UNIVERSIDADE DE SÃO PAULO
MUSEU DE ARQUEOLOGIA E ETNOLOGIA
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM ARQUEOLOGIA

MARA RODRIGUES CHAVES

LEGADO E PATRIMÔNIO:
Narrativas de sítios arqueológicos de arte africana

São Paulo

2014

MARA RODRIGUES CHAVES

LEGADO E PATRIMÔNIO:

Narrativas de sítios arqueológicos de arte africana

Dissertação apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Arqueologia do Museu de Arqueologia e Etnologia da Universidade de São Paulo, para obtenção do título de Mestre em Arqueologia.

Área de concentração:

Arqueologia

Orientadora: Profa. Dra Marta Heloisa Leuba Salum

Nível: Mestrado

Linha de Pesquisa: Arqueologia e Sociedade

Versão corrigida. A versão original encontra-se na biblioteca do MAE

São Paulo

2014

AGRADECIMENTOS

Em primeiro lugar agradeço, em prece, a essa energia fantástica que chamo de Deus, mas que tem tantos nomes, e que me deu perseverança para continuar, apesar de todos os obstáculos.

Agradeço aos meus familiares, em especial a minha querida mãe Maria Istra, minha raiz, sem ela nada aconteceria.

A minha irmã Sônia por suas leituras, sugestões e principalmente um ombro amigo.

A minha irmã Míriam, *anjo cuidador* que muito tem nos ensinado e que sua ajuda foi fundamental para que eu tivesse tranquilidade para escrever essa dissertação.

Ao meu irmão Mário pelo suporte em informática.

Ao meu cunhado Vanderlei que sempre me estendeu a sua mão estimulando os meus estudos.

Agradeço a minha querida e sábia orientadora Profa. Dra. Marta Heloisa Leuba Salum (Lisy) por sua infinita compreensão e apoio nas horas mais difíceis, além do seu rigor acadêmico.

E a Profa. Dra Maria Isabel D'Agostino Fleming e Profa Dra Elaine Veloso Hirata, examinadoras da banca de qualificação, pelas orientações importantíssimas que me deram norte para continuar o mestrado e finalizá-lo com esta dissertação.

Aos funcionários da Universidade que têm me apoiado muito e por quem tenho um carinho muito grande – o MAE se tornou a minha segunda casa desde a minha especialização em Museologia.

Para não omitir nomes, agradeço a cada um deles – professores, colegas, e funcionários –, aos que me facilitaram o acesso às fontes bibliográficas e de informação, e aos amigos e colegas que, me auxiliaram a produzir na pesquisa desta dissertação.

Dentre todos, gostaria de agradecer a Hélio Rosa de Miranda por todo apoio que tem me dado desde que esbocei a vontade de fazer o mestrado e iniciei os estudos

preparatórios, e aos demais funcionários da biblioteca do MAE; à Regina Estela Leopoldo e Silva por suas orientações preciosas e sensibilidade e demais funcionários da secretaria acadêmica, e, à estagiária, e colega, Danielle Sousa por sua importante ajuda com referência à conferência de dados das coleções africanas do acervo MAE/USP constantes desta dissertação.

Resumo

Esta dissertação trata de alguns dos principais elementos da cultura material da África antiga reveladas pela arqueologia, destacando os sítios arqueológicos de que provêm.

Os sítios abordados encontram-se na Nigéria (Nok, Igbo Ukwu, Ifé, Benin, Owo), no Congo (Sanga e Katoto), e no Zimbábue (o “Grande Zimbábue”).

Algumas dessas produções se veem representadas nas coleções africanas do Museu de Arqueologia e Etnologia da Universidade de São Paulo-MAE/USP através de objetos oriundos de complexos culturais do presente – caso dos iorubás, Nigéria. Esses objetos do acervo MAE/USP são aqui analisados junto a outros, provenientes de escavações, conservados em grandes museus internacionais e publicados como obras-primas na literatura especializada.

Esta dissertação levanta questões relativas à memória e ao patrimônio, como sugere seu título, enquanto que seu subtítulo é uma referência ao catálogo que dela faz parte. Este catálogo tem por finalidade reunir, de forma didático-pedagógica, dados sobre os sítios selecionados e culturas africanas correspondentes, em torno de narrativas, que nos parecem sugestivas para o ensino-aprendizagem de elementos da história das descobertas e das escavações arqueológicas, assim como dados estilísticos e tecnológicos das produções materiais relacionadas.

PALAVRAS-CHAVE

África; Arqueologia; Cultura material; Museus; África central; Nigéria.

ABSTRACT

This dissertation addresses some of the main elements of the material culture of ancient Africa revealed by Archaeology, highlighting the archaeological sites in which they arise.

The sites approached are in Nigeria (Nok, Igbo Ukwu, Ife, Benin, Owo), Congo (Sanga and Katoto), and Zimbabwe (the "Great Zimbabwe").

Some of these productions are seen represented in African collections of the Museum of Archaeology and Ethnology of the University of São Paulo-MAE / USP through objects coming from cultural complexes of this of the present – case of the Yoruba, Nigeria. These objects MAE / USP collection are reviewed here along with others, from excavations, preserved in major international museums and published as masterpieces in specialized literature.

This dissertation poses questions about the memory and heritage, as suggested by its title, while its subtitle is a reference to the catalog which forms part. This catalog is intended to gather, didactic and pedagogical way, data on the selected sites and corresponding African cultures around narratives that seem suggestive for the teaching-learning elements of the history of discoveries and excavations, as well as stylistic and technological data of related materials productions.

KEYWORDS: African; Archaeology; Material Culture; Museums; Central African; Nigeria.

Lista de ilustrações

- Pg. 40 – Mapa. Distribuições dos achados de Nok na Nigéria. Fonte: FAGG, B., 1990. Anexo.
- Pg. 40 – Mapa da colônia e protetorado da Nigéria, Fonte: FAGG, B. 1946 p. 49 fig. 1.
- Pg. 41 – Mapa. Fonte: FAGG, B., 1946, p.49.
- Pg. 42 – Sítio arqueológico onde foi encontrada a cabeça de Jemaa. Fonte: FAGG, B., 1990, p.12.
- Pg. 44 – Cabeça de macaco. Fonte: FAGG, B., 1945, fig. 5 e 6.
- Pg. 45 – Cabeça de macaco. Fonte: FAGG, B., 1990, prancha 3 p. 102.
- Pg. 45 – Representação de um corpo de macaco. Fonte: FAGG, B., 1945, fig.7.
- Pg. 47 – Cabeça em Terracota. Fonte: FAGG, B., 1945, p. 23.
- Pg. 47 – Cabeça em Terracota. Fonte: FAGG, B., 1946, p. 54.
- Pg. 48 – Cabeça em Terracota no catálogo da exposição Treasures of Ancient Nigeria: Legacy of 2000 Years. Fonte: Treasures of Ancient Nigeria. EYO; WILLETT, 1980 p.56
- Pg. 48 – Cabeça em Terracota na capa do livro “Nok Terracottas”. FAGG, B., 1990, capa.
- Pg. 48 – Cabeça em Terracota. H. 34,5 cm. Fonte: FAGG, B. 1990, p.111.
- Pg. 49 – Mina de estanho em Nok. Fonte: FAGG, B., 1990, s/n°.
- Pg. 50 – Mina em Big Paddock em Nok. Fonte: Treasures of Ancient Nigeria. EYO; WILLETT, 1980, p.04.
- Pg. 50 – Outra visão das minas no vale de Nok. Fonte: Treasures of Ancient Nigeria. EYO; WILLETT, 1980, p.05.

- Pg. 53 – Contas em metal. Depósito de mineração em Nok. Fonte: FAGG, B., 1946, p.52.
- Pg. 55 – Cabeça de terracota em tamanho natural e forma cilíndrica vista em três ângulos. Fonte: FAGG, B., 1990, p.75.
- Pg. 56 – Cabeça de Nok. Cerca de 500 a. C a 200 d.C.; Terracota; H.36 cm. Rafin Kura, Nok. National Museum, Lagos. Imagem: Treasures of Ancient Nigeria. EYO; WILLETT, 1980, p.51.
- Pg. 58 – Cabeça de Nok visão frontal e de perfil. Final do séc. IV a. C. National Museum, Lagos. Terracota; H. 26 cm. FAGG, B., 1990, p.113.
- Pg. 59 – Comparação estilística entre duas peças. Fig. A. Máscara de Obatalá, Gueledé, madeira, Nagô, Pobé. H. 50 cm. Doação Manuela Ligeti Carneiro da Cunha. Acervo MAE/USP.
- Pg. 59 – Comparação estilística entre duas peças. Fig. B. Cabeça de Nok. Final do séc. IV a. C. National Museum, Lagos. Terracota; H. 26 cm. Imagem: Treasures of Ancient Nigeria. EYO; WILLETT, 1980, p.55.
- Pg. 60 – Fragmento de vaso de cerâmica. Detalhe das cabeças. Fonte: FAGG, B., 1990, p.100, prancha 36.
- Pg. 60 – Fragmento de uma perna humana em terracota. H. 16.75 cm. Fonte: FAGG, B., 1990, p.95, prancha 126.
- Pg. 60 – Fragmento de uma perna humana em terracota. FAGG, B., 1945, p. s/nº fig. 8.
- Pg. 62 – Mapa de cidades próximas ao complexo Igbo Ukwu. Fonte: SHAW, 1970, p.42.
- Pg. 62 – Esquema com demarcação dos sítios arqueológicos da escavação de Igbo Ukwu, 1960 e 1964. Fonte: Shaw: SHAW, 1965, p. 181. Fig. 1, **Man**.

- Pg. 65 – Vista geral do “depósito” Igbo Isaiah. Fonte: Igbo-Ukwu: a account of archaeological discoveries in eastern Nigeria. SHAW, 1970, v. II, prancha 28.
- Pg. 66 – Pedestal de bronze. H. 30 cm. Fonte: SHAW, 1960, Fig. b.
- Pg. 66 – Visão da parte sudeste do depósito Igbo Isaiah. Fonte: SHAW, 1960, vol. 2 prancha 68.
- Pg. 67 – Destaque no depósito Igbo Isaiah de uma alça em cobre. H. $\pm$ 6 cm. Fonte: SHAW, 1970, vol. 2 prancha 69.
- Pg. 67 – Pote em bronze com amarras *in situ* “Vaso Igbo”. H. 32,5 cm. Fonte: SHAW, 1970, prancha 29.
- Pg. 68 – “Vaso Igbo”, H. 32,5 cm. Fonte: SHAW, 1960, Fig. a.
- Pg. 68 – Início das escavações, demarcação do sítio arqueológico. Fonte: Igbo-Ukwu: a account of archaeological discoveries in eastern Nigeria. SHAW, 1970 v. II, prancha 88.
- Pg. 69 – Trabalho em seguimento. Fonte: Igbo-Ukwu: a account of archaeological discoveries in eastern Nigeria. SHAW, 1970 v. II, prancha 89.
- Pg. 70 – Representação dos achados em Igbo Richard: Corpo sentado em um tamborete, sítio arqueológico Igbo Richard. Aquarela de Caroline Sassoon. Fonte: Igbo-Ukwu: a account of archaeological discoveries in eastern Nigeria. SHAW, 1970, v. 1 s/n°.
- Pg. 71 – Crânio de leopardo em bronze fixo em cabo de cobre *in situ*, encontrada na sepultura de Igbo Richard. Fonte: SHAW, 1970, prancha 120.
- Pg. 72 – Crânio de leopardo em bronze fixo em cabo de cobre com haste para sepulturas. H. 90.2 cm. Fonte: SHAW, 1970, prancha 347.
- Pg. 72– Detalhe da cabeça de leopardo. Fonte: SHAW, 1970, prancha 347.

- Pg. 73 – Parte interior do Sítio de Igbo Richard. Fonte: Shaw, 1970, prancha 96 e 97.
- Pg. 73 – Sobreposição simples de pulseira de cobre. Largura do eixo 8,4cm. Sítio arqueológico Igbo Richard.. Fonte: SHAW, 1970 v. 2 , prancha 318_2
- Pg. 73 – Pulseiras inteiriças - ligas metálicas variadas. Tombo: 77/d.4.68. Fonte: Banco de Dados MAE/USP. Depósito no MAE/USP em nome de Tiago Carneiro da Cunha (1981).
- Pg. 74 – Cerâmica vista *in situ* na superfície do sítio Igbo Jonah. Fonte: Igbo-Ukwu: a account of archaeological discoveries in eastern Nigeria. SHAW, 1970 v. II, prancha 163.
- Pg. 74 – No detalhe a corrente de cobre mostrada na prancha anterior vista *in situ*. Fonte: Igbo-Ukwu: a account of archaeological discoveries in eastern Nigeria. SHAW, 1970 v. II, prancha 164.
- Pg. 76 – Diagrama: amostras Hv-I5i6. Fonte: SHAW: 1965 p.182.
- Pg. 80 – Três espirais em forma de cobra, provavelmente de Igbo Isaiah. SHAW, 1970, prancha 344.
- Pg. 81 – Alça de metal, ± 6 cm. Escavada em Igbo Isaiah. SHAW: 1970 vol. II, prancha 248 b.
- Pg. 81 – Pequena cabaça, século IX/ X, bronze. 13,9 cm. Igbo Isaiah, Igbo Ukwu. National Museum, Lagos.Fonte: Treasures of Ancient Nigeria. EYO; WILLETT, 1980, prancha 20.
- Pg. 83 – Mapa. Imagem aproximada dos muros da cidade. A gruta Olokun situa-se ao norte do mapa. Fonte: Willett, 1960, p. 247.
- Pg. 84 – Planta dos muros da cidade de Ifé. As linhas simples representam os primeiros muros e as linhas duplas os muros mais novos (mapa após Ozanne 1969). Fonte: CONNAH, 2013, p. 159.

- Pg. 86 – Cabeça de Olokun e cabeça do British Museum, Prancha A (a). Foto: Bernard Fagg. Fonte: Fagg; Underwood, 1949. **Man**.
- Pg. 86 – Cabeça de Olokun. Prancha A (b). Foto: British Museum. Fonte: Fagg; Underwood, 1949. **Man**.
- Pg. 88 – Cabeça de Olokun prancha A (c. ed.). Fonte: Fagg; Underwood. **Man**: 1949.
- Pg. 88 – Comparação entre a crista do Olokun fig. 2 (a) e a crista da cabeça do British Museum fig. 2 (b). Fonte: Fagg; Underwood, 1949, p. 3. **Man**.
- Pg. 89 – Exibição de bronzes de Ifé no British Museum. Fonte: FAGG; UNDERWOOD. 1949 p. 2. Fig. 1. **Man**.
- Pg. 90 – Cabeças em bronze de tamanhos. Fonte: UNDERWOOD: 1949 prancha 19; GARLAKE: 2002 p. 19 fig. 5.
- Pg. 91 – Escultura dupla em bronze, visão frente e verso. Fonte: WILLETT, 1958, prancha K (B e C). Fotos: Frank Willett.
- Pg. 92 – Escultura dupla em bronze. British Museum, 2010, p. 5.
- Pg. 93 – Imagem A. Fonte: Thompson, 1958, prancha A, revista **Man**. Fotos: Bernard Fagg, 1957.
- Pg. 94 – Figura de um Oni (rei). Frontal e Perfil. Final do séc. XIV início séc. XV. Zinco, alt. 47, 1 cm. Ita Yemoo, Ifé. Museum of Ife Antiquities. Imagem: Treasures of Ancient Nigeria. EYO; WILLETT, 1980, p. 96 e 97.
- Pg. 95 – Detalhe do pavimento de pedregulhos e cerâmicas que estava por baixo do piso do Catholic Mission, Ifé em 1958. Fonte: Willett, 1960, prancha VIII. Foto Frank Willett.
- Pg. 96 – Sítio arqueológico de Lafogido, Nigéria. Fonte: Eyo; Willett, 1980, p. 13 fig. 7.

- Pg. 96 – Detalhe de uma cabeça de antílope com cabelo real *in situ*. Terracota.
Fonte: EYO, 1970, p. 47.
- Pg. 97 – O rei de Ifé e o arqueólogo Ekpo Eyo examinando uma cabeça em terracota de antílope. Fonte: EYO, 1970, p. 47.
- Pg. 98 – Artefato em forma de cabeça de javali selvagem em terracota com cabelo real, limpo em foto para divulgação. Fonte: Eyo: 1970 p 44.
- Pg. 100 – Cabeça de um Oni (rei). Ifé. Cobre: 29 cm; séc. XIV – XV. Museum of Ife. Fonte: Treasures of Ancient Nigeria. EYO; WILLETT, 1980, p. 95.
- Pg. 101 – Cabeça de Oni, séc XII/XV, zinco, 29,5cm. Wunmonije Compound, Ifé. Museum of the antiquities, 12. Fonte: EYO; WILLETT, 1980, p. 92 prancha 40.
- Pg. 102 – Cabeça de rainha em terracota. H. 25 cm. Escavada em Ita Yemoo, Ifé. Museum of Ife Antiquities, 79 R.7. Imagem: Treasures of Ancient Nigeria. EYO; WILLETT, 1980, p 103.
- Pg. 105 – Mapa do Reino de Benin. Fonte: BEM-AMOS, 1995, p. 8.
- Pg. 105 – Mapa da cidade de Benin antes de 1897, mostrando a posição do palácio e a casa dos chefes. Criada pelo ultimo Ekhatator Omoregie, o lhasa de Benin. Fonte: BEM-AMOS, 1995, p. 8.
- Pg. 108 – Soldados Britânicos em volta dos trabalhos de Benin confiscados na Missão Punitiva à Benin em 1897. Fonte e Imagem: Treasures of Ancient Nigeria. EYO; WILLETT, 1980, p. 19.
- Pg. 109 – foto das placas de bronze espalhadas no chão durante a Missão Punitiva à Benin em 1897. Fonte: BEM-AMOS, 1995, p. 58. Foto: R. K. Granville.
- Pg. 110 – “Juju altar, Kings compound Benin City May, 1891”. Benin Nigéria.
Foto: Cyril Punch, dimensões 11,4 cm X 15,5 cm, maio de 1891. A1993-14, Eliot Elisofon Photographic Archives, NMA1A. Fonte: GEARY, p. 46.

- Pg. 110 – Foto: J. H. Swainson, dimensões 10,2 cm X 13,9 cm, 1892. A1996-190136. Cópia da fotografia por Franko Khoury. Eliot Elisofon Photographic Archives, NMA1A. Fonte: GEARY, p. 49.
- Pg. 111 – foto de uma gravura que mostra a construção da cidade de Benin. Fonte: BEM-AMOS, 1995, p.42; também publicada em WILLETT, 1971, p. 100.
- Pg. 113 – Cabeça de Píton fundida em bronze – frontal. Fonte: GOODWIN, 1963, p. 143. Fotografia K. C. Murray.
- Pg. 114 – Detalhe da cabeça de Píton – frontal. Fonte: GOODWIN, 1963, p. 143. Fotografia K. C. Murray.
- Pg. 115 – Cabeça de Píton – verso. Fonte: GOODWIN, 1963, p. 143. Fotografia K. C. Murray.
- Pg. 117 – Duas sinetas em dois ângulos. A primeira sineta Tombo: 74/1.22 e a segunda sineta tombo: 74/1.23. Acervo MAE/USP.
- Pg. 118 – Fragmento de placa mostrando uma cauda de bagre. 16,51cm de largura x 17,78 cm. Fonte: GOODWIN, 1963, p. 144. Fotografia K. C. Murray.
- Pg. 119 – Cabeça de Benin. Fonte: DARK, 1973, p. 22.
- Pg. 122 – Cabeça em bronze final séc XVI (?) fig 31. Fonte: BLIER, 2011, p. 46.
- Pg. 122 – Rei Akenzua II, 1964. fig 32. Fonte: BLIER, 2011 p. 47.
- Pg. 122 – Oba Eweka II, primeiro governante do reino de Benin, pós-colonização, de 1914–1933. Fonte: Nevins, Hugh Nevin (1888-1968) (attr. to) / Pitt Rivers Museum, Oxford, UK / The Bridgeman Art Library.
- Pg. 123 – Altar de palácio dedicado ao rei Ovonramwen (1888-1897). Fonte: BLIER, 2011, p. 70 fig. 52.
- Pg. 123 – Santuário do rei Eweka II e Ovonramwen. Benin. Fonte: DARK, 1973, p. 55, fig. 117.

