorial Presença, 2002, p. 271-275.
- BHABHA, H. The Third Space. In: RUTHERFORD, J. (ed.). *Identity. Community, Culture, Difference*. Londres: Lawrence & Whishart, 1990, p. 207-221.
- _____. *O local da cultura*. 2 ed.. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2019.
- CLARK, J. *The Virgin Mary and Catholic Identities in Chinese History*. Hong Kong: Hong Kong University Press, 2013.
- DISALVO, S. Los VII goyos de La Virgen en las Cantigas de Santa María y La tradición de los gaudia en la poesía medieval latina y Vernácula. *Centro de Estudos Portugueses*, [S.l.], v. 32, n. 47, p. 39-66. Disponível em: <http://www.periodicos.letras.ufmg.br/index.php/cesp/article/view/6444/9683>. Acesso em: 3 jun. 2018.
- ESTELLA MARCOS, M. *La escultura del marfil en España*. Románica y Gótica. Madri: Editora Nacional, 1984.
- FILGUEIRA VALVERDE, J. Las Cantigas de Santa Maria. In: FILGUEIRA VALVERDE, J.; GUERRERO LOVILLO, J.; LAMANÃ, J. M; LLORENS CISTERÓ, J. *Cantigas de Santa Maria de Alfonso X el Sabio*. Colección Monumentos Históricos de la Música Española MEC 1022 – 1023. Madrid: Servicio de Publicaciones del Ministerio de Educación, 1996, p. 53- 104.
- FLOOD, F. B. *Objects of Translation. Material Culture and Medieval “Hindu-Muslim” Encounter*. Princeton e Oxford: Princeton University Press, 2009.
- _____; JOSELIT, D.; NAGEL, A.; RUSSO, A., WANG, E.; WOOD, C.; YIENGPRUKSAWAN, M. Roundtable. The Global Before Globalization. *October*. Massachusetts: The MIT Press, v. 133, 2010, p. 3-19. Disponível em: <https://www.jstor.org/stable/40926714>. Acesso em: 5 jan. 2019.
- FOXWELL, C. ‘Merciful Mother Kannon’ and Its audiences. *The Art Bulletin*, v. 92, n. 4 (December 2010), p. 326-347. Disponível em: <http://www.jstor.org/stable/29546135>. Acesso em: 16 jun. 2014.
- FRIES, W. *Die Schreinmadonna*. Anzeiger des Germanischen Nationalmuseums, 1928-1929. Disponível em: <https://journals.ub.uni-heidelberg.de/index.php/azgnm/article/view/35807/29457>. Acesso em: 14 mai. 2020.
- GONZÁLEZ HERNANDO, I. Las Vírgenes Abrideras Durante la Baja Edad Media y su proyección posterior. In: GARCÍA MAHÍQUES, R.; ZURIAGA SENENT, V. F. (eds). *Imagen y Cultura. La Interpretación de las imágenes como Historia Cultural*, v. 1. Valencia: Biblioteca Valenciana, 2008, p. 817-832.
- _____. *El arte bajomedieval y su proyección*. Temas, funciones y contexto de las Vírgenes abrideras tríptico. [S/I]: Editorial Académica Española, 2011.