- Pg. 125 – Placa ilustrando três guerreiros e seus guardas. Séc. XVII, bronze, H. 53,5cm. Benin. National Museum, Lagos. Fonte e Imagem: Treasures of Ancient Nigeria. EYO; WILLETT, 1980, p.138.
- Pg. 126 – Grupo de bronze de três figuras, tradição do Benin, Nigéria. Tombo 74/1.1. Acervo: MAE/USP. Foto: Mara Chaves, 2012.
- Pg. 127 – Máscara de marfim. H. 23,5 cm. Reswick Collection, Los Angeles, Califórnia. Fonte: DARK, 1973, prancha 34, fig. 71 e prancha 35 fig. 74.
- Pg. 128 – Máscara de marfim. Fonte: BEN-AMOS, 1995, p.114 prancha 94.
- Pg. 130 – Owo e arredores. Fonte: EYO, 1972, p.4, Fig. 1. Foto: Ekpo O. Eyo.
- Pg. 132 – Marcação do sítio arqueológico, em trincheiras, cada qual com 2 metros e meio. Fonte: EYO, 1972. p. 4, Fig 1. Foto: Ekpo O. Eyo.
- Pg.132 – Artefato *in situ*. Fonte: EYO, 1972, p. 4 Fig 2. Foto: Ekpo O. Eyo.
- Pg.133 – Artefato *in situ*: cabeça de leopardo, presas de animais e fragmento de perna humana em terracota com contas no tornozelo Fonte: EYO, 1972, p. 4, Fig 3. Foto: Ekpo O. Eyo.
- Pg.133 – Detalhe da perna humana em terracota com contas no tornozelo Fonte: EYO, 1972, p. 4, Fig 3. Foto: Ekpo O. Eyo.
- Pg.134 – Fragmento de uma face em terracota com escarificações *in situ*. Fonte: EYO, 1972, p. 4, Fig 4. Foto: Ekpo O. Eyo.
- Pg. 135 – Regalia de Olowo (rei) de Owo, foto: 1909. Fonte: Treasures of Ancient Nigeria. EYO; WILLETT, 1980, p. 16.
- Pg. 135 – Foto do ultimo rei de Benin, em 1959. Fonte: Treasures of Ancient Nigeria. EYO; WILLETT, 1980, p. 44.
- Pg. 136 – Colares materiais variados. Os colares, tombo 77/d.4.373 a 77/d.4.382, estão em depósito no MAE em nome de Mateus Nicolau Carneiro da

Cunha (1981). Fonte: Acervo MAE/USP. Reserva Técnica. Foto: Mara Chaves.

Pg. 137 – **Foto 1:** arqueólogo John Godwin, e a direita um homem não identificado.

Fonte: SHEPHERD, 2003, p. 336.

Pg. 138 – **Foto 2** “*Forest Hall*; Goodwin, Jean and Berrie Malan” . Fonte:

SHEPHERD, 2003, p. 339.

Pg. 138 – **Foto 3.** Fonte: SHEPHERD: 2003 p. 339.

Pg. 139 – **Foto 4.** Fonte: SHEPHERD, 2003, p. 340.

Pg. 140 – **Foto 5.** Fonte: SHEPHERD, 2003, p. 343.

Pg. 140 – **Foto 6.** Fonte: SHEPHERD, 2003, p. 344.

Pg. 141 – **Foto 7.** Fonte: SHEPHERD, 2003, p. 345.

Pg. 141 – **Foto 8.** Fonte: SHEPHERD, 2003, p. 345.

Pg. 143 – Mulher sentada em um banco H. 6 cm. 1937. Hunterian Museum. Fonte:

WILLETT, 1986, p. 49.

Pg. 144 – Escultura em terracota. EYO, 1972, p. 3, fig. 3. Foto: Ekpo Eyo.

Pg. 145 – Cabeça em terracota. Owo. Igbo’Laja. Terracota. H. 17,4 cm. National

Museum, Lagos. Imagem: Treasures of Ancient Nigeria. EYO;

WILLETT, 1980, p.114.

Pg. 146 – Cabeça em terracota. H. 15 cm. Owo. Igbo’Laja. Cerca de século XV.

National Museum, Lagos. Imagem: Treasures of Ancient Nigeria. EYO;

WILLETT, 1980, p.116, prancha 61.

Pg. 147 – Sacerdote usando um pendente em forma de cabeça no pescoço. Owo.

Igbo’Laja. Cerca de século XV. Terracota. H.15 cm. National Museum,

Lagos. Imagem: Treasures of Ancient Nigeria. EYO; WILLETT, 1980

p.17.

- Pg. 148– Detalhe da foto do sacerdote usando um pendente no pescoço similar a cabeça, *recorte nosso*. Fonte: EYO, 1972, p. 4, Fig. 4. Foto: Ekpo O. Eyo.
- Pg. 149 – Mapa: Localização dos sítios arqueológicos ligados à tradição do Grande Zimbábue. Fonte: PWITI, 1997, p. 81.
- Pg. 150 – Mapa: Grande Zimbábue e interior do sul da África. Fonte: GARLAKE, 2002 p. 142.
- Pg. 150 – Planta do sítio arqueológico Grande Zimbábue, indicando a localização da acrópole, da grande muralha e as ruínas do vale. Fonte: PWITI, 1997, p. 81.
- Pg. 154 – Vista geral do sitio arqueológico. Fonte: GARLAKE, 2002, p.154, fig. 89. Foto: Peter Garlake, Harare.
- Pg. 155 – Passagem paralela dentro da muralha do Grande Zimbábue. Fonte: PWITI, 1997, p. 86. Foto: W.J. Dewey
- Pg. 156 – Estilos de muro Q; P; R. Fonte: PWITI, fig.34, p. 83.
- Pg. 156 – Estilo de muro tipo P. Fonte: PWITI, fig.34, p. 83.
- Pg. 156 – Estilo de muro tipo Q. Fonte: PWITI, fig.34, p. 83.
- Pg. 157 – Estilo de muro tipo R. Fonte: PWITI, fig.34, p. 83.
- Pg. 157 – Parte exterior do muro. GARLAKE, 2002, p. 149, fig. 86. Foto: Peter Garlake, Harare.
- Pg. 158 – Torre cônica – celeiro. GARLAKE, 2002, p.140, fig. 82. Foto: Peter Garlake, Harare.
- Pg. 159 – Torre cônica – celeiro. GARLAKE, 2002, p.153, fig. 88. Foto: Peter Garlake, Harare.
- Pg. 160 – Degrau original da entrada ao norte da Torre cônica. GARLAKE, 2002, p.151, fig. 87. Foto: Peter Garlake, Harare.

Pg. 161 – Vista geral do Grande Zimbábue. Foto 1.

<http://whc.unesco.org/en/list/364/gallery/> acesso 22/04/2012. Foto:

Graciela Gonzalez Brigas.

Pg. 161 – Vista geral do Grande Zimbábue. Foto 2.

<http://whc.unesco.org/en/list/364/gallery/> acesso 22/04/2012. Foto:

Graciela Gonzalez Brigas.

Pg. 162 – Vista geral do Grande Zimbábue. Foto 3.

<http://whc.unesco.org/en/list/364/gallery/> acesso 22/04/2012. Foto:

Graciela Gonzalez Brigas.

Pg. 163 – Pássaros entalhados em pedra sabão. GARLAKE, 2002, p.159, fig. 91, 32cm e 92, 43cm. Fotos: Ian Murphy, Harare.

Pg. 164 – Escultura esculpida em pedra. GARLAKE, 2002, p. 161, fig. 95. Foto: Ian Murphy, Harare.

Pg. 165 – Associação simbólica entre mulheres, cerâmicas e fornos. Fonte: Matenga, 1997, p. 72 fig. 29.

Pg. 165 – Desenho de um forno de fundição de ferro e estatuetas de argila. Fonte: MATENGA, 1997, p.72 fig. 30.

Pg. 166 – Forno de fundição de ferro, proveniente de Pungwe, região de Nyanga, leste do Zimbábue. de fundição Shona em 1988. Fonte: MATENGA, 1997, p.73 fig. 31. Foto: C.A. Bollong, 1985.

Pg. 166 – Reconstituição de um forno de fundição Shona em 1988. Fonte: Matenga, 1997, p. 73 fig. 32. Foto: William J. Dewey.

Pg. 168 – Mapa de alguns sítios arqueológicos da África central: Depressão de Upemba e região Interlacustrine. Fonte: CONNAH, 2001, p. 266.

Pg. 169 – Localização da Depressão de Upemba e seus sítios principais. Fonte: DE MARET, 1985, p.18.

- Pg. 173 – Shaba: cruzetas de cobre do séc. XVI. Fonte: CORNEVIN, 1998, p.289.
Foto B. Nantet.
- Pg. 174 – Tumba kisaliense clássica – T172. Fonte: DE MARET, 1985, prancha 26, vol. II.
- Pg. 175 – Detalhe de uma tumba kisaliense clássica T172. Fonte: DE MARET, 1985, prancha 27, vol. II.
- Pg. 175 – Sanga, planta da tumba kisaliense clássica T172. Fonte: DE MARET, 1985, p. 128.
- Pg. 176 – Tumba kabambiense – T176. Fonte: DE MARET, 1985, prancha 26, vol. II.
- Pg. 177 – Kilulu (R.D.C.). Túmulo Luba (dos Baluba) de características similares aos achados de Sanga e Katoto (séc. VII a XII), embora este seja de época recente (século XIX). DE MARET, 1996, p.54, fig. 47. Foto: Pierre de Maret, 1975.
- Pg. 178 – Estatueta dos baluba de perfil. Foto Lisy Salum. H. 23 cm. Tombo 73/8.4. Acervo do MAE/USP.
- Pg. 179 – Estatueta dos baluba frontal. Imagem P/B. H. 23 cm. Tombo 73/8.4. Acervo do MAE/USP.
- Pg. 181 – Cerâmica Katotiense e Cerâmica próxima ao estilo katoto. Fonte: DE MARET, 1985, prancha 6 e prancha 5.
- Pg. 182 – Bacia, kisaliense Clássica. T172 C1 Fonte: DE MARET, 1985, prancha 11.
- Pg. 182 – Diversos tipos de cerâmica. Fig. 5 a fig. 8. Fonte: DE MARET, 1985, prancha 10.
- Pg. 183 – Cerâmicas Kabambienses. Fonte: DE MARET, 1985, p. 290 fig.50.
- Pg. 184 – Cruzetas, séc. XVIII a XX. Prancha 1. Fonte: DE MARET, p. 135.

- Pg. 185 – Cruzetas tipo X da coleção do Museu de Tervuren (MRAC). Fonte: DE MARET, p.136.
- Pg. 186 – Cruzetas. séc. XIII a XVII. Prancha **2**. Fonte: DE MARET, p. 138.
- Pg. 187 – Cruzetas, séc. XIII a XVII. Prancha **3**. Fonte: DE MARET, p. 140.
- Pg. 188 – Cruzetas. Antes do séc. XIV. Prancha **4**. Fonte: DE MARET, p. 141.
- Pg. 189 – Cruzetas. Sem datação. Prancha **5**. Fonte: DE MARET, p. 143.
- Pg. 193 – Cabeça Jemaa. Terracota. H. 22 cm. FAGG, B. 1990 p. 110.
- Pg. 193 – Máscara Guelede. NEYT; VANDERHAEGHE, 2000, p. 82, fig. 66.
- Pg. 195 – Fases da Máscara Gueledé. H. 37 cm. Exposição de longa duração: Formas de humanidades, módulo África. Fonte: África: culturas e sociedades: 1999. Prancha 7. Doação Manuela Ligeti Carneiro da Cunha. Tombo: 77/d.4.345.a.b.c. Acervo: MAE/USP.
- Pg. 196 – Preparação para o uso de uma máscara gueledé. Pranchas 6.9 e 6.10, LAWAL, 1996, p. 169.
- Pg. 197 – Mascarado usando toda a vestimenta. Fonte: LAWAL, 1996, prancha 6.11, p. 70.
- Pg. 198 – Máscara Gelede, Nigéria Yoruba. Madeira, H. 22 cm. Início do século XX. Fonte: ARTE DA ÁFRICA, 2004, p. 72.
- Pg. 198 – Cabeça de Benin. Bronze. H. 20•3 cm. Jos Museum, Nigeria. Fonte: DARK, 1973, p.22 prancha 43.
- Pg. 199 – Máscara de Obatalá, Gueledé, madeira, Nagô, Pobé, Daomé. H. 50 cm. Doação Manuela Ligeti Carneiro da Cunha. Tombo 77/d 4. 346. Acervo MAE/USP.
- Pg. 200 – Tambor *agba*. Fonte:
http://www.britishmuseum.org/research/collection_online/collection_obje

ct_details/collection_image_gallery.aspx?assetId=60034&objectId=1406996&partId=1 Acesso: 16/11/2013

- Pg. 201 – Detalhe de uma porta de madeira esculpida por Olowe de Ise. Fonte: http://www.britishmuseum.org/research/collection_online/collection_object_details/collection_image_gallery.aspx?assetId=60034&objectId=609059&partId Acesso: 16/11/2013.
- Pg. 203 – Membro da associação ogboni usando a peça Edan. Fotografia: William Fagg, 1949- 1950. Publicada em Blier 1997: 97 e Ribeiro Junior 2.008: xi.
- Pg. 204 – Parte de um conjunto de quinze peças de metal do processo de fundição de metal pela cera perdida. Yorubá. Ibadan, Nigéria. Tombo: 78/d.6.3 a,b. H.12,5 cm. Depósito no MAE/USP em nome de Mateus Nicolau Carneiro da Cunha (1981). Tombo 77/d.4.343 m.n. H. 36 cm. Doação de Manuela Ligeti Carneiro da Cunha ao MAE/USP (1981). Acervo MAE/USP.
- Pg. 205 – *Edan de espeto*. Frontal. H. 36 cm. Tombo: 77/d.4.343 m,n . As pequenas máscaras são tidas como de bronze. Doação Manuela Ligeti Carneiro da Cunha. Acervo MAE/USP
- Pg. 205 – *Edan de espeto*. Perfil. H. 36 cm. Tombo: 77/d.4.343 m,n . As pequenas máscaras são tidas como de bronze. Doação Manuela Ligeti Carneiro da Cunha. Acervo MAE/USP.
- Pg. 206 – *Edan de espeto*. Dorso. H. 36 cm. Tombo: 77/d.4.343 m,n . As pequenas máscaras são tidas como de bronze. Doação Manuela Ligeti Carneiro da Cunha. Acervo MAE/USP.
- Pg. 207 – Sequencia da fundição do metal à peça pronta. Fonte: DARK, 1973, p. 61- 62, pranchas 137, 138, 139, 140, 141 e 142 respectivamente.
- Pg. 210 – Par de Edan, Bronze. H. 16,5 cm. Nigéria: Yoruba. Tombo: 77/d.332AB. As peças estão em depósito no MAE em nome de Mateus Nicolau Carneiro da Cunha. Acervo MAE/USP. Fonte: SALUM: [1999].

- Pg. 210 – Grandes estatuetas de bronze Ogboni. Tombo: 77/d.4.339. As peças estão em depósito no MAE em nome de Mateus Nicolau Carneiro da Cunha. Acervo MAE/USP. Fonte: SALUM: [1999].
- Pg. 211 – As duas primeiras peças: Par de edan Ogboni, bronze. H. 25, 5 cm. Tombo: 77/d.3.65.a.b. Par de edan Ogboni, bronze. Doação de Manuela Ligeti Carneiro da Cunha. Acervo: MAE/USP.
- Pg. 211 – Terceira peça: Par de edan Ogboni, bronze. H. 21, 5 cm. Tombo: 77/d.4.340. Depósito no MAE em nome de Mateus Nicolau Carneiro da Cunha. Acervo: MAE/USP.
- Pg. 211 – Quarta peça: Par de edan Ogboni, bronze. H. 26 cm. Tombo: 77/d.4.341. Depósito no MAE em nome de Mateus Nicolau Carneiro da Cunha. Acervo: MAE/USP.
- Pg. 212 – Adorno de cabeça para o culto de Erinlê, bronze, H. 24 cm. Abeukutá. Tombo: 77/d.4.344. Doação de Manuela Ligeti Carneiro da Cunha. Acervo: MAE/USP.
- Pg. 212 – Sineta ogboni. Bronze. H. 9,5 cm. Tombo 77/d.4.392. Depósito no MAE/USP em nome de Mateus Nicolau Carneiro da Cunha.
- Pg. 214 – Cabeça de terracota. Ifé África ocidental – Nigéria. Tombo 77/d.1.3. H. 16 cm. Doação Manuela Ligeti Carneiro da Cunha. Acervo MAE/USP. Fotos: Mara Chaves, 2013.
- Pg. 217 – Desenho de um esquema de fornalha de fundição de ferro em Taruga. Fonte: PHILLIPSON, 2005, p. 236.
- Pg. 218 – Vista de parte do sítio arqueológico em Taruga em 1966 e entre as árvores três fornalhas de fundição de ferro. Fonte: FAGG, B., 1969, prancha 8.
- Pg. 219 – Foto de vestígios de uma fornalha de fundição de ferro em Taruga. Fonte: FAGG, B., 1969, prancha 10.

- Pg. 221 – Diagrama de fundição processo da cera perdida. Fonte: WILLETT, 1983, p.68.
- Pg. 222 – Esquema do escultor britânico do processo da cera perdida feita Leon Underwood (1890-1975). Fonte: UNDERWOOD, 1949, p.6.
- Pg. 222 – Conjunto de peças utilizadas no processo da cera perdida. Acervo MAE/USP USP. Fotos de Mara Chaves. 28/06/2012.
- Pg. 223 – Varetas de metal e cera.
- Pg. 223 – Na sequencia: forma base em argila; recoberto com cera e com detalhes.
- Pg. 224 – Cadinho. **Tombo:** 77/d.4.407. **Diâmetro:** 9 cm. **Origem:** Ibadan, Nigéria. Peça adquirida na África entre 1974 e 1976 por Marianno Carneiro da Cunha Carneiro da Cunha. Depósito no MAE/USP em nome de Mateus Nicolau Carneiro da Cunha (1981). Acervo MAE/USP. Fonte: Banco de dados do MAE/USP. Foto: Mara Chaves.
- Pg. 224 – Molde de argila para fundição. Tombo 77/d.4.343.
- Pg. 225 – Par de edan ogboni. Tombo 77/d.4.343 m,n. Acervo MAE/USP. Foto: Mara Chaves.
- Pg. 227 – Cabeça em terracota. H. ±14 cm. Jos Museum. WILLETT, 1971, p. 165.
- Pg. 228 – Estágios do entalhe de uma escultura e ferramentas. Fonte: DARK, 1973, prancha 126-8.
- Pg. 228 – miniaturas de ferramentas feitas por Mr. O. E. Edokpay, cidade de Benin. a- pinças (compr.18.2 polegadas); b- bigorna (compr.10.1 polegadas); c- faca (compr.18.6 polegadas); d- martelo (compr.12 polegadas); e- bigorna e martelos (compr.10.5 polegadas). Coleção Dark, Ilinois.
- Pg. 229 – Conjunto de ferramentas Nessa fotografia se destacam peças de conjuntos de enxós e facas para escultura em madeira. Tombo: de 77/d.4.421 a 77/d.4.431. Doação Manuela Ligeti Carneiro da Cunha. Acervo MAE/USP. Foto: Mara Chaves.

- Pg. 231 – Ceramista trabalhando a forma do pescoço do pote de cerâmica. Foto: Willian Fagg 1959. Centro oeste da Nigéria Fonte: FAGG; PICTON, 1970, p.12. Foto: Willian Fagg, 1959.
- Pg. 232 – Ceramista de Ham (Jaba) nordeste da Nigéria. Fonte: FAGG; PICTON, 1970, p .9. Foto: Willian Fagg, 1949.
- Pg. 233 – Grupo no vilarejo de Oja distrito Akoko-Edo, Nigéria. Fonte: FAGG; PICTON, 1970, p. 16. Foto Susan Picton, 1969.
- Pg. 233 – Pauline Bazama, ceramista. Fonte: FAGG; PICTON, 1970, p.13. Foto: Philip Steven, 1969.
- Pg. 234 – cerâmicas prontas são levadas de Oja à Igara. Fonte: FAGG; PICTON, 1970, p.17. Foto: Susan Picton, 1969.
- Pg. 235 – Foto de cerâmicas de Oja levadas para o comércio em Igara, principal mercado de Akoko-Edo. Fonte: FAGG; PICTON, 1970, p.20. Foto: Susan Picton, 1969.
- Pg. 235 – Artesã Alice Osayewa preparando um vaso em cerâmica. Fonte: DARK, 1973, prancha 71, fig. 174-5.
- Pg. 236 – Artesã Alice Osayewa preparando um vaso em cerâmica. Fonte: DARK, 1973, prancha 71, fig. 176-7.
- Pg. 236 – Duas cerâmicas feitas pela artesã Alice Osayewa. Fonte: DARK, 1973, prancha 73, fig. 174-5.
- Pg. 236 – Na primeira imagem: queima das cerâmicas; Na segunda imagem: esfriamento da peça. Okanevbogo, província de Benin. Fonte: DARK, 1973, prancha 73, fig. 183-4.
- Pg. 237 – Três cabeças de terracota achadas numa escavação comandada por Bernard Fagg em 1949. Fonte: FAGG, W., 1982, p.12.
- Pg. 239 – Imagem 1. Cabeça terracota de Nok. 500 a.C. a 200. National Museum Jos. Al. 22.9 cm. Imagem 2. Cabeça terracota de Ifé. Séc. XII / XV; Odo

Ogbe Street, Ifé. National Museum, Lagos. alt. 30.2 cm. Fonte: Treasures of Ancient Nigeria. EYO; WILLETT, 1980 p.101.

Pg. 247 – Par de portas. H. 182 cm; Séc. XX. Atribuído a Areogun de Osi-Ilorin. Fonte: WALKER, 1994 p. 90. Foto: Richard Todd.

Pg. 249 – Escultura do mestre Lamidi, a maior de todas, seguidas das cópias de Joseph Fakeye, Amusa Akande e Ganiyu Fakeye, que é a menor escultura. Fonte: WILLETT, 1973, p. 237, prancha 233.

Pg. 251 – Porta do Palácio. H. 221 cm; séc. Atribuído a Olowe de Ise. Fonte: WALKER, 1994, p. 92. Foto: Jeffrey Ploskonka.

Pg. 252– Caixa de madeira esculpida e pacote com sementes para o jogo de Awô, Ifê, Nigéria. Tombo 77/d.4.409. Acervo MAE/USP. Foto do banco de dados MAE/USP.

Pg. 253 – Detalhe do jogo com as sementes. Foto: Mara Chaves. 2012.

Pg. 253 – Caixa de madeira esculpida e pacote com sementes para o jogo de Awô, Ifê, Nigéria. Tombo: 77/d.4.409. Fonte: acervo MAE/USP. Foto: Lisy Salum, 2014.

Pg. 253 – Detalhes da caixa em madeira. Caixa de madeira esculpida e pacote com sementes para o jogo de Awô, Ifê, Nigéria. Tombo: 77/d.4.409. Fonte: Acervo MAE/USP. Foto: Lisy Salum, 2014.

Pg. 254 – Detalhe da tampa de jogo. Tombo 77/d.4.409. Acervo: MAE/USP. Foto: Mara Chaves. 2012.

Pg. 254– Detalhe do pé da caixa em madeira. Tombo 77/d.4.409. Acervo MAE/USP. Foto: Lisy Salum, 2014.

SUMÁRIO

Agradecimentos

Resumo

Abstract

Lista de ilustrações

INTRODUÇÃO

1. Considerações iniciais	01
2. Orientação teórica	03
3. Metodologia e procedimentos metodológicos	07
4. Objetivos	10

PARTE I: SÍNTESE BIBLIOGRÁFICA

Cap. 1 Sobre pesquisas arqueológicas realizadas no continente africano.	11
Cap. 2 Sobre a formação das coleções de arte africana e os museus.	18
Cap. 3 Pequena seleção de publicações impressas de natureza didático-pedagógica.	28

PARTE II: CATÁLOGO: “Narrativas de sítios arqueológicos de arte africana”

Apresentação	36
Cap. 1 – Sítios arqueológicos catalogados	
1.1 Nok; Igbo Ukwu; Ifé; Benin; Owo (Nigéria)	40
1.2 Grande Zimbábue (Zimbábue)	149
1.3 Sanga e Katoto (República Democrática do Congo)	168

Cap. 2 – Da escavação a musealização, contexto sociocultural: uso e reuso	191
2.1 A arte iorubana desde Nok	192
2.2 A associação gueledé	194
2.3 A associação ogboni	199
Cap. 3 – Arte africana revelada pela Arqueologia	
3.1 História da arte “na África” e história da arte “da África”	215
3.2 Tecnologias e artes africanas	217
3.2.1 Metalurgia	217
3.2.2 Escultura	225
3.2.3 Cerâmica	230
3.3 Artistas iorubanos	244
CONCLUSÃO	255
BIBLIOGRAFIA	257
APENDICE I: “Dados bibliográficos dos principais autores consultados”	264

INTRODUÇÃO

1. Considerações iniciais

Essa dissertação surgiu após sermos instigados pela leitura do artigo *Arte Afro-brasileira* na *História Geral da Arte no Brasil* de Walter Zanini (1983), em que Marianno Carneiro da Cunha discorre sobre a importância das pesquisas arqueológicas na África e da tradição escultórica na Nigéria e também se apoiando entre outras fontes em Frank Willett em torno de uma possível continuidade estilística até os dias atuais, especula se essa tradição desdobraria até o Brasil.

Nela recuperamos parte da história de algumas das produções artísticas da África ocidental e central, em específico as localizadas na Nigéria, República Democrática do Congo e Zimbábue retomando a discussão desse tema com dados da arqueologia.

Destacamos também a memória de Marianno Carneiro da Cunha revelando o seu rigor como arqueólogo e sua importância na formação do acervo africano do Museu de Arqueologia e Etnologia da Universidade de São Paulo-MAE/USP.

Em grandes exposições realizadas em São Paulo, como a mega “Mostra do Redescobrimento” realizada em 2000, pela extinta Brasil+500, renomeada Brasil Connects, percebemos, como parte da equipe de educação, um estranhamento e muitas vezes repulsa do público frente às peças de origem africana apresentadas no “Módulo: Arte Afro-brasileira”.

Não é de se estranhar essa reação visto que a grade curricular da graduação em artes plásticas da Faculdade de Artes Alcântara Machado pautada nas artes ocidentais, eurocêntrica, não contempla o estudo das culturas “não ocidentais” e tampouco a importância da cultura africana na formação da cultura brasileira. Outro fator é que as coleções da cultura material da África, bem como a criação dos primeiros museus no continente, se deram no período colonial

Vansina (1984) recomenda a expressão arte africana para nomear várias produções distintas de um extenso continente como a África com grande diversidade cultural e

artística. As pesquisas sobre o norte da África são realizadas nos estudos do Mediterrâneo.

Isso se reflete na expografia e outras ações museológicas.

Diante dessa inquietação e conscientes da potencialidade de significados que os estudos de cultura material da África subsaariana do ponto de vista da arqueologia podem promover, consideramos importante fazer um levantamento histórico das publicações dos registros arqueológicos encontrados neste continente relacionados ao que se tem nas coleções africanas nos museus brasileiros, levando em consideração o contexto em que foram encontrados.

Outro olhar em torno da história africana é relativamente recente e vem se construindo por volta dos últimos cem anos, mais especificamente nos últimos cinquenta anos, em que diversos pesquisadores de áreas distintas realizaram investigações meticolosas e chegaram à conclusão de que *as origens mais longínquas da humanidade remontam ao continente africano*.

Conforme orientação da nossa banca de qualificação diante da importância das pesquisas arqueológicas na Nigéria, República Democrática do Congo e Zimbábue e estudos sobre a arte da África, pensando em um público mais abrangente, a proposta dessa dissertação é ser um catálogo didático pedagógico.

Propusemos então compor a dissertação como se segue, em três partes.

A parte I compreende uma síntese da bibliografia subdividida em três capítulos. O primeiro capítulo trata da história das pesquisas realizadas na África subsaariana evidenciando as descobertas arqueológicas que revelaram as produções artísticas mais importantes; o segundo, da formação das primeiras coleções da arte da África nos museus e origem dos primeiros museus no continente africano, e, o capítulo 3 das coleções e exposições das artes da África no Brasil além de discussão bibliográfica de publicações que trata sobre o tema em português.

A parte II é um catálogo de referência didático-pedagógica com base nas pesquisas arqueológicas realizadas na África, na literatura sobre a Arqueologia da África, em estudos etnológicos e em artefatos no contexto sociocultural que tem por finalidade

contribuir para os estudos no Brasil sobre a cultura material africana e arte da África. O catálogo foi organizado da seguinte maneira: em uma apresentação geral, a título de introdução, reunimos aspectos da discussão bibliográfica que consideramos essenciais. Depois dessa apresentação seguem os dados correspondentes aos sítios arqueológicos selecionados, primeiramente os da Nigéria (Nok, Igbo Ukwu, Ifé, Benin, Owo), e depois Grande Zimbábue no Zimbábue e Sanga e Katoto, na República Democrática do Congo.

Segue-se um capítulo intitulado “Da escavação à musealização. Contexto sociocultural: uso e reuso” onde tratamos de algumas produções relacionadas às pesquisas arqueológicas da Nigéria, como as das associações gueledé e ogboni bem representadas no acervo do MAE/USP.

E o catálogo finaliza-se com o capítulo “Arte africana revelada pela Arqueologia”, sobre contribuições das pesquisas arqueológicas no que se refere ao desenvolvimento das artes, tradições e influências de culturas estrangeiras; tecnologia da metalurgia, escultura e cerâmica; artistas iorubanos e tradição.

Pertinente ao nosso tema, sobre a arqueologia da África, há uma primeira dissertação realizada no Programa de Pós-graduação Arqueologia do MAE/USP, que discute como as escavações arqueológicas eram vistas pelos editores de periódicos especializados voltados à pesquisa na África central entre 1987 e 1993 (ver Silva, A., 2013). Há também uma dissertação que respeito da África central, discute a cultura material da chamada arte tradicional e o período colonial, e que teve a preocupação em elaborar um material paradidático e literatura para o público infanto-juvenil, que pode ser conferido em seus cadernos de imagens (ver Rocha: 2007). Nosso trabalho de certo modo também vai nesta direção com suas especificidades.

2. Orientação teórica

Ao consultarmos um dicionário de língua portuguesa veremos que a palavra legado, do latim *legatum*, é empregada em dois sentidos comuns que são: 1. A disposição

de última vontade pelo qual o testador deixa a uma pessoa um valor fixado ou uma ou mais coisas determinadas. 2. O que alguém transmite a outrem ou à posteridade.

Em nosso título legado é entendido em seu aspecto cultural, material e imaterial, que por vezes não são dissociados.

E patrimônio, conforme definição nos dicionários vem do latim *patrimonium* referindo-se a herança paterna, bens de família; conjunto dos bens, direitos e obrigações de uma pessoa jurídica.

Em 16 de novembro de 1972, em uma conferência geral da UNESCO, criou-se um movimento internacional para a proteção do patrimônio, considerando-o em seu duplo aspecto cultural e natural, lembrando as formas pelas quais o homem interage com a natureza e a necessidade fundamental de preservar o equilíbrio entre ambos.

Patrimônio foi definido como legado que recebemos do passado, vivemos no presente e transmitimos às futuras gerações.

Patrimônio é entendido em nosso título como patrimônio cultural, que segundo essa convenção divide-se em três grupos. “Os monumentos: Obras arquitetônicas, de escultura ou de pintura monumentais, elementos de estruturas de caráter arqueológico, inscrições, grutas e grupos de elementos com valor universal excepcional do ponto de vista da história, da arte ou da ciência; Os conjuntos. - Grupos de construções isoladas ou reunidos que, em virtude da sua arquitetura, unidade ou integração na paisagem tem valor universal excepcional do ponto de vista da história, da arte ou da ciência. Os locais de interesse. - Obras do homem, ou obras conjugadas do homem e da natureza, e as zonas, incluindo os locais de interesse arqueológico, com um valor universal excepcional do ponto de vista histórico, estético, etnológico ou antropológico” (Artigo 1º da Convenção de 21/11/1972 da UNESCO).

O papel da arqueologia torna-se cada vez mais importante na definição de identidade nacional e o passado para legitimar o presente reforçando o sentido de grandeza nacional (RENFREW, 2008).

Um aspecto da arqueologia social é o uso histórico e contemporâneo da arqueologia dentro dos movimentos nacionalistas. Muitos podem argumentar que hoje existe um processo global crescente que vai minando a nação-estado e é neste contexto que o papel do arqueólogo é importante, na divulgação do seu conhecimento (APPADURAI, 2008).

Observamos as relações entre as pesquisas arqueológicas e a formação das coleções da cultura material da África subsaariana nos museus europeus durante o período colonial, que refletiram na maneira como os acervos foram criados e expostos.

E sobre a criação dos primeiros museus arqueológicos da África ainda no período colonial, e em temas sobre identidade, patrimônio, formação de coleções em museus, multivocalidade e o papel social da arqueologia.

Na década de 1970 as universidades formaram mais arqueólogos do que publicações acadêmicas e um número crescente destes profissionais começaram a aplicar seu trabalho estreitamente com os objetivos e necessidades das comunidades nativas. Entre as ações estão as contribuições para o repatriamento de objetos sagrados, restos humanos e oferendas funerárias; o desenvolvimento de arqueologia de contrato com população local e o programa de preservação histórica e consultoria na construção de “ecomuseus” (COLWELL – CHANTHAPHONH; FERGUSON, 2008).

O conceito de *Ecomuseu* foi criado em 1971 por Hugues de Varine Bohan: “o museu normal, qualquer que seja a sua definição é feito com as coisas e o museu comunitário é feito com as pessoas” (VARINE, 2005). E pressupõe que os membros da comunidade sejam atores do processo de formulação, execução e manutenção da instituição, podendo se assessorados por um museólogo; a ideia não é fazer o museu “para” e sim “com”.

Se nos colocarmos na condição de educadores de museu, temos de considerar o que diz Ekpo Eyo, “*os museus são essenciais para preservar costumes, práticas e vestígios, relevantes na vida diária e podemos olhar para o passado como raízes de nossa existência*” (EYO: 1994 p.333). Ele questiona se os museus africanos podem

ser úteis aos vários níveis de suas próprias camadas sociais, apresentando tesouros que originalmente eram entendidos por um pequeno grupo dentro do país.

O autor refere-se ao fato de que o acesso a esses museus e suas coleções é restrito a elite do país e que não há ações educativas que contemplem todos os níveis sociais.

A dimensão pública da arqueologia é tratada por Shepherd em suas recentes publicações, focadas nas políticas de arqueologia na África, no uso da mão de obra nativa na arqueologia e em questões de ciência, cultura e identidade na arqueologia da África do Sul após 1994 (<http://zasb.unibas.ch/>).

Nessa discussão vimos a importância da relação local com as instituições que preservam sua cultura material até o produto final que é a exposição dessas coleções. Chegamos então ao conceito de educação patrimonial definida segundo o IPHAN como todos os processos educativos que primem pela construção coletiva do conhecimento, pela dialogicidade entre os agentes sociais e pela participação efetiva das comunidades detentoras das referências culturais onde convivem noções de patrimônio cultural diversas.

Ressaltamos que esse é um conceito idealizado, posto aqui para refletir se realmente acontece.

A expressão “Educação Patrimonial” é introduzida no Brasil como uma metodologia inspirada no modelo da *Heritage Education*, desenvolvido na Inglaterra. Em 1996, Maria de Lourdes Parreiras Horta, Evelina Grunber e Adriana Queiroz Monteiro lançaram o Guia Básico de Educação Patrimonial, que se tornou o principal material de apoio para as ações educativas realizadas pelo IPHAN nos anos 1970.

As narrativas dos sítios arqueológicos em conjunção com a análise dos artefatos escolhidos para representá-los no catálogo, de que se constitui esta dissertação, apontam para a discussão destes temas, comuns a especialidades de outras grandes áreas do conhecimento, como da Museologia, Educação e História além da Arqueologia.

O catálogo, que foi sugerido pela banca de qualificação, deve-se a uma das preocupações de nossa pesquisa de mestrado com a Lei Federal 10.639/03, alterada posteriormente pela lei 11.645/08. Essa preocupação se deve à insuficiência de formação de professores e material didático em todo o período de sua implementação, até hoje, mais de dez anos depois.

Sobre a história da arqueologia africana, e mesmo sobre história da arte africana, o material disponível é ainda escasso em português, e de forma geral, pouco específico (cf. item 3 da discussão bibliográfica).

Desta forma, a parte de apresentação propriamente dita dos sítios catalogados é intitulada “narrativas” – termo também presente no subtítulo da dissertação, que é adotado como título do próprio catálogo.

Sabemos que as narrativas podem remeter à ficção científica, mas também às histórias, contos, romances ou simples casos, quase sempre envolvendo eventos históricos e personagens reais, que despertam para a imaginação. Nada melhor que isso para estimular a produção e reprodução do conhecimento sobre arqueologia da África no contexto escolar. É lá que podemos mostrar que nem sempre os arqueólogos ali destacados estavam sozinhos na exploração científica desses sítios, apontando quando possível, os interlocutores locais, quase sempre deixados no anonimato (EYO; WILLETT, 1980; SHEPHERD, 2003; mesmo CORNEVIN, 1998 que nos inspirou).

Por isso, cada um dos textos desses sítios catalogados começa apontando os arqueólogos responsáveis por sua escavação e remete aos colaboradores na pesquisa de campo, enfatizando seus nomes quando mencionados na literatura consultada.

3. Metodologia e procedimentos metodológicos

Marianno Carneiro da Cunha pode ser considerado o primeiro estudioso brasileiro a sugerir a abordagem arqueológica da cultura material e artística produzida pelos africanos trazidos para o Brasil na condição de escravos. Chamando a atenção para a importância desse tipo abordagem, sua preocupação foi mostrar e avaliar a

influência da tecnologia africana, e com, isso, podemos dizer, do pensamento africano, na produção material e artística brasileira (CARNEIRO DA CUNHA, 1983). Trata-se da visão de um arqueólogo preocupado com as artes antigas da África, desde produções da escultura à de arquitetura, entre outras manifestações materiais e visuais.

Foi ele quem nos estimulou e guiou. O texto a que nos referimos, intitulado *Arte afro-brasileira*, é póstumo, escrito provavelmente em meados dos anos 1970 durante e após sua estada em Ifé (Nigéria) entre os anos de 1974 e 1976, com revisão de Manuela Carneiro da Cunha e Walter Zanini. Nele, o autor cita as pesquisas arqueológicas sobre a cultura material da África subsaariana destacando as escavações de Olduvai, Ifé, Benin, Nok, Igbo Ukwu e Zimbábue e analisa a evolução da escultura da África apontando Nok como o mais antigo centro de uma tradição escultórica da Nigéria, de quase três mil anos. Referimo-nos aqui às pesquisas realizadas nas áreas da Nigéria e Zimbábue, somando a elas as de Sanga e Katoto, na atual República Democrática do Congo, em que nos concentramos nesta dissertação.

Embora nossa dissertação trate de contribuições das pesquisas da arqueologia na África, muito evidenciadas na chamada *História da Arte Africana* (seja da história da arte *na África* ou *da África*, como polemiza o historiador e especialista Jan Vansina), a discussão sobre a conceituação de “arte africana” extrapola ao tema desta dissertação, mesmo que a expressão faça parte do título. Cabe-nos dizer porem que além de VANSINA (1984), há autores contemporâneos que, como ele, vêm surgindo desde o início dos anos oitenta (cf. em Salum, 2014), com novas abordagens necessárias face à descolonização do continente africano e do surgimento de preocupações pós-coloniais nas ciências humanas. Em arqueologia isso se expressa na arqueologia pós-processual que de uma foram ou de outra é presente na orientação deste trabalho.

Ainda, neste preâmbulo, temos a dizer, desde já, que a nossa pesquisa é de natureza bibliográfica e que demos início a ela pesquisando as publicações citadas no texto de Marianno, disponíveis na biblioteca do MAE/USP, tomando como referência, sempre que possível, as coleções africanas do acervo do MAE/USP.

Consideramos aqui a literatura especializada sobre o tema, como sendo a de periódicos científicos, catálogos sistemáticos de coleções e exposições de instituições museológicas, e publicações da área de arqueologia e disciplinas afins.