- ILKO, K. “Caterina Vilioni’s tomb in Yangzhou”. In: *Smarthistory*, 14 de abril de 2021. Disponível em: <https://smarthistory.org/caterina-vilioni-tomb-yangzhou>. Acesso em: 17 ago. 2021.
- KATZ, M. Non-gendered appeal of Vierge Ouvrante sculpture. In Martin, T. (ed.). *Reassessing the Roles of Women as ‘Makers’ of Medieval Art and Architecture*. v.1. Leiden: Koninklijke Brill, 2011, p. 37-91.
- _____. Behind Closed Doors: Distributed Bodies, Hidden Interiors, and Corporeal Erasure in “Vierge Ouvrante” Sculpture. *RES: Anthropology and Aesthetics*, n. 55/56. Absconding (Spring-Autumn, 2009), p. 194-221. Disponível em: <http://www.jstor.org/stable/25608844>. Acesso em: 3 set. 2013.
- LEVENSON, J. A. *Encompassing the Globe: Portugal and the World in the 16th & 17th Centuries*. Washington: Freer Gallery of Art and Arthur M. Sackler Gallery, 2007. Catálogo de exposição. 14 de junho - 16 de setembro, National Museum of African Art.
- LOPES, R. O. *Arte e alteridade: confluências da arte cristã na Índia, na China e no Japão, século XVI a XVIII*. Tese de doutoramento - Faculdade de Belas Artes. Lisboa: Universidade de Lisboa, 2011. Disponível em: <https://repositorio.ul.pt/handle/10451/4686>. Acesso em: 2 de nov. 2019.
- MEEGAMA, S. A. The local and the global: the multiple visual worlds of ivory carvers in early modern Sri Lanka. In: BIEDERMANN, Z.; STRATHERN, A. *Sri Lanka at the Crossroads of History*. London: UCL, 2017, p. 113-140. Disponível em: www.jstor.org/stable/j.ctt1qnrw8bs.11. Acesso em: 15 abr. 2021.
- OLSON, M.G. Mary on the Moon. Ivory statuettes of the Virgin Mary from Goa and Sri Lanka. In: HUTTON, D.S e BROWN, R.M (ed.). *Rethinking Place in South Asian and Islamic Art, 1500-Present*. Oxon e Nova York: Routledge, 2017, p. 97-114.
- PURTLE, J. “The Far Side: Expatriate Medieval Art and Its Languages in Sino-Mongol China”. In: CASKEY, Jill; COHEN, A. S.; SAFRAN, L. (eds). *Confronting the Borders of Medieval Art*. Leiden, Boston: Brill, 2011, p. 167-197.
- RÉAU, Louis. *Iconographie de L’Art Chrétien*. Tome second. Iconographie de la Bible II Nouveau Testament. Paris: Presses Universitaires de France, 1957.
- SANCHEZ REYES, G; GONZÁLEZ HERNANDO, I. De la virgen abridera de Felipe II a las abrideras de Indias: el descubrimiento de dos esculturas en México. *Boletín de Monumentos Históricos*. Tercera Época, n. 34, mayo-agosto, 2015, p. 6-28.
- TIRAPELI, P. Coleção Ivani e Jorge Yunes: iconografias das imagens de marfins. In: LÚZIO, J. e COUTINHO, M.I.L. (curadores). *Sagrado Marfim: o avesso do avesso*. São Paulo: Museu de Arte Sacra, 2018, p. 79-103.
- TATSCH, F.G. In: SOUZA, A. M; COUTO, J. T.; NASCIMENTO, R. C. S. *Caderno de Resumos do III Seminário Internacional Mundos Ibéricos: História Poder e Cultura*. Goiânia: UFG/PUC-Goiás, 2018. Disponível em: <https://iiimundosibericos.wixsite.com/seminario/anais>.

TRENS, M. “Virgen abridera”. In: TRENS, M. *Iconografía de la Virgen en el arte español*. Madrid: Plus Ultra, 1947, p. 481-524.

Notas

- * Flavia Galli Tatsch é Professora do Departamento de História da Arte da Universidade Federal de São Paulo/UNIFESP. E-mail: galli.tatsch@unifesp.br. ORCID: <https://orcid.org/0000-0001-8160-5797>. Agradeço Claire Farago pela generosidade em aceitar a organização deste dossiê. Além de ser uma clara referência nos meus estudos, ela tem contribuído para os esforços de inserir as pesquisas brasileiras em âmbito global.
- 1 Gostaria de agradecer à Coleção Ivani e Jorge Yunes pelo acolhimento, em especial a Beatriz Yunes Guarita, Frances Melvin Lee, Renata Rocco, Rafael Schunk. Infelizmente, as pesquisas in loco foram terrivelmente afetadas, assim como o acesso a bibliotecas e outros acervos, em virtude da Pandemia do Covid 19 (SARS Covid 2).
 - 2 Pouco se sabe sobre Isabel Afonso, apenas que vinha de uma família rica o suficiente para “enterrar seu marido Nuno Martin[e] em uma elegante tumba, mas não o suficiente para dotar com uma capela familiar” (Katz, 2012: 79).
 - 3 A Coleção Yunes foi formada ao longo de cinco décadas e conta com um significativo número de peças em marfim elaboradas na Ásia, África e Europa Ocidental. Depois de sua exposição na mostra, a Abrideira da CIJY voltou a ocupar seu lugar no altar da capela da residência, como descrito no início deste artigo.
 - 4 Exposição realizada entre 19 de maio e 5 de agosto de 2018.
 - 5 Segundo o documento da compra da peça.
 - 6 Bem se sabe que à circulação da iconografia cristã aliou-se a sedução pelo exótico. Em relação às esculturas em marfim, o *Tratado das coisas da China*, por Frei Gaspar da Cruz, e o *Itinerário, viagem ou navegação para as Índias Orientais ou Portuguesas*, de Jan Huygen van Linschoten, são dois bons exemplos da fascinação pelo exótico.
 - 7 Grande parte da pesquisa de imagens se deu em sites de museus nos Estados Unidos e na Europa. Infelizmente, os sites de acervos brasileiros carecem de financiamento e, por isso, não oferecem boas imagens de seus acervos.
 - 8 Informações acessadas no site do museu. Disponível em: http://www.museo-oriental.es/ver_pieza.asp?clave=49. Acesso em: 9 nov. 2019.
 - 9 Imagem disponível em: <http://www.matriznet.dgpc.pt/MatrizNet/Objectos/ObjectosConsultar.aspx?IdReg=247204&EntSep=3#gotoPosition>. Acesso em: 9 nov. 2019.
 - 10 Com a abertura dos portos ao comércio internacional, Fujian - província costeira do sudeste da China - se configurou como um dos principais centros de produção de escultura em vulto ou em baixo relevo em placas de marfim.
 - 11 Fujian e Yangzhou são províncias costeiras no leste da China.
 - 12 “The reestablishment of Christian missions in Meiji Japan, moreover, led to the unveiling of groups of ‘hidden Christians’ (kakure kirishitan) who had practiced on secret during the Tokugawa era

(1600-1868). Among their items of worship were 'Maria Kannon' statuettes, typically white ceramic or ivory figures that had been produced in southern China and contained familiar iconographic elements of Avalokiteshvara in East Asia: feminine or sexually ambiguous facial and body features, a headpiece containing a small image of the Buddha, a white robe, and a willow branch. The child depicted in the figure's lap reflected the Chinese tradition of Child-Granting Gyanyin but could also be interpreted as the child Jesus in the lap of his mother, Mary; in images found among the hidden Christians, the child is occasionally broken or obliterated in an apparent attempt to conceal or deny the figure's Christian identity" (Foxwell, 2010: 331).

- 13 Para as esculturas de Maria elaboradas em Goa e Sri Lanka, e suas características ver: OLSON, M.G. Mary on the Moon. Ivory statuettes of the Virgin Mary from Goa and Sri Lanka. In: HUTTON, D.S. e BROWN, R.M. (edS.). *Rethinking Place in South Asian and Islamic Art, 1500-Present*. Oxford e New York: Routledge, 2017, p. 97-114.
- 14 Informações retiradas do site do Victoria & Albert Museum. Disponível em: <https://collections.vam.ac.uk/item/O106771/the-virgin-and-child-statuettes-unknown/>. Acesso em: 10 mai. 2020.
- 15 Como argumentou Bhabha, "new sites are Always being opened up, and if you keep referring those new sites to old principles, then you are not actually able to participate in them fully and productively and creatively".
- 16 Esse tipo de cabelo pode ser uma releitura das imagens das gravuras dos Países-Baixos que circularam pela Ásia, como a da *Virgem e Menino coroada por anjos*, de Martin Schonguer, 1469-73, pertencente ao British Museum, 1845,0809.257. Trustees of the British Museum.
- 17 *Virgem e Menino*. Hispano-Filipino. Metropolitan Museum of Art, Nova York. Disponível em: <https://www.metmuseum.org/art/collection/search/196761>.
- 18 Aqui, discordo de Tirapeli que aponta a cena como a aclamação do Magnificat. Tirapeli, P. (2018). Coleção Ivani e Jorge Yunes: iconografias das imagens de marfins. In: Lúzio, J. e Coutinho, M.I.L (curadores). *Sagrado Marfim: o avesso do avesso*. São Paulo: Museu de Arte Sacra, 2018, 84.

Artigo recebido em junho de 2021. Aprovado em agosto de 2021.