Selecionamos as escavações realizadas na África subsaariana com base nas leituras sobre arqueologia africana (WILLETT, 1971; SHAW, 1970,2001; ROBERTSHAW, 1990; CORNEVIN, 1998; CONNAH, 2001; PHILLIPSON, 2005).

Complementamos a pesquisa com levantamento sistemático por autor e assunto em periódicos, sendo eles: *Journal of African History* e *African Archaeological Review*, ambas de Cambridge; *African Arts*, da UCLA, de Los Angeles, ampliando os estudos com a revista *Man*, do Royal Anthropological Institute of Great Britain and Ireland, além de *Cahiers d'études africaines*, do Éditions EHESS, Paris e *A history of African Archaeology*.

A partir dessas leituras selecionamos, finalmente, os sítios arqueológicos de Nok, Igbo Ukwu, Ifé, Benin, Owo, Grande Zimbábue, Sanga e Katoto, por terem uma expressão importante para a história da arqueologia, por estarem relacionados a produções renomadas da chamada “arte africana”, e terem uma relação direta ou indireta com o acervo africano do MAE/USP.

Os sítios arqueológicos selecionados para compor o catálogo foram os mesmos escolhidos para a pesquisa do mestrado, e se limitaram a regiões da Nigéria, Zimbábue e República Democrática do Congo. Sanga e Katoto (situados no Congo) por serem ainda pouco conhecidos na literatura de divulgação sobre arte africana, os da Nigéria, embora tenham mais destaque nessa literatura, compõem a base do texto de Marianno Carneiro da Cunha, que nos inspirou e o “Grande Zimbábue” não poderia faltar por representar um sítio de natureza arquitetônica sem precedentes na literatura sobre arqueologia do continente africano, dos primeiros a serem escavados cientificamente.

Demos destaque a publicações dos arqueólogos que comandaram escavações arqueológicas nestes sítios e às discussões geradas em torno de suas pesquisas por outros arqueólogos e/ou historiadores. Vem delas, sempre que possível, as

ilustrações do catálogo, sobretudo os mapas, às vezes imagens dos objetos ainda nos sítios. A proposta foi trazer informações não sobre o artefato propriamente dito, mas sobre a cultura que o produziu considerando a dinâmica cultural, social e religiosa no qual está inserido. E ilustramos com algumas imagens nas quais aparece em uso contrapondo à exposição estática nas vitrinas de museus.

Todos os itens desse corpus artefactual da pesquisa estão analisados, ou ilustrados no corpo do texto, e se encontram relacionados no índice de ilustrações.

Algumas produções de cultura material dos sítios arqueológicos selecionados se veem representadas nas coleções africanas do MAE/USP, ainda que estas não sejam provenientes de escavações arqueológicas. Alguns objetos dessas coleções são aqui analisados junto aos de escavações, muitos deles conservados em grandes museus internacionais e publicados como obras-primas na literatura especializada.

4. Objetivos

O objetivo desta dissertação é analisar as contribuições das pesquisas da arqueologia africana em função da maior compreensão da cultura material da África, sobretudo em contexto museológico, em particular a cultura material de natureza estética, que no pensamento ocidental e colonial, foi considerada como “arte africana”.

É também objetivo desta dissertação sistematizar dados sobre sítios arqueológicos para produção de material que possa servir de referência para ensino-aprendizagem sobre artes e culturas desse continente, em especial no ensino fundamental e médio.

PARTE I: SÍNTESE BIBLIOGRÁFICA

Cap. 1 Sobre pesquisas arqueológicas realizadas no continente africano.

A proposta neste capítulo é trazer a história das pesquisas realizadas na África subsaariana evidenciando as descobertas arqueológicas que revelaram as produções artísticas mais importantes.

A arqueologia africana tem registrado descobertas importantes no estudo das culturas africanas, reconhecendo a África como berço da humanidade e o Egito como uma das civilizações antigas mais brilhantes (KI-ZERBO, 2011 p. XXXVII-XXXVIII; CORNEVIN, 1998 p. 21).

Os objetos africanos revelados nas pesquisas arqueológicas deste continente são significativos na medida em que podem testemunhar a existência de sociedades centralizadas, organizadas economicamente e politicamente, o que por muito tempo não foram reconhecidas em relação aos povos e culturas da África.

Os estudos arqueológicos recentes no continente africano, por sua vez, têm permitido desmistificar conceitos baseados nas teorias evolucionistas e um exemplo é o desenvolvimento da tecnologia de fundição do ferro na África central, que por sua complexidade, nega a ideia de que o negro africano era incapaz de inovar tecnologicamente (ROBERTSHAW, 1990 p.4; CORNEVIN, 1998 p.22).

Nas publicações consultadas viu-se preocupação em analisar a história da arqueologia africana diante das mudanças da arqueologia enquanto disciplina avaliando seu papel social e político. Em todo o processo de construção dessa disciplina, aspectos diversos do continente africano perpassam suas preocupações: da interdisciplinaridade, com os da tradição oral, por exemplo, mesclados com os já clássicos subordinados a ela, como os estudos sobre a pintura rupestre, a arte, arquitetura, e a função de todas essas expressões para a sociedade estudada. Isso é o que temos através de relatórios de escavações, com interpretações, dados técnicos e descrições dos locais em que os registros arqueológicos foram encontrados, evidenciando-se diferenciações de cada grupo estudado.

Temos como exemplo as pesquisas arqueológicas realizadas em Sanga e Katoto, dois sítios arqueológicos situados dentro das divisas políticas da atual República Democrática do Congo (RDC) – ex Zaire, no vale superior do rio Lualaba.

Nestes cemitérios foram encontrados artefatos extremamente requintados feitos em uma tecnologia sofisticada, entre eles um pequeno lingote em forma de cruz que pode ter servido como um tipo de moeda, o que nos mostra o alto grau de conhecimento e desenvolvimento da metalurgia e também níveis sociais e políticos complexos. Esses sítios remontam a um período situado entre os séculos VII e IX da era cristã e a conclusão geral das análises arqueológicas é que o povo que vivia durante o período Kisalian e Kabambian, na Depressão de Upemba, era ancestral dos atuais Luba (VAN NOTEN p. 702 *in* MOKHTAR, 2011; DE MARET p. 55-56 *in* ROBERTS, 1996; CORNEVIN, 1998; CONNAH, 2001; PHILLIPSON, 2005).

Outros exemplos, na África ocidental, são os artefatos em bronzes encontrados nos três sítios arqueológicos de Igbo Ukwu – Nigéria e as famosas cabeças de bronze de Ilê Ifé, nos quais também encontramos uma tecnologia mais elaborada.

Vimos também que as pesquisas que envolvem as produções acima mencionadas destacam formas variadas de manuseio do bronze, e para diversas finalidades, utilizado em pequena escala por aproximadamente centenas de anos do primeiro milênio. Os africanos dominavam a metalurgia, tecnologia importante que promoveu mudanças e desenvolvimento por volta da metade do primeiro milênio a.C.; Conforme o arqueólogo Graham Connah o impacto de que os africanos tinham o domínio dessa tecnologia foi muito significativo, levando a arqueologia a enfatizá-la, quase excluindo outras considerações (CONNAH, 2001 p. 4).

A partir das descobertas arqueológicas, os historiadores de arte começaram a reconhecer a existência de uma arte na África subsaariana anterior à chegada dos europeus no continente africano e aceitaram incluí-la nas enciclopédias de arte. Paralelamente, houve um interesse de se estudar as técnicas de metalurgia utilizada nos artefatos encontrados nas escavações da África subsaariana (CORNEVIN, 1998 p.21).

Em decorrência da Revolução Industrial, os interesses dos europeus mudaram e após quatro séculos de tráfico de escravos, a Inglaterra e outros países passaram a ter outras preocupações, pois não necessitavam mais de mão de obra para suas plantações e sim que esse trabalho fosse feito na própria África pelos africanos, que deveriam trabalhar na agricultura e nas minas (KI-ZERBO, 2002 p. 68; UZOIGWE, 2010 p. 33).

O rei da Bélgica Leopoldo II, interessado em fundar um império ultramarino, fundou em 1875 uma cadeia de postos comerciais e científicos que abrangia parte da África central, afirmando que pretendia combater o comércio de escravos promovidos pelos mulçumanos e proteger as missões cristãs. Sob este estratagema patrocinou a realização da conferência de geógrafos e exploradores – a Conferência Geográfica de Bruxelas, em setembro de 1876 que, ao seu término, aprovou a fundação da Associação Internacional Africana, com sede em Bruxelas, e o rei Leopoldo II foi nomeado o primeiro presidente do Comitê Internacional (KI-ZERBO, p.75, 2002).

A Conferência de Berlim, realizada no período de 15 de novembro de 1884 a 26 de novembro de 1885 foi uma solicitação de Portugal para que os conflitos territoriais entre os europeus na região do Congo fossem resolvidos, mas também por ter sido o último país a ser convidado para a Conferência Geográfica de Bruxelas, realizada em 1876, o que deixou os portugueses preocupados.

Porém, o motivo inicial não era a partilha da África, visto que as potências europeias já exerciam seu poder sobre o continente africano instalando suas colônias, explorando os recursos naturais, criando entrepostos comerciais, ocupando zonas estratégicas e enviando missionários (UZOIGWE, 2010).

Na conferência foram distribuídos territórios africanos; um exemplo é a instituição e o reconhecimento do Estado Livre do Congo. Foram estabelecidas regras para exploração do continente africano, entre as quais: para reivindicar as terras do interior não bastava apenas ocupar o litoral, deveriam também assumir as terras pretendidas e comunicar às potências. As bacias do Congo e do Níger foram consideradas livres para o comércio, desencadeando uma corrida internacional à África (KI-ZERBO, 2002).

É neste contexto que as pesquisas sistemáticas arqueológicas foram iniciadas na África, embora os europeus – geralmente geólogos, antropólogos e historiadores – fizessem expedições ao continente desde o século XVII (UZOIGWE, 2010); período em que ocorreram as grandes viagens ao continente africano com o objetivo de coletar objetos para os acervos dos gabinetes de curiosidades, ecléticos e com coleções diversificadas (CORBEY, 2000).

No curso do século XIX, esses gabinetes deram origem a diferentes tipos de museus, enquanto outros surgiram como resultados de guerras e de exibições coloniais, fundados para guardar os objetos coletados, como por exemplo, o museu de Tervuren criado em decorrência da exposição internacional em Bruxelas, em 1897. No período colonial, instituições belgas e holandesas construíram um acervo etnográfico bastante abrangente, composto de peças coletadas de mais ou menos 300 grupos étnicos do antigo Congo Belga (CORBEY, 2000).

Para a arqueologia, a Conferência de Berlim possibilitou maior dispersão dos esforços e diversidade de publicações em várias revistas que frequentemente tinham circulação limitada e que deveriam permitir comparações entre diferentes trabalhos coloniais; mas o que aconteceu foi que os poderes coloniais negligenciaram os estudos realizados nas colônias da África central em benefício de outras regiões (DE MARET p. 109 *in* ROBERTSHAW, 1990).

E, da Conferência de Berlim até a segunda guerra mundial a pesquisa arqueológica no continente africano foi quase totalmente realizada por arqueólogos amadores e profissionais oriundos das metrópoles, e foi nesse contexto que o termo africanista surgiu por volta de 1910, para designar o pesquisador ocidental especialista em línguas e civilizações africanas (SILVA, 2013).

Os primeiros arqueólogos profissionais que trabalharam na África foram treinados nas universidades de seus respectivos países europeus e tendiam a construir as suas carreiras nas colônias dos países em que nasceram comprometendo muitas vezes sua visão, e com isso a arqueologia tornou-se um meio de legitimar a colonização (ROBERTSHAW, 1990). Essa arqueologia pode ser considerada uma variante das práticas colonialistas (SILVA, 2013).

Na África ocidental, devido à ausência de arqueólogos profissionais, o trabalho arqueológico foi realizado por amadores até 1937 (KENSE p. 138 *in* ROBERTSHAW, 1990).

Na África central a primeira escavação arqueológica sistemática foi realizada por J. Colette, em 1925, marcando o desenvolvimento da arqueologia neste local (DE MARET p. 115 *in* ROBERTSHAW, 1990), e na África oriental até a década de 1950, o trabalho arqueológico feito na região era sinônimo de Louis e Mary Leakey, arqueólogos, no Quênia e E. J. Wayland, geólogo, na Uganda.

O interesse inicial destes profissionais era a Idade da Pedra e o objetivo principal era estabelecer uma sequência cronológica de indústrias de artefatos de pedra que pudesse ser comparado com as europeias (ROBERTSHAW, 1990).

A dificuldade de penetrar nos territórios, os interesses econômicos por metais preciosos em abundância, a instabilidade política, e a pouca visibilidade de alguns sítios arqueológicos, permitem compreender porque algumas regiões do continente africano foram mais estudadas do que outras, além de características geográficas e atos de vandalismos que contribuíram para que várias evidências arqueológicas fossem deterioradas ou destruídas (CONNAH, 2001; KI-ZERBO, 2002).

O choque cultural entre os arqueólogos e a população local foi outro entrave, fazendo com que estes profissionais redirecionassem os objetivos e os métodos empregados (ROBERTSHAW, 1990 p. 4), além do acesso aos sítios arqueológicos serem frequentemente dificultados por sérios problemas entre os pesquisadores que trabalham na África subsaariana e os governos locais (CORNEVIN, 1998 p. 273).

Em vários países da África subsaariana as pesquisas arqueológicas estão relacionadas com a sua independência e a criação de universidades e museus nacionais (POSNANSKY p. 804 *in* MOKHTAR, 2010).

O desenvolvimento da arqueologia nigeriana foi influenciado diretamente pela história da arte, com as cabeças e estátuas de terracota, placas entalhadas e bronzes, muitos desses objetos encontrados acidentalmente foram levados para a Europa, sobretudo com a missão punitiva a Benin, em 1897-98, e a pilhagem em Ifé, feita por Leo Frobenius uma década depois.

Embora a Nigéria tenha sido o primeiro país a tomar medidas contra a destruição do registro arqueológico, foi mais lenta que Gana para criar um departamento acadêmico. Gana criou o seu departamento de arqueologia em 1957 em Legon, nomeando Peter Shinnie, com grande experiência em egiptologia que chegou em 1958 de Uganda, para dirigir o departamento (KENSE p. 145-146 *in*: ROBERTSHAW, 1990; SHINNIE p. 228 *in*: ROBERTSHAW, 1990).

Na Nigéria, a Universidade de Ibadan indicou Thrustan Shaw em 1963 para professor de arqueologia dentro do instituto de Estudos Africanos e foi apenas em 1970 que ele conseguiu estabelecer um Departamento de Arqueologia, onde ficou até 1974. Ekpo Eyo foi primeiro arqueólogo profissional Nigeriano e se formou nesta universidade, trabalhando em muitas escavações na Nigéria.

O impacto do departamento acadêmico de Legon e Ibadan sob a arqueologia de seus respectivos países foi considerável e pesquisas arqueológicas começaram a ser feitas em locais ainda inexplorados (KENSE p. 146 *in*: ROBERTSHAW, 1990).

Com o avanço de novas técnicas utilizadas pelos arqueólogos (por ex. datação por radio carbono e termoluminescência), o conhecimento sobre a produção na África modificou-se nos últimos anos (CORNEVIN, 1998).

Apesar de várias investigações importantes feitas pela arqueologia desde o final da década de 1970, o nosso conhecimento sobre a arqueologia da savana da África ocidental é ainda muito limitado, e as escavações insuficientes. Os primeiros trabalhos foram tecnicamente inadequados até mesmo para o padrão da época e a publicação dos resultados além de ser escassa, não era divulgado como tal (CONNAH, 2001 p.116).

Em Gana, o trabalho com ferro próximo a Begho, como Atwetwebooso, retrocede a data em torno do século II d. C, mas há uma escassez de sítios escavados. Na mesma área, os sítios tradicionalmente associados com a origem do grupo Akan são datados a partir do século V d.C. e mostram um estilo de cerâmica desenvolvido dentro daquelas produzidas pelos Akan tempos mais tarde (PHILLIPSON, 2005).

A grande mudança desse quadro foi o trabalho realizado por Susan e Roderick McIntosh no final da década de 1970 e início da década de 1980, sobre os

montículos de pequenas comunidades do interior do Delta Níger no Mali. O trabalho foi realizado em Jenné-Jeno, com a análise de superfície paralela às escavações (CONNAH, 2001).

Mesmo assim, no início do século XXI, Connah (2001, p.3), afirma que a África central é a parte do continente africano menos conhecida pela arqueologia e os dados sobre o povoamento urbano são poucos e escassos.

É neste contexto que se encontram, na literatura arqueológica, os sítios renomadamente associados à arte africana na Nigéria ou os da África central, abordados nesta dissertação, previamente selecionados a partir das leituras já mencionadas de Carneiro da Cunha (1983) e Cornevin (1998).

Cap. 2 Sobre a formação das coleções de arte africana e os museus.

Os europeus passam a se interessar pela cultura material africana por volta do início do século XVIII, período em que ocorreram expedições ao continente africano com o objetivo de coletar objetos para os acervos dos gabinetes de curiosidades, ecléticos e com coleções diversificadas (CORBEY, 2000, p. 23-25).

Como já dito, o museu de Tervuren foi criado em decorrência da Exposição Internacional em Bruxelas, em 1897 e está intimamente ligado ao colonialismo e, como os demais do gênero, enviou várias expedições à África para compor a sua coleção, preservando o que foi coletado pelos oficiais ou correspondentes nas colônias. Também recebeu várias doações, entre as quais de Mrs. Jeanne Walschot negociante de objetos de arte da África desde a década de 1920, que doou objetos africanos comprados de colecionadores belgas (frequentemente de ex-colônias), de negociantes e de congregações missionárias. Como resultado de décadas de coletas sistemáticas, esta instituição possui uma das maiores coleções etnográficas da África central no mundo (CORBEY, 2000, p. 25).

Nesse período, outras instituições da Bélgica e também da Holanda construíram um acervo etnográfico bastante abrangente, composto de peças coletadas de pelo menos 300 grupos étnicos para citar apenas do ex-Congo Belga.

Entre vários museus que possuem coleções importantes da cultura material de países africanos, iremos citar alguns. São eles:

O *Metropolitan Museum* criado em 1870 em Nova York, e o *British Museum*, criado em 1753 em Londres (abrindo ao público em 1759), museus enciclopédicos que têm acervos de arte universais em que se incluem também acervos etnológicos.

Temos também o Museu Etnológico de Berlim, *Museum für Völkerkunde* (Museu de Etnologia) criado em 1873 que possui coleções de várias partes da África, Benin, Ifé, Camarões, por exemplo. Em 1999, o museu passou a se chamar *Ethnologisches Museum*, passando a integrar o complexo de museus *Museen Dahlem-Kunst und Kulturen der Welt* (Museus de Dahlem – Arte e Culturas do Mundo).

O *Musée de L'home* foi criado em 1937 por ocasião da *Universal Exhibition* e é herdeiro do *Musée Ethnographique du Trocadéro* fundado em 1878. O seu acervo é antropológico e etnológico, composto a partir de coleções dos gabinetes de curiosidades, em meados do século XVI.

O *Olfert Dapper Foundation* foi criado em 1983 em Amsterdam, em homenagem a um humanista holandês do século XVII que escreveu a enciclopédia *Description of Africa*, publicada pela primeira vez em 1668. Em maio de 1986 a fundação abre o seu próprio museu em Paris, o *Musée Dapper*, dirigido por *Christiane Falgayrettes-Leveau*, e em novembro de 2000 é reinaugurado com a exposição *Arts d'Afrique*.

Nas duas primeiras décadas do século XX, durante o período colonial, teve início o comércio de arte na África ocidental.

Os objetos eram classificados e avaliados nos termos dos conceitos ocidentais do que se considerava “arte” e “autenticidade” e durante o processo de compra e venda os comerciantes não apenas deslocavam as peças, mas também trocavam informações mediando, modificando e comentando sobre um amplo espectro de conhecimento cultural. Conforme diminuía o interesse comercial por determinado tipo de objeto, novas “categorias de arte” eram criadas como, por exemplo, máscaras de madeira (STEINER, 1994 p.2-4).

O interesse e consequentemente formação do comércio de arte da África Ocidental ocorreu a partir de dois acontecimentos simultâneos. O primeiro foi a “descoberta” da arte da África por artistas e intelectuais, tais como Picasso, Matisse, Braque, Vlaminck e Apollinaire que se interessaram pela forma e estética e o segundo fato foi o crescimento do interesse e da presença de europeus na África, que, por volta da década de 1920, já haviam dividido o continente entre as principais potências europeias e deslocado seus administradores para as colônias garantindo maior acesso aos artefatos.

As cidades de Dakar, no Senegal, e, Abidjan, Costa do Marfim, eram importantes centros administrativos que obedeciam as regras coloniais francesas e principais entrepostos do comércio internacional da “África francófona” (*Afrique Occidentale*

Française-AOF), que garantiu privilégios e direitos especiais para companhias e firmas subjugadas que fossem leais às metrópoles (STEINER, 1994 p.2-4).

Essa nova forma de hierarquia sociopolítica garantiu que alguns grupos étnicos, tais como os Wolof do Senegal, sob a proteção colonial, pudessem se deslocar com segurança em locais considerados hostis e perigosos. Os empreendedores europeus e africanos encontraram nessa situação um novo potencial de comércio de venda de seus produtos tanto nas colônias quanto na Europa (STEINER, 1994 p.5-6).

A aquisição de objetos e criação das primeiras coleções implicava em poder e riqueza e as pessoas que colecionavam objetos eram as mesmas que apreciavam estes tesouros, criando um círculo. Esses objetos eram símbolo de status e erudição e essas coleções privadas foram transformadas em museus. Sua gestão ainda estava nas mãos de pessoas ricas e instruídas como observa Eyo (1994 p.326) com relação aos museus da Nigéria.

No período colonial aconteciam exposições internacionais com o mesmo padrão de exibição, que era expor os “povos exóticos” e seus objetos em cenas do cotidiano. No contexto nigeriano, surgem também os museus de arqueologia com os objetos escavados nos campos de mineração, caso entre outros de Nok que veremos adiante.

Nestas expedições e formação de coleções também não deixa da arqueologia estar intrinsicamente vinculada ao passado de políticas e programas do colonialismo, da apropriação e exploração dos recursos de outros povos para enriquecer um povo mais poderoso. O povo nativo foi privado de sua soberania e sua memória a partir do momento em que seu patrimônio, seus objetos ancestrais foram levados para museus distantes ou coleções particulares, pelo ato de apropriação (COLWELL – CHANTHAPHONH; FERGUSON, 2008, p. 3).

E isso acontecia desde muito cedo e mesmo antes do surgimento dos museus de arqueologia na África propriamente dito, se nos reportarmos ao que relata (BOUTTIAUX, 1999).

Em 1894, Anvers realiza uma exposição universal expondo objetos e documentos no pavilhão do Congo que gerou o acervo do futuro Museu de Tervuren. Para completar a sua coleção e fornecer material para a exposição universal que seria

realizada em Tervuren em 1897, o governador geral da Bélgica instruiu os belgas que estavam no Congo a coletar documentos e objetos.

A exposição foi considerada um sucesso. Aldeias africanas foram instaladas dentro do parque, atraindo curiosos, entretanto, um episódio marcou a memória deste povo. Havia trezentos congoleses usando trajes típicos e em virtude do clima severo, sete deles morreram.

Mesmo depois da independência dos países africanos, as políticas colonialistas belgas perduraram em outra roupagem. Mesmo assim parecem significativas as tentativas de projeção em outro patamar da cultura material das ‘culturas’ antes desprezadas.

Em 1967, duzentos objetos foram levados para uma exposição itinerante em Minneapolis nos Estados Unidos. O presidente Mobutu decidiu reclamar as peças para seu país e após as negociações, cento e oitenta obras foram restituídas em etapas, a partir de 1976. Ao mesmo tempo o *Institut des Musées Nationaux du Zaïre-IMNZ* foi fundado sob a égide de Tervuren com os fundos da cooperação belga. A Bélgica é um dos raros países a introduzir um programa de repatriamento. É ainda no ano de 1967 que o museu recuperou seis mil objetos da África, Oceania e Américas, conservados no Musée Royaux d’Art et d’Histoire (MRAH) situados em Bruxelas (BOUTTIAUX, 1999, p. 606-607).

Mesmo assim, não é de se estranhar que muitos africanos apontem o museu como uma instituição estrangeira imposta pelo colonialismo.

As coleções eram dispostas em vitrines e muitas peças retiradas inclusive de rituais ativos, causando conflitos entre os africanos e estrangeiros. Ekpo Eyo, primeiro director nigeriano do *Nigerian Federal Department of Antiquities* (1968 – 1979), observou que o interesse pelos objetos dentro de “caixas de vidro”, como diz ele, do público local dos primeiros museus da África, como estes da Nigéria dirigidos por este departamento, só existia quando lá estivessem objetos reconhecidos pelos expectadores como de sua própria cultura (EYO, 1994).

O autor está aqui se referindo, naturalmente, a questões de patrimônio e à noção de pertencimento. Quando os artefatos são tirados de seu contexto sócio-cultural e

histórico e colocados em vitrines, perdem a sua potencialidade original, porque geralmente são expostos apenas por sua estética.

A questão é que o valor estético difere entre as sociedades bem como o conceito de arte, e a função do objeto, que deve ser considerado no contexto em que foi feito.

E, ao se falar de pertencimento, podemos no referir a Vansina que chama a atenção para os estudos sobre as artes do continente africano e discute a terminologia “arte africana”, que não considera as especificidades de suas culturas (VANSINA, 1984 p.1-4).

Em vários países da África subsaariana as pesquisas arqueológicas estão relacionadas com a sua independência e à criação de universidades e museus nacionais (POSNANSKY in MOKHTAR, 2010, p.804).

Os primeiros museus na África foram fundados por acadêmicos europeus, tais como o *Institut Français de l’Afrique Noire*-IFAN, em Dacar (hoje *Institut Fondamental d’Afrique Noire*), por etnógrafos do governo francês; o *Achimota College Museum*, em Gana, pelo arqueólogo Charles Thurstan Shaw; o *Antiquities Service of Nigeria* pelo perito em arte Kenneth C. Murray (hoje, *Nigerian National Commission for Museums and Monuments*); ou, o *National Museum of Kenya*, pelos naturalistas e arqueólogos Louis e Mary Leakey (EYO, 1994).

Essas instituições foram criadas sob a égide colonial como testemunho da dominação colonial, e conforme os países conquistaram a independência, se adaptaram às realidades locais. Polos culturais, administrativos e afins foram criados, a partir do ponto de vista etnocêntrico, para conservar objetos qualificados como etnográficos. Era considerada louvável a intenção de coletar, preservar e apresentar a história dos colonizados subjugados.

Mas havia impedimento para coletar estes artefatos, um dos fatores é que o islamismo, com raízes por toda África muito antes da colonização europeia, condenava toda forma de representação figurativa, essencial para muitas religiões locais, pois para os muçulmanos criar esculturas figurativas implica em tentar imitar o poder criativo de Alá. E com isso muitas esculturas foram destruídas (EYO, 1994, p. 328).

Outro problema foi que o cristianismo considerava o sistema religioso africano primitivo, idólatra e anticristão.

Conforme Eyo, dentro dessa perspectiva e desejosos de abraçar a educação moderna ocidental e o prestígio que isso conferia, o indivíduo africano ficou confuso, considerou a instituição *museu* uma contradição e tornaram-se hostis a muitos objetos relacionados a eles.

Trata-se aqui de diferentes contextos e conflitos de interesses de culturas distintas.

Com a independência de muitos países na década de 1950 e 1960, o “museu” foi visto na África como um espelho de seu novo status e um esteio para a independência política, na medida em que reforçava a identidade vinculada ao processo de nacionalização. Porém, esse status esbarrou-se em três problemas: a quebra de religiões tradicionais e sistemas de valores durante o período colonial; a adoção do islamismo e do cristianismo; o sistema estrangeiro de valores adquirido pela nova elite africana; e o pluralismo étnico que existe em todo o continente (EYO, 1994, p. 329).

Os africanos que tinham sido criados fora dos valores tradicionais desdenhavam o seu próprio passado (EYO, 1994, p. 330).

O colonialismo provocou uma grande perturbação no campo cultural com a ruptura progressiva da transmissão dos conhecimentos tradicionais feita oralmente de geração em geração por meio das iniciações africanas regulares, das iniciações de ofício e das escolas islâmicas. Os europeus desencorajavam as atividades das escolas artesanais tradicionais, e também das reuniões em torno do mestre, onde ferreiros, tecelões, sapateiros, trabalhadores de madeira, narradores se encontravam e onde a transmissão da tradição oral acontecia. Assim foi sufocada qualquer aspiração criativa dos artesãos africanos, porque era nas reuniões que os mais velhos transmitiam seus conhecimentos aos mais jovens (HAMPÂTÉ BÂ, 2004, p. 6).

Hampâté Bâ chamou esse lento processo de despersonalização de “traumatismo cultural”, realizado ao longo das décadas a ponto dos próprios africanos chegarem a duvidar de seus próprios valores (HAMPÂTÉ BÂ, 2004, p. 6).

Devemos nos opor à ideia de retardo dos africanos frente à Ásia e a Europa no que se refere ao domínio das tecnologias, sendo a sua primazia reconhecida desde o início da antiguidade, pelas descobertas das pesquisas arqueológicas que mostram, por exemplo, o domínio da metalurgia no continente africano. Foi assim que Marianne Cornevin justificou a sua publicação “*Secrets du continent noir révélés par l’archéologie*”, cujo título nos inspirou inicialmente (1998, p.18; 22).

Em 1985, a Organização das Nações Unidas para a Educação, a Ciência e a Cultura-UNESCO solicitou a Ekpo Eyo uma palestra sobre o papel e conteúdo da arte africana tradicional e das artes na arte educação. A crítica do autor é que os artistas modernos nigerianos ignoravam o papel da arte tradicional preservada em museus em seus próprios programas de educação e que ignoravam a exposição *Tesouros da Nigéria Antiga* montada na época na Nigéria antes de seguir itinerância internacional (EYO, 1994, p. 330-331).

Ekpo Eyo, arqueólogo, escavou em Ifé e Owo na Nigéria. Foi curador da exposição referida, “*Treasures of Ancient Nigeria*”, considerada uma exibição histórica de grande importância internacionalmente, onde foram apresentadas peças datadas em cerca de 2000 anos, confeccionadas com materiais mais duráveis, tais como: terracota, bronze, marfim. Essa mostra foi realizada no ano de 1980 no *Institute of Arts* de Detroit, no *The California Palace of the Legion of Honor* em São Francisco e no Metropolitan Museum of Art de Nova York.

A crítica de Eyo era referente à maneira como os museus estavam organizados na África e indagou como poderiam fazer para que os museus fossem relevantes para a comunidade; como preservar e apresentar a própria cultura de maneira que a sociedade tenha orgulho; e como poderiam os africanos, como ele, demonstrar aos outros que como ele próprio escreveu “também nós progredimos através de civilizações tão antigas se não mais que a deles [ocidentais e orientais]” (EYO, 1994, p. 331).

Vemos aqui um vislumbre de uma discussão e diferenças entre perspectivas sobre o que é a instituição museu a partir do olhar europeu e do olhar africano, que merece uma pesquisa posterior que trate também a relação museu e identidade.

Neste mesmo ano, 1985, aconteceu um simpósio sobre museus locais, em Lomé – Togo, organizado pelo WAMP – *West African Museum Programme*, que contou com a participação de 38 profissionais de museus de 12 países. O fruto dessas discussões resultou em uma publicação em 1995 (ARDOUIN, 1995).

O objetivo era formular propostas e estratégias entre profissionais para o estabelecimento e o futuro de museus descentralizados na África ocidental e a criação de um fórum para troca de experiências.

Nesse simpósio foram discutidos vários tópicos, entre eles: infraestrutura para museus locais; segurança; treinamento; arqueologia e museus locais; museus locais e tecnologias tradicionais, inventários culturais e pesquisas para museus locais; estrutura para museus regionais independentes.

Os diretores dos museus regionais e bases comunitárias apresentaram as instituições que dirigiam, os seus problemas e as soluções. Entre eles, representantes de *Pobe Mengao* em Burkina Faso, *Sikasso* e *Gao* no Mali, *Aneho* em Togo, *Zaranou* e *Bonoua* na Costa do Marfim, *Centro Cultural Nacional de Gana* em Kumasi, *projeto de museus independentes Ziguinchor* no Senegal, e o *projeto de museus Iles Eotile* na Costa do Marfim.

Entre várias questões discutidas, o consenso geral era que o modelo herdado “museu nacional” era inadequado e que os profissionais não tinham uma posição claramente definida nos grandes debates.

Neste simpósio, Konare, afirmou que era necessário pensar em como preservar a herança cultural africana e que se nada fosse feito, os profissionais dos museus africanos estariam condenados a aplaudir os outros deixando de lado muitas ideias novas.

Para ele, a raiz do problema é a afirmação de que os museus locais são instituições estrangeiras e que não faziam parte da cultura africana, ainda que suas estruturas pudessem ser consideradas como lugares onde objetos podiam ser conservados. Problematisa ainda que os profissionais dos museus africanos não possuíam uma posição claramente definida nos grandes debates sobre o papel e o lugar destas instituições (KONARE in ARDOIN, 1995 p. 5).

Outro ponto importante era que os jovens não visitavam os museus por não saber onde eles estavam e estas instituições, por sua vez, salvaguardavam objetos sem nenhuma relação com a cultura viva, tornando difícil a sua compreensão e tomada de consciência de sua herança cultural. Em outras palavras, *se o povo não se reconhece no que está exposto, não há identificação e interesse.*

A função dos museus foi questionada e para alguns profissionais, estavam perdendo contato com a cultura viva. Segundo eles, o que se conserva deve ser importante para a humanidade, a relação homem e a sociedade. Quando se dá maior importância aos objetos, não se deve conservar nada (ARDOUIN, 1995).

Nesse sentido, o objeto é verdadeiramente protegido e resguardado, quando os costumes e tradições são preservados e seu uso contínuo assegurado pelo povo.

Em resumo, só deve ser preservado o que se utiliza.

E os museus ou estruturas conservacionistas deveriam abrir para o que era realmente os repositórios de cultura nacional da África, suprimindo a falha das universidades ou escolas, que ignoravam aqueles que possuíam o conhecimento atual, a verdadeira cultura.

Nesse simpósio foi discutido o conceito de museu nacional e museu regional, qual era a missão de cada um, e que deveriam estar integrados em uma mesma rede.

E por fim, que os museus do futuro não podiam ser concebidos por uma minoria de estrangeiros ou intelectuais e sim pela maioria da população.

Em 1990, o WAMP organizou um encontro entre os diretores dos museus de Burkina Faso, Mali, Senegal e Níger, com o objetivo de avaliar a situação e possível colaboração na pesquisa, documentação, conservação e exposição.

Em 1991, o *International Council of Museums-ICOM* promoveu um workshop de título “*What museums for Africa? Heritage in the future*”, realizado em Benin, Gana e Togo.

Na sequência destes simpósios, aconteceu em 1993 uma série de *Brain-storming* com o título “*Research and communication in museums*”, a proposta era discutir

novas abordagens metodológicas e encorajar os profissionais de museus e outras disciplinas a trabalharem juntos.

Neste mesmo ano, trinta profissionais participaram de um workshop em que se discutiu o fato das pesquisas arqueológicas serem realizadas sem a parceria dos museus e que os resultados de suas pesquisas eram importantes para o conhecimento dos vários aspectos da sociedade estudada.

Entretanto, esses resultados eram disponibilizados apenas para um grupo pequeno de estudiosos e raramente apresentados ao público por meio de exposições e programas educacionais. Chegou-se à conclusão de que era importante haver uma colaboração mútua entre os profissionais de museus e os arqueólogos para tornar esse conhecimento acessível.

Em 2004, aconteceu outro simpósio organizado pela WAMP, na cidade de Praia, em Cabo Verde.

Essa breve e parcial cronologia de discussões sobre o papel que os museus têm como repositórios das artes e das tecnologias da África nos obriga a melhor considerar a cultura material africana quando tomada, como referência de uma das bases culturais que formam a identidade brasileira.

Cap. 3 Pequena seleção de publicações impressas de natureza didático-pedagógica.

Vemos que é a partir do viés arqueológico que as coleções africanas do MAE/USP vieram a ser formadas – ao se pensar na influência da África Negra e na relevância dos achados arqueológicos, sua tecnologia e continuidade estética, conforme aponta Marianno, que também se apoiou nas análises de Willett (1971) – referência fundamental nas artes da Nigéria e dos iorubás.

É dos iorubás, de fato, que o MAE/USP possui uma coleção de objetos entre eles os de bronze da associação Ogboni, considerada um dos mais importantes conjuntos do acervo do museu. Constituído de objetos de ligas metálicas de cobre, fundidos pela chamada “técnica de cera perdida”, esse conjunto reflete o mesmo grau de elaboração formal e técnica atribuído à arte de Ifé ou a de Benin (cujos territórios se encontram hoje na atual Nigéria), podendo-se até inferir uma relação dela com esta última.

É conhecida uma produção similar a essa tida como brasileira, com exemplares em outras coleções museológicas no Brasil, havendo, na literatura especializada, menções sobre a existência na Bahia da própria associação *ogboni* no início do século XIX (SALUM, 2005-2006 p.310; RIBEIRO JUNIOR, 2008).

O primeiro procedimento para a constituição do acervo do MAE/USP foi em 1969, com a realização da exposição “África Arte Negra: Peças do acervo do Instituto Fundamental da África Negra Dacar – Senegal”, de duração de noventa dias, no prédio Eurípedes Simões de Paula da História e Geografia da Universidade de São Paulo.

No catálogo desta exposição, em seu texto de apresentação, o Prof. Dr. Ulpiano Bezerra de Meneses, diretor do Museu de Arte e Arqueologia (atual MAE/USP), afirmou que o objetivo era, a partir desse evento, “enraizar novo setor de trabalho no MAA: o núcleo de arte negra”, anunciando inúmeros contatos já haviam sido estabelecidos para a formação do acervo, e que esta era a oportunidade de tratar em profundidade o problema antropológico do homem brasileiro, a ser desenvolvido à

luz de três forças: “a herança mediterrânea, a herança americana e a herança africana”.

Diz Meneses ainda na apresentação do catálogo de *África Arte Negra*, que “os estudos africanos e uma coleção africana representarão não somente uma resposta da Universidade a tendências que se estão manifestando em nossa época, de uma abertura cada vez maior para a África, como também constituirão exigência indispensável para um museu que pretende tomar como eixo o homem brasileiro”.

Com esse propósito, de recuperar a herança africana e de ressaltar os seus valores na cultura brasileira, a semente foi lançada para a formação do acervo africano do MAA que se iniciou em 1971, ainda na sua gestão e que a partir do decreto 52.906 de 27 de março de 1972 passa a se chamar MAE/USP. O objetivo era criar um acervo permanente relativo à assim chamada “África negra” por muitos na época, porém na instituição não havia um africanista, contando com a colaboração do Centro de Estudos Africanos da FFLCH da USP (SALUM; CERÁVOLO, 1993 p. 168).

Em 1987, apesar de todas as dificuldades para aumentar o acervo, a Coleção Africana e Afro-Brasileira chegou a um montante de mil (1000) peças, sendo um dos fatores a entrada de três grandes lotes, constituídos na sua maioria no período em que o Prof. Marianno Carneiro da Cunha, arqueólogo assiriologista, esteve na Nigéria, entre os anos de 1974 e 1975, e levou os objetos para o museu em 1976, 1977 e 1978 (SALUM; CERÁVOLO, 1993 p. 169).

Na Nigéria, havia restrições à saída de objetos tradicionais, por esse motivo a compra foi efetuada em Dakar (Senegal) e na República Popular do Benin (antigo Daomé), fato este que se reflete no conjunto visto a grande variedade de produtos e procedências. Por isso o conjunto não é composto apenas de objetos vindo de sociedades locais, mas também da Costa do Marfim, Burkina Faso (antigo Alto Volta), Mali, Níger (SALUM; CERÁVOLO, 1993 p. 169).

O Prof. Marianno considerava importante para a compreensão da arte africana e da tradição oral que fossem observados o aspecto formal e técnico; finalidade e o sentido; e a capacidade de influir outras culturas.

No que se refere ao aspecto formal e técnico, procurou constituir coleções específicas, como por exemplo, as joias, enfatizando a tecnologia do bronze em que são confeccionadas as maiores das insígnias, destacando as estruturas de poder social e religioso. Para ilustrar o processo técnico encomendou a artistas tradicionais artefatos que ilustrassem o processo da cera perdida ou esculturas em madeira produzidas tradicionalmente em um bloco só (SALUM; CERÁVOLO, 1993 p. 173).

Vea no item 3.2.1 Metalurgia o processo da cera perdida em detalhes.

Em 1988, no centro histórico de Salvador, Bahia foi realizada simultaneamente a exposição “África Negra” e a instalação da “Casa do Benin”.

A organização da mostra foi confiada ao etnólogo Pierre Verger, que junto à arquiteta Lina Bo Bardi, decidiu realizar o evento em duas etapas:

A primeira em Salvador, inaugurando a “Casa do Benin” no centro histórico do Pelourinho, Salvador e a segunda em São Paulo, no Museu de Arte de São Paulo Assis Chateaubriand – MASP.

Nesta exposição foram expostas vinte e oito peças do Musée de L’Homme de Paris e oito objetos da coleção do *Musée des Arts Africains et Océaniens*.

As instituições envolvidas na organização da dessa exposição foram a Prefeitura Municipal de Salvador, Fundação Gregório de Mattos e Fundação Pierre Verger/ Salvador, Consulado Geral da República Popular do Benin/ SP, Museu do Homem/Paris e Museu de Arte de São Paulo Assis Chateaubriand – MASP.

A exposição foi realizada em duas etapas, a primeira em Salvador, inaugurando a casa do Benin, no Centro Histórico do Pelourinho e a segunda em São Paulo.

Essa exposição poderia ser feita tendo em vista a produção material e artística relacionada com as pesquisas de etnologia e arqueologia na Nigéria. Mas a proposta era que a casa do Benin se constituísse em um local de trocas culturais, e que solidificasse experiências socioculturais entre Salvador e Benin. “A casa do Benin surge como um duplo marco. Marco da luta pela recuperação e vitalização do centro

histórico de Salvador” e “marco do processo de reatamento prático das relações da Bahia com a África Negra” (ÁFRICA NEGRA, 1988).

No período de 2003 a 2004, aconteceu no Rio de Janeiro, Brasília e São Paulo, respectivamente, a exposição **“Arte da África: obras primas do Museu Etnológico de Berlim”**. O diretor geral dos Museus Estatais de Berlim, Peter-Klaus Schuster destaca, que a África é uma “... das principais raízes da cultura brasileira” e diretor do Instituto Goethe Alfons Hug, completa afirmando que o Brasil “... possui a maior diáspora africana do mundo...”.

Tratou-se segundo seus organizadores da maior exposição de arte africana até hoje montada no Brasil, “com o que há de mais antigo no mundo”; peças do século XV ao XX, levadas da África para a Europa por viajantes, missionários e administradores coloniais. Desta vez, além da proposta de uma nova abordagem das artes da África – no plano da estética – a exposição também trouxe a preocupação com as fontes históricas de muitas das peças apresentadas, sendo algumas provenientes de escavações arqueológicas.

Podemos citar outro museu em São Paulo, além do MAE/USP, que é o Museu Afro Brasil.

O Museu Afro Brasil foi criado através do decreto nº 44.816, de 1º de junho de 2004, e inaugurado em 20/10/2004, durante o governo da Prefeita Marta Suplicy. Em sua fase de implantação, para constituir o acervo inicial do museu Afro Brasil, Emanuel Araújo, artista plástico, curador e diretor de museu, cedeu em regime de comodato à Secretaria de Cultura do Município de São Paulo, 1.100 obras de sua coleção, que abrange pinturas, gravuras, esculturas, fotografias, livros, vídeos e documentos de artistas brasileiros e estrangeiros referentes à temática da instituição.

Na parte da exposição desse Museu dedicada à *arte africana*, percebe-se intenção de mostrar a diversidade cultural africana, valendo-se de objetos referentes à arqueologia (particularmente da Nigéria), sem, no entanto, apontar para a arqueologia como ferramenta importante na recuperação da memória de sociedades antigas por meio de sua cultura material.

Esta, porém, é uma função mais própria, talvez, de um museu de vocação acadêmica e universitária como o MAE/USP. Ao analisarmos o que o Museu Afro Brasil expõe a respeito, vemos lá uma representação pequena, mas importante, de produções artísticas difundidas pela *RedList* do ICOM, desde 1970, ano de uma convenção realizada pela UNESCO com o objetivo de proibir o tráfico ilícito de bens arqueológicos. Ela está acessível em um site da Internet há mais de uma década, pelo menos (cf. RedList, 2012).

A “Lista Vermelha de objetos arqueológicos da África” é mantida pelo ICOM dentro do programa *International Council of African Museums*-AFRICOM, que é uma organização pan-africana autônoma e não governamental de museus do continente africano criada em 1999, em Lusaka, Zâmbia.

Nessa lista foram incluídos objetos arqueológicos de vários locais do mundo, e, com referência à África subsaariana, constam terracotas Nok do platô Bauchi e regiões de Katsina e Sokoto; terracotas e bronzes de Ifé – Nigéria; estátua de pedra Esie – Nigéria; terracotas, bronzes e cerâmicas do Mali; estatuetas de terracota, bronzes, cerâmicas e estatuetas de pedra do sistema Bure – Níger, Burkina Faso; estátuas de pedra do norte de Burkina Faso e regiões vizinhas; Terracotas do norte de Gana e Costa do Marfim; terracotas e bronzes Sao – Camarões, Chade e Nigéria.

A representação de objetos arqueológicos da África em museu no Brasil é, porém, muito escassa, não indo muito além do que nos reportamos atrás. A maioria das coleções africanas públicas no país são na verdade, de objetos de “etnologia” – e estes são muitas vezes tidos em menor consideração do que os arqueológicos, especialmente quando se trata da África.

Conforme observamos com relação à seleção de arte africana exibida na *Mostra do Redescobrimento*, não é incomum o estranhamento do público frente a artefatos da África, sendo necessários recursos auxiliares e bem pautados, que permitam a compreensão de suas especificidades culturais, sociais e históricas.

“Seria mesmo desejável que sua compreensão fosse guiada por aqueles que estivessem acompanhando ou acompanharam sua produção em campo sociocultural, ou, pelo menos, que, em sua abordagem, eles fossem considerados

não apenas como objetos museológicos, desprovidos de considerações que as ciências humanas e sociais lhes conferem” (ROCHA, 2007 *apud* PRICE, 2000 p. 140).

Em virtude da lei nº 10.639/03, houve um crescimento de publicações sobre diversos aspectos do continente africano.

MUNANGA (2009, p. 9) observa que:

“[...] A lei nº 10.639/03 coloca aos educadores brasileiros uma questão prática ainda não totalmente equacionada. Trata-se de saber que África e que Brasil negro transmitir aos alunos dos Ensinos Básicos e Médio. A África é tão complexa e diversa que fica difícil definir por onde começar, sobretudo quando se trata de uma disciplina de iniciação do jovem num terreno repleto de preconceitos acumulados durante o período escravista e colonial que pavimentou a historiografia oficial e persiste até hoje no imaginário”.

Mas também essa lei não prevê nenhuma estratégia de formação de professores e tampouco a definição de um conteúdo curricular mínimo (ROCHA, 2007).

Pretendemos que o texto produzido neste catálogo possa ser material de referência para uso pedagógico de pesquisa principalmente para a rede escolar.

Entendemos que a dissertação é o próprio catálogo e fizemos um breve histórico sobre a arte da África e arqueologia, subitem artistas iorubanos; seguido de algumas considerações antropológicas e históricas das coleções africanas em museus e um breve histórico da arqueologia face ao corpus da pesquisa.

Tratamos de cada sítio arqueológico iniciando por sua localização e breve histórico, seguido de narrativas, de como os artefatos foram encontrados e sua importância, bem como imagens dos sítios onde foram escavados e mapas. E por ultimo as características da cultura material do sítio arqueológico estudado.

Nestes episódios procuramos uma abordagem mais coloquial, entretanto, dentro das regras acadêmicas.

A respeito das publicações de caráter didático-pedagógico sobre arte africana publicadas no Brasil, temos como das primeiras, o guia temático “África: culturas e sociedades” (MAE-USP: [1999]), amparado por texto científico que discorre, sob um viés antropológico e histórico, sobre as artes do continente de maneira interdisciplinar, incluindo produções artísticas, escavadas em sítios sobre os quais nos debruçamos aqui (como Ifé, por exemplo).

Nessa perspectiva temos também a publicação “África e Brasil Africano” (SOUZA, 2006), em que se destacam aspectos históricos de sociedades do continente africano, e outras maneiras da manifestação de sua história para além das fontes escritas.

Em suas palavras:

“(...) quando não existem textos escritos que deem informações detalhadas de como viviam povos do passado, são os vestígios arqueológicos e as histórias contadas pelos mais velhos, principalmente na forma de mitos, que nos falam de sociedades como algumas que existiram nas regiões do rio Volta e baixo Níger.” (SOUZA, 2006, p.36).

Na área de história social temos outra publicação, intitulada “A África na sala de aula: visita à história contemporânea” (HERNANDEZ, 2005), que surge também, pouco depois, da promulgação da lei nº 10.639/03 que, como vimos, torna obrigatório o ensino sobre a África nas salas de aula, e sobre a qual discorre Kabengele Munanga em citação, logo acima. A publicação de Leila Hernandez trata em particular das políticas dos países europeus colonizadores e suas consequências históricas, que importam para a melhor compreensão do desenvolvimento de pesquisas arqueológicas na África e da *arqueologia pós-colonial*.

Em se tratando de catálogos, temos *Arte Africana* de Hildegard FEIST (2010), que trata sobre a arte do continente africano de maneira coloquial, e de alguns achados arqueológicos, como se estivesse conversando com o leitor. É uma leitura direcionada especialmente para público infanto juvenil, e dessa maneira rápida estimula ao leitor a procurar mais sobre o assunto.

O Museu Afro Brasil, localizado em São Paulo, publicou em 2006 um pequeno catálogo chamado de “caderno de visita” onde as obras são apresentadas de maneira que o visitante percorra a exposição, guiado por algumas imagens deste catálogo que orientem seu olhar para determinados núcleos da mostra.

Nesse sentido temos também uma publicação do Museu Afro brasileiro de Salvador (MAFRO), que abrange o caderno do professor e outro do aluno.

Como vimos, temos algumas publicações em português sobre a história da arte da África, mas poucos que se referem à arqueologia.

Propomos, portanto, a elaboração de um catálogo de referência didático-pedagógica com base nas pesquisas arqueológicas realizadas na África, nas literaturas sobre a Arqueologia e nas diversas artes do continente africano, com o intento de contribuir para os estudos sobre a cultura material africana e arte da África no Brasil.

Tentamos contemplar neste catálogo, por meio das culturas selecionadas, aspectos funcionais, religiosos e sociais.

PARTE II: CATÁLOGO: “Narrativas de sítios arqueológicos de arte africana”

Apresentação

Com a promulgação da Lei nº 10.639 de 09 de janeiro de 2003, alterada pela Lei 11.645/08, que tornou obrigatório o estudo da história e da cultura que caracterizam a formação da população brasileira nos estabelecimentos de ensino públicos e privados, houve um crescimento de demanda de material didático-pedagógico que tratasse de diversos aspectos do continente africano.

Considerando a importância da implementação dessa Lei, e do ensino-aprendizagem sobre a cultura material da África no currículo escolar, propomos a elaboração deste catálogo de referência didático-pedagógica de sítios arqueológicos do continente africano que revelaram produções artísticas, hoje em destaques nos mais renomados museus.

Neste catálogo, então, apresentamos algumas dessas produções materiais reveladas pela arqueologia e que são destacadas também pela história da arte africana, referidas por autores dedicados à arqueologia da África e a sua história, como ROBERTSHAW (1990); CORNEVIN (1998); CONNAH (2001); SHAW (1970, 2001); PHILLIPSON (2005); KI-ZERBO (2009, 2011).

Por meio das culturas selecionadas, tentamos contemplar aqui aspectos sociais dos artefatos e de outras formas materiais, como espaços utilizados ou construídos de que se constituem esses sítios arqueológicos. Fazemos isso a partir de uma abordagem interdisciplinar considerando entre outras disciplinas a história da arte, mas dentro do campo da arqueologia – melhor especificando: da história da arqueologia africana.

Esses artefatos e outras formas materiais apresentados neste catálogo são referenciados e valorizados pelos grandes museus, e são difundidos como produções artísticas destacadas.

Estas produções, porém, não correspondem a toda grande diversidade sociocultural da África, mas podem representar duas grandes regiões ao sul do deserto do Saara, como ele se apresenta hoje.

Uma dessas grandes regiões é a chamada África ocidental, ou “sudanesa”.

A outra é a África central, também chamada de “bantu”, ou que assim podemos chamar. Também podemos chamar de *bantu* os sítos arqueológicos e seus achados por serem “originárias de um mesmo complexo cultural, complexo este formado pelas sociedades de língua *bantu*”, como diz Salum (1996, p. 1-2) a respeito da estatutária, mitos e ritos dessa região. Vêm dessas sociedades, ou das que as antecederam nessa parte meridional do continente, o que estudamos aqui, embora seja importante lembrar do perigo da arbitrariedade que toda delimitação geográfica implica, especialmente na África.

Da África central, temos Zimbábue, Sanga e Katoto que pode nos remeter a abordagens pertinentes à arqueologia da paisagem – Zimbábue se destaca pela arquitetura, e, Sanga e Katoto pelo espaço apropriado socialmente na depressão de Upemba.

Da África ocidental, estão as artes antigas da Nigéria (como de Nok, Igbo Ukwu, Ifé, Owo), tidas como pilares de uma produção estética-estilística em continuidade desde século V a.C até o XV d.C., e mesmo até os dias atuais, se mantivermos a tradicional linha de análise formal (cf. Frank Willett, 1971, p. 72), o que retomaremos com particular ênfase quando tratamos sobre as produções de alguns artistas iorubanos. Do ponto de vista da arqueologia, destaca-se nos sítios analisados o papel que desempenharam na construção da identidade e do imaginário sobre a África mesmo que contestada esta abordagem sobre uma continuidade estético-estilística na Nigéria, sobretudo porque ela pode ser ilustrada pelo acervo do MAE/USP.

Nossa pretensão é que os textos produzidos em função desta dissertação, e destinados à constituição deste catálogo, bem como as imagens que eles comportam venham a se tornar instrumento de uso pedagógico e de pesquisa para a rede escolar, principalmente. Consideramos isso, porque, no campo da arqueologia, são

muito poucas as referências sobre o continente africano disponíveis em português, e ainda inexistentes, quando se trata, pontualmente, da cultura material e da arte antiga revelada pela arqueologia.

A escolha destes sítios foi também devida à importância da localização e do papel desempenhado pelos mesmos na construção de identidade e do imaginário sobre a África, e o valor das tecnologias, por exemplo, no que toca a metalurgia do ferro e do bronze, pela qual estudos arqueológicos têm desmistificado conceitos baseados em teorias evolucionistas (ROBERTSHAW, 1990 p.4), e desfeito a imagem do negro como incapaz de inovar e desenvolver tecnologias (CORNEVIN, 1998 p.22).

Sobre a introdução da metalurgia na África central e a importância dos ferreiros no século XIX confira a dissertação de SILVA, Juliana, 2008.

Muitos fatores levaram à descoberta acidental de artefatos arqueológicos como a exploração de minérios, além de outras explorações como as dos “caçadores de tesouros”.

É este o caso dos achados arqueológicos em Nok, primeiro sítio apresentado e descrito neste catálogo.

Este catálogo está organizado em três capítulos.

O primeiro deles se refere aos sítios arqueológicos – Nok; Igbo Ukwu; Ifé; Benin; Owo; Grande Zimbábue; Sanga e Katoto – e análise de artefatos lá encontrados, pelos quais esses sítios foram selecionados.

O segundo, chamado “Da escavação à musealização, contexto sociocultural: uso e reuso”, confere valor a produções relacionadas às de sítios da Nigéria, e em particular dos iorubas, destacando as máscaras de madeira *guledés* e as insígnias de metal *ogboni*. Além de se reportarem a um complexo sócio-cultural muito bem representado no acervo do MAE USP, que é o dos iorubas, essas duas produções correspondem a dois dos mais importantes instrumentos didático pedagógicos de seu acervo: as séries de objetos que demonstram o processo de fundição do bronze, de um lado, e o processo de escultura em madeira a partir de um bloco só.

O terceiro capítulo aborda aspectos da história da arte africana, e das tecnologias empregadas em sua produção, desde a arte africana revelada pela Arqueologia, que dá nome ao capítulo, até a produção de artistas iorubanos da primeira metade do século XX.

NOK

Escavação: 1943; **Arqueólogo:** Bernard Burller Fagg.

Datação do sítio: entre o século V a.C. e III a.C. Compreende uma região nomeada Nok, onde estão os sítios arqueológicos de Taruga; Samun Dukiya; Jemaa.

Distribuição dos achados de Nok na Nigéria.
Fonte: FAGG, B., 1990. Anexo.

Mapa da colônia e protetorado da Nigéria. Fonte: FAGG, B. 1946 p.49 fig. 1.

Fonte: FAGG, B., 1946, p.49.

Nok é um pequeno vilarejo de mineração localizado a 70 km a sudoeste de Jemaa, no planalto de Jos, centro da Nigéria. Nesta região foram descobertas as primeiras esculturas de terracota, a partir de aberturas de estradas em planícies e platôs em torno dos rios Níger e Benue, e que posteriormente foram salvaguardadas e exibidas no primeiro Museu Nacional da Nigéria – Nigerian National Museum, aberto em 1953 em Jos (EYO; WILLETT, 1980, p. 26; CORNEVIN, 1998, p. 204; PHILLIPSON, 2005, p. 235).

Imagem do sítio arqueológico onde foi encontrada a cabeça de Jemaa.

Fonte: FAGG, B., 1990, p.12.

Estudos sugerem que no período anterior a três mil anos a área ao redor do sítio arqueológico de Jenné-Jeno foi inundada com muita frequência e por esse motivo a ocupação humana ocorreu de forma irregular. Há aproximadamente dois mil anos o povoado já apresentava uma extensão considerável e cerca de mil anos era uma cidade protegida por uma muralha de 2 km de extensão e população estimada em treze mil habitantes. Não existe nenhum indício de ricas sepulturas ou construções monumentais, o que indica não ter havido uma hierarquia social (CONNAH, 2013).

Nas escavações foram encontradas estatuetas de argila cozida representando animais e seres humanos, além de cerâmicas e outros artefatos.

Os depósitos de mineração nos quais muitas terracotas foram encontradas fornecem pistas sobre sua cronologia. Os padrões dos estratos dos pedregulhos, areia e barro são os mesmos de outros sítios diferentes da mesma região que variam em

profundidade onde estatuetas foram encontradas de mais ou menos 1m 82 cm a 12m 80 cm descritas a seguir (FAGG, B., 1990, p. 19).

Narrativas sobre Nok

O desenvolvimento do trabalho nas minas no planalto Bauchi em torno de 1909 levou a descobertas arqueológicas de artefatos em pedra e cerâmica em depósitos aluviais (FAGG, B., 1946).

Bernard Fagg, um jovem funcionário colonial administrativo da Inglaterra treinado em arqueologia foi o primeiro a identificar a cultura Nok em 1943.

Tudo começou quando um trabalhador africano encontrou em uma mina de estanho, no platô em Jos, uma pequena cabeça em terracota e levou para sua casa utilizando-a mais tarde como espantalho em uma plantação de inhame (EYO; WILLETT, 1980, p.3-4).

Após um ano, o gerente da mina F. H. Townend viu essa cabeça e levou para Bernard Fagg que estava trabalhando em Jos. Fagg percebeu a importância arqueológica do achado, semelhante a uma cabeça de macaco em terracota encontrada em 1928 em outra mina de estanho, e alertou as autoridades britânicas sobre a necessidade de estabelecer uma reserva arqueológica. Após a autorização, providenciou para que todos que estavam trabalhando na mina soubessem da importância histórica das peças e que qualquer achado deveria ser reportado a ele (FAGG, 1946, p. 54; EYO; WILLETT, 1980, p.4; CORNEVIN, 1998, p 203-204).

Esse artefato encontrado em 1928 é a única peça significativa antes das descobertas nas escavações arqueológicas comandadas por Bernard Fagg em 1943.

Esta cabeça em terracota tem por características olhos amplos e afastados, enfatizando o nariz achatado, as orelhas deslocadas acima do crânio e a face contornada por tufo de cabelos. Pequenas impressões parecem indicar enrugamento da testa, assim como a ponta do nariz. Os olhos e orelhas são perfurados (FAGG, B., 1990, p.102).

A posição das orelhas e tufo de cabelos sugere que essa cabeça possa ser de um macaco, embora não seja totalmente descartada a possibilidade de ser uma cabeça humana ou sua caricatura (FAGG, B., 1990, p.102).

Vemos na imagem abaixo uma cabeça de macaco em terracota encontrada em uma mina em Nok e apresentada para o the Mines Department Museum em 1928, primeiro publicada em um artigo de Bernard Fagg de 1945 “*A preliminary note on a new series of pottery figures from northern Nigeria*”, publicada na revista eletrônica *Journal of the International African Institute* e depois em outro artigo do autor em *Nok Terracottas*: 1990 p.102.

No primeiro artigo Bernard Fagg descreve:

Uma notável característica desta cabeça é a sua posição em elevação não natural que devemos supor ser a orelha (conforme a cabeça de Jemaa onde a orelha é mostrada mais abaixo que o natural). O tratamento dos olhos é mais semelhante à cabeça humana; as narinas são parcialmente perfuradas, a boca não totalmente. Foram feitas incisões entre os olhos e a testa. Esse espécime foi encontrado 15 anos atrás.

FAGG, B., 1945, fig. 5 e 6.

FAGG, B., 1990, prancha 3 p. 102.

E na imagem seguinte temos uma representação do corpo do macaco.

Reapresentação de um corpo de macaco.
FAGG, B., 1945, fig.7.

Em 1943, nas escavações lideradas por Bernard Fagg (irmão de Willian Fagg), foram encontrados os primeiros artefatos foram datados entre 500 a.C. e 200 d.C.. Eram várias figuras de alto realismo em terracota quase todas de humanos em tamanho natural ou em liga de cobre de grande estilo, técnica e modelagem refinada. Para muitos historiadores de arte estes objetos representam uma tradição da ‘cultura Nok’ (EYO; WILLETT, 1980, p. xi-xii; 3).

Pelo fato da peça ter sido encontrada em um vilarejo de Nok, além de ser uma prática arqueológica dar o nome do lugar ao sítio onde são encontradas as primeiras evidências, Fagg nomeou a cultura que tinha produzido as peças de esculturas em terracotas de Cultura NOK; essa cabeça foi uma das mais importantes descobertas nos estudos da arte africana (EYO; WILLETT, 1980, p.4).

O primeiro relato sobre a primeira cabeça humana de terracota Nok encontrada nas escavações realizadas em 1943 foi publicada em artigo de Bernard Fagg na revista *Africa: Journal of the International Institute* em 1945 e depois em outro artigo na revista *Man* em 1946. No artigo de 1945 o autor descreve as características da cabeça de macaco e dessa primeira cabeça em terracota.

A peça tem altura de 22 cm e foi encontrada em Tsauni, nas colinas em Jemaa, e conforme o autor, a primeira publicação sobre esse artefato foi em *Africa Vol. XX n° 1 pp. 21-22 January 1945*, e é a terracota mais conhecida (FAGG, 1990, p. 110).

Essa mesma cabeça foi exposta e sua imagem publicada no catálogo de uma mostra importante com o título *Treasures of Ancient Nigeria: Legacy of 2000 Years*, exibida em oito cidades nos Estados Unidos de janeiro de 1980 a abril de 1982.

A cabeça original encontra-se no Jos Museum e existe uma réplica no Department of Ethnography (FAGG, W. 1970 p. 110).

Na sequencia temos fotografias da primeira cabeça de terracota Nok encontrada em escavações, publicada no artigo de Bernard Fagg de 1945, p. 23.

Mais fotografias são publicadas em outro artigo de sua autoria, de 1946, p. 54.

A mesma cabeça de terracota aparece no catálogo da exposição “*Treasures of Ancient Nigeria: Legacy of 2000 Years*” e na capa do livro *Nok Terracottas* de Bernard Fagg, 1990.

Fonte: Treasures of Ancient Nigeria.
EYO; WILLETT, 1980, p. 56.

Nok Terracota.
FAGG, B., 1990, capa.

Fagg chama a atenção para a similaridade de características entre a cabeça encontrada em 1943 e uma cabeça encontrada em 1977 ao se revolver montes de espólios da mina, onde foi descoberta a primeira cabeça em Jemaa. Entre as semelhanças destaca o tratamento dos olhos e a presença de um disco na fronte (FAGG, B., 1990, p. 111).

Cabeça terracota. H. 34,5 cm.
Fonte: FAGG, B. 1990, p. 111.

Desde os anos 1950 especula-se que as terracotas descobertas a uma profundidade de mais de oito metros eram antigas. Após 1960, o Carbono 14 e a termoluminescência estabeleceram um período mais antigo. Na década de 1990, após descobertas em Taruga e Samun Dukiya (sítio arqueológico vizinho), a cronologia Nok foi estabelecida entre o século V a.C. e III a.C. até por volta do segundo quarto do primeiro milênio (cf. PHILLIPSON, 2005, p. 236) ou do início da idade do ferro – século IX a.C. até o século VI d.C. (cf. CORNEVIN, 1998, p.152; 204), o que demonstra que o ferro era trabalhado pelo povo Nok (PHILLIPSON, 2005, p. 236).

Após essa datação estabeleceu-se que o início da civilização de Nok era contemporâneo à metalurgia de ferro em Taruga, sítio arqueológico situado a centenas de quilômetros a sudoeste de Nok, onde foram descobertos artefatos associados com fragmentos da típica cultura Nok, cerâmicas domésticas e restos de fornalha (CORNEVIN, 1998, p. 204).

Nesta imagem temos uma ampla mina de estanho em Nok onde foram encontradas terracotas a uma profundidade de ± 8 metros.

Fonte: FAGG, B. 1990, s/nº.

Mina em Big Paddock em Nok.

Fonte: Treasures of Ancient Nigeria, EYO; WILLETT, 1980, p.04

Outra visão da mina.

Fonte: Treasures of Ancient Nigeria. EYO; WILLETT, 1980, p.05

Nas escavações realizadas em 1992 na cidade de Sokoto encontraram um grupo de onze figuras completas e posteriormente outras peças Nok no norte da cidade de Katsina, mas as informações são escassas porque essas peças foram obtidas de escavações não registradas (BACQUART, 2004, p.80). Supõe-se que o sítio de Katsina Ala era uma gruta sagrada (WILLET, 1967, p. 31).

As escavações realizadas em Taruga mostram evidência clara de que as estatuetas de terracota Nok estão relacionadas à fundição de ferro e antecedem às famosas artes tradicionais de Igbo Ukwu, Ifé e Benin. Embora a forma destes artefatos seja distinta das figuras tradicionais de Daima, região próxima ao lago Chade, eles são contemporâneos (FAGG, A. 1994, p. 80-81).

Os artefatos conhecidos como Nok são provavelmente de uma diversidade cultural tanto no tempo quanto geograficamente. Existem traços da cultura Nok do início do século IX a.C., conectado com a tecnologia da metalurgia do continente deste período e evidências dessa cultura no fim do primeiro milênio da era cristã.

Os museus não possuem nenhuma escultura completa e nenhum artefato foi identificado ou localizado embora estejam disponíveis no mercado de arte. A demanda do mercado de arte europeu e norte americano combinado à especulação levaram ao saque de sítios arqueológicos, causando irreversível destruição e perda da informação (AFRICAN ARTS, 2000, vol. 33, p.10).

Estes artefatos têm sido encontrados na área central da Nigéria estendendo-se a Kachia no sul de Kafanchan, Wamba e Katsina Ala ao leste de Abuja e Kagara, porém, muitos destes sítios arqueológicos podem representar sítios para os quais as terracotas foram levadas por povos que viveram anteriormente em regiões onde as peças foram feitas e não áreas de ocupação Nok (FAGG, A. 1994, p. 80).

Para Angela Fagg um dos problemas que os arqueólogos se defrontam para determinar a extensão da distribuição das esculturas Nok e o campo de influência da sociedade que as fez, é o uso e reuso em passados mais recentes.

Temos como exemplo duas esculturas Nok encontradas que parecem ter sido objetos de adoração em um santuário de Shere Koro e o proprietário e guardião do local reivindicou as peças dizendo que eram de uma única família por gerações.

Após a sua morte, aventou-se a possibilidade dos artefatos terem sido descobertos corroídos na terra de uma fazenda e que ele havia criado o santuário para ressaltar sua posição no vilarejo.

No catálogo da exposição “In pursuit of the obsolete: The art of the Ancient World”, realizada em janeiro de 1994 pela Royal Academy em Londres, constavam obras de arte do colecionador suíço George Ortiz, entre elas uma cabeça Nok.

Nesse catálogo há o relato de que o proprietário dessa cabeça era o Sr. N. de B. Priestley, um caçador europeu, que afirmou ter recebido a peça de um caçador Koro que havia encontrado este artefato a algumas milhas de Nok. Isso responde sobre o paradeiro da cabeça encontrada em meados da década de 1960.

Nos arquivos do departamento federal de antiguidades – Federal Department of Antiquities, há o relatório escrito em 1965 pelo arqueólogo do departamento A. J. Priddy, sobre esta cabeça de terracota, em que afirma estar em Jos quando N. de B. Priestley levou este artefato encontrado em Tarkwashara.

Descreve que Priestley queria ficar com cabeça de terracota Nok e que diante disso fotografou o artefato e a devolveu para ele, indo em seguida inspecionar o sítio onde a peça havia sido encontrada. Essa explicação parece ser uma variação do relato de Priestley (FAGG, A. 1994, p. 83).

Além das famosas cabeças de terracota foram encontrados também outros artefatos, tais como as contas em metal relatadas no artigo de 1946 de Bernard Fagg, que sugerem forma de conchas e são frequentemente perfuradas e usadas como contas.

Contas em metal. Depósito de mineração em Nok.
Imagem: FAGG, B. 1946, p.52.

Características da arte de Nok

As esculturas de terracota Nok variam de tamanho e peso e com exceção de peças muito pequenas (mais ou menos 10 cm de altura), são ocas e modeladas a partir de seu interior, onde aparecem marcas dos dedos. Essa maneira de modelar contribuiu para que a parte externa da peça fosse lisa (WILLETT, 1971, p.69; CORNEVIN, 1998, p. 204; DELANGE, 2006, p. 115).

As peças estão habitualmente em pedestais, ou sentada, em pé ou ajoelhadas. Esse pedestal geralmente é uma base circular com espessura de 2,5cm e o diâmetro mais de 20 cm (FAGG, B. 1990, p.23).

Todas foram encontradas escavadas a uma profundidade de 6m a 8m e são marcadas pelo realismo nos detalhes corporais, entretanto, estes mesmos objetos possuem elementos estilizados (WILLETT, 1971, p.69; CORNEVIN, 1998, p. 204; DELANGE, 2006, p. 115).

As figuras humanas de terracota Nok são representadas de maneira estilizada com corpos e membros usualmente tratados de maneira simplificada, representados por tubos cobertos com fileiras de contas e as imagens de animais são figurativas. Entretanto, ambas tem a forma característica dos olhos. Outra particularidade é a profusão de contas, usadas em volta do corpo, colares, tornozeleiras, etc. (WILLETT, 1971, p.69; EYO; WILLETT, 1980 p.29).

Uma exceção é a peça de uma delicada figura de homem de apenas 10,06 cm de altura, que está de joelhos, com os pés unidos, uma das mãos sobre a coxa esquerda e a outra atrás da cabeça, encontrada em Bwari, um vilarejo localizado na região nordeste da Nigéria. A escultura está coberta de colares, braceletes, pulseiras e sua cintura envolta por uma larga faixa de miçangas.

A cabeça das figuras humanas de terracota tem normalmente a forma cilíndrica, esférica ou oval, com penteados elaborados contendo uma série de pequenos coques ou sulcos regulares com pequenos furos provavelmente para inserir plumas. As orelhas são colocadas em várias posições e os lábios, orelhas, narinas e as pupilas dos olhos são geralmente perfuradas (WILLETT, 1971, p.68-69; CORNEVIN, 1998, p.204-206; DELANGE, 2006, p. 115).

Do ponto de vista estilístico, os olhos de todas as figuras (seja humana ou animal), constituem uma característica essencial de tratamento geométrico. As pupilas são marcadas por grandes cavidades e um semicírculo ou triângulo formam as pálpebras superior e inferior que ocasionalmente aproxima-se de um triângulo. Os gestos largos da curva da pálpebra inferior são contrabalançados muitas vezes, de forma muito precisa, na curva da sobrancelha (CORNEVIN, 1998, p.204-206; WILLETT, 1971, p.68-69; DELANGE, 2006, p. 115).

Na prancha abaixo temos uma cabeça de terracota em tamanho natural e forma cilíndrica, encontrada a 3,6 m de profundidade em 1954 e era parte de uma peça maior, provavelmente com mais de um metro de altura. A sua espessura é de $\pm 1,5$ cm, exceto a parte detrás do pescoço que possui 2,5 cm de espessura; no interior da peça há marcas de dedos, enquanto o seu exterior foi cuidadosamente trabalhado com uma fina base de barro.

Cabeça em terracota vista em três ângulos. H.35cm
Fonte: NOK terracotas. FAGG, B. 1990, p.75.

Os penteados dos cabelos assemelham-se muito com os modelos de cabelos usados atualmente em Kachichiri e Numana, povoados a 30 quilômetros ao oeste de Nok. Eles foram elaborados com pequenos coques, sulcos regulares e furos usados provavelmente para inserir plumas. De uma orelha a outra, em torno da cabeça, existe três fileiras de contas ou fibras trançadas. Essa peça é um exemplo típico da Cultura Nok (FAGG, B. 1956; 1990).

A mesma cabeça em uma foto para catálogo.

Cabeça de Nok. Cerca de 500 a.C. a 200 d.C.; Terracota; H. 36 cm. Rafin Kura, Nok. National Museum, Lagos. Imagem: Treasures of Ancient Nigeria. EYO; WILLETT, 1980, p.51.

As perfurações das pupilas, indicações geométricas dos olhos e sobrancelhas, tratamento do cabelo, nariz, narina e boca, colocam essas figuras distantes das terracotas tradicionais da pré-história da África ocidental, tais como Ifé, Benin e Daima, na Nigéria.

Yasin Bitiyong fez uma revisão das características das terracotas Nok e chegou à conclusão de que as convenções utilizadas no tratamento dos olhos, boca, nariz e orelhas, tanto das esculturas humanas quanto das esculturas de animais são distintas de outras esculturas tradicionais da África ocidental pré-histórica.

Em sua análise estilística, Bitiyong concluiu que Jemaa e Nok são representados na mesma categoria e que embora as cabeças de Katsina Ala pareçam ser de um único grupo, ao que parece, quando examinadas mais detalhadamente, não são homogêneas (FAGG, A. 1994, p. 82).

A forma dos olhos é muito similar às modernas máscaras Yoruba *Geledés*, onde a perfuração nos olhos é uma característica estilística, mas não tem nenhuma função, pois são usadas sobre a cabeça e o usuário olha através das roupas que vão abaixo da máscara, completando a vestimenta (WILLETT, 1971, p.68-69).

O povo de Nok muito provavelmente também fez esculturas em madeira, embora nenhuma tenha sobrevivido. A maneira como os detalhes da superfície são talhados sobre a terracota frequentemente aparece no entalhe da madeira; podemos ver nessa similaridade entre as modernas esculturas Yorubas (especialmente as máscaras *geledés*) e as esculturas de terracota Nok, uma verdadeira continuidade de mais de 2.500 anos (EYO; WILLETT, 1980, p.28).

É razoável supor que, comum às sociedades antigas africanas, o povo que fez estas esculturas praticava alguma forma de culto aos ancestrais, pois o alto grau de habilidade do artista sugere que poderia ter feito esculturas humanas de forma figurativa, como as esculturas de animais, se assim o desejasse (EYO; WILLETT, 1980, p.28).

Mariano Carneiro da Cunha observa características estilísticas de Nok que podem ser detectadas entre grupos étnicos atuais da Nigéria e, baseando nos estudos de Frank Willett, (WILLETT, 1971), faz um estudo comparativo entre os traços estilísticos na representação do rosto humano das esculturas de NOK e as máscaras atuais iorubas, chamadas Gueledés, que existiram na Bahia até o começo do século XX, até a década de 1930.

A cabeça de terracota mostrada abaixo foi encontrada em 1963 na velha estrada Kafanchan em Jemaa, em uma mina que estava sendo utilizada como pedreira lateral para manutenção da estrada de Tudun Wada, próximo a Jemaa.

Foi encontrada com fragmentos de outra cabeça aparentemente similar, em uma profundidade de mais ou menos 0,5m a 1,0 m. A cabeça faz parte de uma estátua grande cuja mão direita está segurando um objeto sobre a mesma (FAGG, B. 1990, p. 113).

Cabeça de Nok. Final do séc. IV a. C. National Museum, Lagos. Terracota; H. 26 cm.
Imagem: NOK terracotas. FAGG, B. 1990, p. 113.

A cabeça e pescoço são um contínuo cilindro e o tratamento dos olhos com uma pequena linha cortada dentro da perfuração oval, como na figura mostrada anteriormente.

A parte traseira da cabeça é rudimentar e Fagg supõe que esse artefato tenha sido feito para ser fixada em um santuário ou no muro de alguma construção. (FAGG, B. 1990, p 113).

Na peça acima, as pupilas são marcadas por grandes cavidades e os olhos formados por um semicírculo ou triângulo. E abaixo a similaridade da forma dos olhos, boca e nariz, entre as duas cabeças, gualde e de Nok.

Fig. A Tombo 77/d. 4.346
Máscara de Obatalá, Gueledé, madeira.
Nagô, Pobé, Daomé. H. 50cm.
Doação Manuela Ligeti Carneiro da Cunha.
Acervo MAE/USP

Fig. B. Cabeça de Nok. Final do séc. IV a. C.
National Museum, Lagos. Terracota; H 26 cm.
Fonte: Treasures of Ancient Nigeria. EYO;
WILLETT, 1980, p. 55.

Essa foto é de um fragmento de vaso de cerâmica e foi encontrado em 1946, que pode ter sido originalmente ornamentado por um amplo friso com 25 cabeças como as cabeças relatadas anteriormente (FAGG, B. 1990, p.100).

Fragmento de vaso. Detalhe das cabeças. H. 6 cm.
Fonte: FAGG, B. 1990, p. 100, prancha 36.

O artefato abaixo foi encontrado em meados de 1930.

As características desta escultura em terracota com a forma de um pé, o tamanho e parte inferior da perna, a concavidade e o uso de pulseira na perna, fazem supor de que sejam de estatuárias deste período.

Encontrado em Nok. H.16- 75 cm.
Fonte: FAGG, B., 1990, p. 95, prancha 126.

Encontrada em Nok ± 1930.
Fonte: FAGG, B., 1945, p. s/nº, fig. 8.

Esculturas em alto ou baixo relevo também são características comuns nessa arte e frisos são encontrados nas cabeças de humanos e animais que decoram as cerâmicas, além de pequenos exemplares de figuras que foram usados provavelmente para adornar parte de uma arquitetura (FAGG, A. 1994, p. 82-83).

Referências

CORNEVIN, Marianne. **Secrets du continent noir révélés par l'archéologie.**

Paris: Maisonneuve et Larose, 1998.

EYO, Ekpo; WILLETT, Frank. **Treasures of Ancient Nigeria.** New York: Knopf, 1980.

FAGG, Angela. Thoughts on Nok. **African Arts**, Memorial to William Fagg, vol. 27, n. 3, p. 79-83+103, 1994.

FAGG, Bernard. A preliminary note on a new series of pottery figures from northern Nigeria. **Africa: Journal of the International African Institute**, vol. 15, p. 21-22, n. 1, 1945.

_____, Bernard. Archaeological Notes from Northern Nigeria. **Man**, Vol. 46 (May - Jun., 1946), pp. 49-55

_____, Bernard. A Life-Size Terra-Cotta Head from Nok. **Man**, vol. 56, p. 89, 1956.

_____, Bernard. **Nok Terracotas.** London: Ethnographica; Nigéria: The National Commission for Museums & Monuments. 1990.

FAGG, William B.; PICTON, John. **The Potter's Art in Africa.** The Trustees of the British Museum, 1970.

WILLETT, Frank. **African Art: an introduction.** New York: Praeger Publishers, 1971.

IGBO UKWU

Escavação: 1958; **Arqueólogo:** Charles Thurstan Shaw.

Datação do sítio: Controverso, Shaw: século IX; Babatunde Lawal: século XV.

O sítio Igbo Jonah é o mais antigo, Igbo Richard intermediário e Igbo Isaiah o mais recente.

Fonte: SHAW, 1970, p. 42.

Esquema com demarcação dos sítios arqueológicos da escavação de Igbo Ukwu, 1960 e 1964.
Fonte: SHAW, 1965, p. 181. Fig. 1 Man.

Igbo Ukwu ou “grande Igbo” é composto de três concessões arqueológicas nomeadas Jonah Anozie; Isaiah Anozie e Richard Anozie localizados na Nigéria.

É uma pequena vila a sudoeste da Nigéria, situada a 35 km da célebre cidade de Onisha, próximo de Awka, e foi neste local em 1938 que os arqueólogos fizeram descobertas consideradas muito importantes.

O mapa acima mostra as áreas escavadas e a relação entre os três sítios arqueológicos (SHAW, 1970, p. 42).

Narrativas sobre Igbo Ukwu

Um homem chamado Isaiah Anozie ao cavar uma cisterna encontrou acidentalmente vários bronzes totalmente diferentes ao contexto local.

Ele e seus vizinhos não sabiam do significado da descoberta, mas pensaram que as peças tinham propriedades de cura e as levaram para suas residências.

Seis meses após essa descoberta, algumas delas foram compradas por um oficial britânico, J. O. Field, que levou ao conhecimento do Departamento Federal de Antiguidades.

O comissário distrital F. W. Carpeter também visitou Isaiah Anozie e seus vizinhos, e ao reconhecer a importância destes bronzes, comprou as peças e entregou à Kenneth Murray, topógrafo do Antiquities de Lagos, que levou várias para estudos no British Museum em Londres (SHAW, 1960; EYO; WILLETT, 1980).

Murray ao visitar Igbo Ukwu muitas vezes descobriu peças que atualmente se encontram nos museus da Nigéria.

Ele sabia que era importante realizar pesquisas neste sítio, mas foi apenas em 1958 que as escavações arqueológicas começaram. O arqueólogo Thurstan Shaw, atendendo ao pedido de Bernard Fagg diretor do Nigerian Federal Departamento of Antiquities, realizou as escavações no período entre novembro de 1959 e fevereiro de 1960 (EYO; WILLETT, 1980, p. 7-8; CORNEVIN, 1998, p. 272-273).

Os três locais escavados em Igbo Ukwu são concessões arqueológicas adjacentes pertencentes a três membros da família Anozie sendo nomeados Igbo Jonah, Igbo-Isaiah e Igbo-Richard.

A princípio os proprietários não queriam uma equipe escavando em suas terras porque houve uma tentativa de roubo e o ladrão foi pego em flagrante escondendo debaixo de sua cama o primeiro bronze descoberto. As negociações ficaram mais difíceis e Shaw contornou a situação contratando um vigia noturno além de ameaçar procurar outro lugar para trabalhar (CORNEVIN, 1998, p. 273).

O objetivo destas escavações era tentar responder que atividades e culturas estavam representadas nos três sítios arqueológicos e o que poderia ser dito sobre o complexo como um todo.

Entretanto, verificou-se que os sítios arqueológicos de Igbo Jonah, Igbo-Isaiah e Igbo-Richard representavam algo excepcional e fora do comum, chegando-se a essa conclusão porque não foram encontrados recipientes ou adornos pessoais nos repositórios e nem restos mortais de pessoas comuns nas sepulturas.

Conforme Shaw, este tipo de sítio arqueológico é instigante e mais difícil de interpretar que os sítios comuns porque geralmente o que se encontra são objetos e edificações ímpares tornando remota a possibilidade de encontrar similares para comparações. Afirma também que a arqueologia tem dificuldade em lidar com as manifestações religiosas e que esse era um aspecto importante no caso de Igbo Ukwu (SHAW, 1970, p. 268).

Igbo Isaiah provavelmente foi um depósito ou um santuário onde insígnias reais e objetos de cerimônia eram conservados (CORNEVIN, 1998 p. 273), sendo os objetos colocados sobre o chão ou uma plataforma baixa (SHAW, 1970, p. 263).

Durante as escavações neste sítio Shaw pretendia responder qual era o tipo de construção do sítio arqueológico Igbo Isaiah, se era um sepultamento ou ao contrário, representava algo totalmente diferente (SHAW, 1970, p. 263).

Chegou à conclusão de que não era um sepultamento e nem uma cova cavada apressadamente para esconder tesouros, e sim um depósito para guardar regalias

(símbolos de poder) e objetos cerimoniais cuidadosamente colocados e preservados (alguns embrulhados em um tecido), e que por alguma razão foram abandonados (SHAW, 1970, p. 263).

Neste depósito encontraram cerca de 70 peças grandes, 500 pequenas em cobre e bronze e mais de 60 mil contas (CORNEVIN, 1998, p. 273).

Vista geral do ‘depósito’.

Igbo Isaiah “depósito”.

Fonte: SHAW, 1970, v. II, prancha 28.

Base ou pedestal de bronze encontrada no sítio Igbo Isaiah que tem como característica, como vários artefatos encontrados em Igbo Ukwu, decoração ornamental, mostrando frequentemente insetos.

Fonte: SHAW, 1960, Fig. b.

Ao sudeste do depósito podemos ver entre outros artefatos *in situ*, uma haste de metal, uma alça em cobre, com detalhes em forma de ondas.

Visão da parte sudeste do depósito Igbo Isaiah.
Fonte: SHAW, 1960, vol. 2 prancha 68.

E no destaque a alça, *in situ*, em cobre e seus detalhes em forma de ondas.

Fonte: SHAW, 1970 prancha 69, vol. 2. ± 6 cm.

Na imagem seguinte vemos um pote em bronze com amarras *in situ*, e o mesmo artefato em destaque, já higienizado.

“Vaso Igbo” *in situ*. H. 32,5 cm.
Fonte: SHAW, 1970, prancha 29.

“Vaso Igbo”, H. 32,5 cm. Fonte: SHAW, 1960, fig. a.

Igbo Richard possivelmente foi uma câmara mortuária e a julgar pela riqueza do mobiliário era de alguém em uma posição hierárquica mais alta (CORNEVIN, 1998, p. 273).

Início das escavações, demarcação do sítio arqueológico.

Fonte: SHAW, 1970, v. II, prancha 88.

Trabalho em seguimento

Fonte: SHAW, 1970, v. II, prancha 89.

Em seu interior encontraram um corpo sentado em um tamborete como em um cerimonial, usando regalias tais como cetros, coroa, fios de contas, peitoral, pulseiras nos dois braços e tornozeleiras de cobre.

Junto a ele havia três presas de marfim fincadas em profundidade e dois punhais, o da direita com um leque fincado na ponta do cabo de madeira e o da esquerda com uma caveira de leopardo em sua ponta (SHAW, 1970, p. 263).

Nesta aquarela de Caroline Sasson temos uma tentativa, a partir da descrição de Shaw, de reconstituição da disposição física daquilo que os arqueólogos encontraram no interior do sítio Igbo Richard, um dos sítios do complexo Igbo Ukwu. Todos os objetos apresentados na aquarela foram encontrados por Shaw no sítio de Igbo Richard.

Igbo Richard. Aquarela de Caroline Sassoon.
Fonte: SHAW, 1970, v. 1, s/nº.

Podemos ver abaixo uma foto *in situ* de um crânio de leopardo em bronze fixo em cabo de cobre, que faz parte das regalias do rei e que está ao lado direito do rei, visto na aquarela acima em que se retrata a cerimonia de entronização.

Crânio de leopardo em bronze fixo em cabo de cobre *in situ*.
Fonte: SHAW, 1970, prancha 120.

Nesta foto temos a peça já limpa.

Crânio de leopardo.
Fonte: SHAW, 1970, prancha 347.

E o detalhe dela na publicação de Shaw: 1970.

Crânio de leopardo.
Fonte: SHAW, 1970, prancha 347.

Vimos anteriormente na reconstituição que este sítio era câmara mortuária a julgar pela riqueza do mobiliário, 19 peças grandes; 32 peças pequenas em cobre ou bronze e mais de 100 mil pérolas; objetos em marfim e uma cerâmica marcante por sua decoração (CORNEVIN, 1998, p. 273).

Nestas imagens vemos uma destas cerâmicas que faz parte do santuário, *in situ*.

Parte inferior do sítio de Igbo Richard. Fonte: SHAW, 1970, prancha 96 e 97.

Abaixo vemos um artefato encontrado nesse sítio ao lado de uma pulseira do acervo do MAE/USP, que nos remete à tecnologia de fundição e ao “processo da cera perdida” das sociedades antigas da Nigéria, tais como a de Igbo Ukwu.

Sobreposição simples de pulseira de cobre.
Largura do eixo 8,4cm.
Sítio arqueológico Igbo Richard. Prancha 318_2
Fonte: SHAW, 1970, v. 2.

Pulseiras inteiriças - ligas metálicas variadas.
Tombo: 77/d. 4.68.
Fonte: Banco de Dados MAE/USP

E o terceiro sítio arqueológico é Igbo Jonah, um complexo de 10 poços onde encontraram grande quantidade de cerâmica e restos de objetos cerimoniais em bronze e cobre (CORNEVIN, 1998, p. 273), contudo, o material de fundição não era vasto (SHAW, 1970, p. 266).

Na próxima foto temos uma cerâmica na superfície do sítio Igbo Jonah e uma parte descoberta de um artefato em cobre.

As duas peças são mostradas em *in situ*.

Fonte: SHAW, 1970, v. II, prancha 163.

No detalhe a corrente de cobre mostrada na prancha anterior vista *in situ*.

Fonte: SHAW, 1970, v. II, prancha 164.

Os objetos em metal encontrados neste sítio eram os menos preservados do complexo. O conjunto de bainhas para punhais eram feitos de madeira e reforçados com vara de cobre com sua ponta enviesada, e essas características sugerem que a técnica de manufatura dos objetos de cobre, metal mais antigo, (torcer, martelar ou dobrar) é mais remota que a fundição do bronze pelo processo de cera perdida (SHAW, 1970, p. 258).

Há também a possibilidade de que o bronze e o cobre tenham sido introduzidos por um povo que utilizava a técnica de cera perdida, mas que a população local continuou a fazer seus objetos à sua maneira.

Shaw concluiu que o cobre de Igbo Ukwu era utilizado na metalurgia e o bronze no processo de cera perdida e que isso sugeria um alto grau de conhecimento metalúrgico porque o cobre puro é mais fácil de moldar assim como o bronze misturado com o chumbo.

As presas de marfim encontradas no depósito de Igbo Richard sugerem que este produto era comercializado com os árabes em troca de cobre ou contas achadas em Igbo Ukwu que possivelmente enriqueceu com a venda de marfim, de escravos e talvez de nozes.

O cobre e as contas eram recebidos nas trocas, o sal provavelmente era importado assim como certos tipos de tecidos (SHAW, 1970, p. 284-285).

Shaw argumenta que pela datação radio-carbono os sítios de Igbo Ukwu são do século IX, embora alguns sugiram que sejam possivelmente do século XV (EYO; WILLETT, 1980, p. 10), sendo o sítio Igbo Jonah o mais antigo, Igbo Richard intermediário e Igbo Isaiah o mais recente (SHAW, 1970, p. 257).

Babatunde Lawal, (1973) questiona essa datação, pois acredita que Igbo Ukwu não poderia ter existido antes do século XV pelo estado de preservação dos tecidos encontrados em associação com alguns objetos e porque as manilhas ou braceletes encontrados nos sítios foram introduzidos na África ocidental pelos portugueses como forma de moeda no século XV (EYO; WILLETT, 1980, p. 10).

Shaw fez uma sequência de oito datações por rádio-carbono e dentre elas Lawal afirma que três não correspondem aos achados e que uma questão ainda a ser respondida é a fonte da matéria prima dos bronzes de Igbo Ukwu onde as análises espectrográficas revelaram alta quantidade de chumbo (LAWAL: 1973, p. 5).

Conforme Lawal, o fato do povo de Igbo Ukwu ter utilizado ou não a técnica de rolete na cerâmica não é indicativo para estabelecer uma datação mais antiga para o sítio arqueológico (LAWAL: 1973, p.5).

Em resposta à controvérsia em torno da datação dos sítios arqueológicos de Igbo Ukwu, Shaw escreve uma crítica em um artigo de 1975 em que afirma que tanto o professor Afigbo (Adiele Eberechukwu Afigbo – historiador; nigeriano) quanto o professor Lawal (Babatunde Lawal – historiador da arte; nigeriano), tomando como referencia o mesmo conjunto de provas, estão inclinados a tirar conclusões opostas à dele com relação à datação de Igbo-Ukwu.

Conforme Shaw, Afigbo não considerou a datação de uma amostra (Hv-I5i6) presumidamente segundo ele por patriotismo (SHAW, 1975, p.509).

E no diagrama abaixo o arqueólogo mostra onde estavam localizadas as amostras Hv-I5i6.

Fonte: SHAW, 1965, p.182.

Ainda em torno dessa discussão sobre arqueologia, Lawal afirma que Shaw se contradiz ao argumentar que a preservação de itens altamente perecíveis de Igbo Ukwu seja porque estavam muito próximos aos objetos de cobre, aos quais teriam alguma ação de preservação, mas que ele não relatou nenhuma informação de fragmentos de tecidos próximos a objetos de cobre (LAWAL, 1973, p.2).

No que Shaw responde ser “... difícil entender como alguém que leu as páginas 240-2 de Igbo-Ukwu com alguma atenção possa fazer tal declaração, desde que dez exemplares de tecidos são descritos como sendo associados aos objetos em cobre e bronze, e outros seis envoltos em torno dele” (SHAW, 1975, p.509-510).

Embora os três sítios sejam considerados de funcionalidade diferente, um repositório, um sepultamento e um local de descarte existe uma forte crença de que pertençam ao mesmo complexo cultural justificado pelas similaridades entre as cerâmicas, a metalurgia e as contas (SHAW, 1970, p. 257).

Ao tentar datar o complexo Igbo Ukwu, Shaw considerou a possibilidade dos objetos encontrados serem contemporâneos aos de Benin, mas que a matéria prima e sua fonte eram diferentes.

Isso porque as peças fundidas de Igbo Ukwu são mais antigas e talvez a confirmação seja o fato que Eze Nri de Orieri, a uma milha de distância, tenha como parte de sua regalia um tipo de máscara peitoral tida como do início do século XVI.

O autor indaga se o ofício de Eze Nri foi estabelecido (ou reestabelecido) na área de Orieri/ Igbo Ukwu existindo uma memória em que a regalia tenha sido feita pelo processo de cera perdida, mas que por falta de material, os reis atuais utilizaram uma máscara peitoral de Benin (SHAW, 1970, p. 261).

O Eze Nri foi um rei ou oficial religioso escolhido do clã Umundri de Ibos. Sua função não era política e sim um vínculo entre assuntos relacionados ao sistema de títulos, disputas, fertilidade e proteção contra “abominações”.

A sua autoridade foi reconhecida em grande parte das terras Ibo e sua escolha era feita geralmente a partir de um interrogatório manifestado por meio de signos reconhecíveis.

A cerimônia de coroação (ver aquarela de Sassoon) se iniciava com um ritual de morte, sepultamento e ressurreição; tornozeleiras eram colocadas em seus pés, que embora estivessem nus o ritual os isolava do chão. Em sua cabeça havia uma coroa de couro de vaca, com plumas de águia e um *ofo* (bastão religioso) feito de cobre e uma lança especial com tiras de cobre (SHAW, 1970, p. 269-270).

Em seu corpo era colocado um manto grande cobrindo-o da cabeça aos pés, a cor de ouro velho e textura aveludada. Em seu ombro esquerdo uma bandoleira com ouro e sinos de metal pequenos e gastos. Pendurado em seu cotovelo esquerdo uma pele de bode negro e no pulso esquerdo o *omumu* – protetor medicinal.

A mão direita segura uma lança de ferro do tipo utilizado na Díbia de Awka e em torno de seu pescoço, nas épocas de audiências, era utilizada uma peça fundida de face humana; trabalho tipicamente de Benin e Nupe. O Eze também é adornado com certos tipos de contas conseguidas em Benin, Idah e Igala (SHAW, 1970, p. 269-270).

A partir desta descrição Shaw indaga se houve uma continuidade de ideias, mas com modificações nos detalhes no decorrer dos séculos e se os recipientes e regalias encontradas em Igbo Isaiah foram utilizados em conexão com o exercício do ofício de um Eze Nri no passado (SHAW, 1970, p. 269-270).

A discussão entre os especialistas muito mais que o estilo da composição dos artefatos, reportou a época da fabricação dos mesmos e a proveniência do material e sua composição. Quando o livro de Shaw foi publicado a guerra de Biafra estava terminando (CORNEVIN, 1998, p. 274).

Com a derrota dos Igbo a datação do século IX foi questionada privando seu povo do orgulho de suas origens. Constatou-se que os artesãos que trabalham com ferro têm motivos decorativos semelhantes aos dos artesãos ceramistas de Igbo Ukwu. E atualmente acredita-se que seus artefatos não foram exportados e sim feitos no local (CORNEVIN, 1998, p. 274).

Shaw sugere que as evidências encontradas em Igbo Ukwu: uma sepultura de clara importância individual e produção de covas dispostas em círculo; um depósito para a sofisticada regalia; 685 objetos de cobre e ferro (altamente ornamentadas); em

torno de 165 mil contas de pedra e vidro; entre outras coisas, indicam que havia um local para sacerdócio do rei que tinha o mais alto título político-ritual no sistema da área de Igbo. Existem muitas evidências etno-históricas que suportam essa interpretação (CONNAH, 2001, p.164).

Características da arte de Igbo Ukwu

Do ponto de vista da história da arte, os objetos em cobre e bronze são os mais notáveis e geralmente pequenos: pingentes de 7 a 9 cm; bastões de comandantes de 14 cm; tigelas de bronze de 14 cm de diâmetro e bases cilíndricas de 20 cm de altura ornamentadas com motivos florais dispostos em círculos, formas de meia lua, duplos espirais, etc.

As figuras humanas às vezes são representadas com dupla face e os animais recorrentes são os leopardos, elefantes, carneiros, caramujos, serpentes, pítons, águias com as asas abertas (CORNEVIN, 1998, p. 274).

Esses motivos também são encontrados na arte de Ifé e Benin, entretanto, os objetos de Igbo Ukwu são reconhecidos a primeira vista por um estilo e uma tecnologia específica.

Os seus bronzes são considerados legítimos e em sua composição para fundição foi usado uma média de 8%, chumbo, variando entre 01% a 18 %. O que não ocorre com os ‘bronzes’ de Benin, que são de latão (liga de cobre e zinco), similares à composição da maioria das ligas relatadas a Idade do Bronze do mediterrâneo (CORNEVIN, 1998, p. 274).

A particularidade das descobertas do complexo Igbo Ukwu são as majestosas peças de bronzes confeccionados pelo processo de “cera perdida” (ver. Item 3.2.1 Metalurgia dessa dissertação Metalurgia) encontrados nos três sítios (PHILLIPSON, 2005, p.238).

Uma das características destes objetos é o refinamento em sua decoração com pastilhas minúsculas e finos fios trabalhados frequentemente em espiral, sendo essa

última qualidade encontrada em trabalhos dos Baule, Ashanti, e Sao (SHAW, 1970, p. 272).

Os vasos possuem uma delicada decoração em sua superfície, conchas e tipos de caracóis, além de ornamentos para o peito, leque ou outras regalias que acompanham o sepultamento principal (PHILLIPSON, 2005, p.238).

Os objetos de Igbo Ukwu possuem aparência incrustada e superfície muito elaborada decorada com imagens de animais, especialmente insetos. Essas características foram vistas em várias peças encontradas nas escavações arqueológicas.

Também são ornamentos comuns espirais minúsculos e linhas retas formando losangos com pares de círculos ou buracos e padrões de florais estilizados (EYO; WILLETT, 1980, p.29-30).

Três espirais em forma de cobra, provavelmente de Igbo Isaiah. SHAW, 1970, prancha 344.

Nas escavações realizadas no complexo Igbo Ukwu foram encontradas várias alças e cabaças. Para Eyo e Willett o uso destas cabaças era muito mais ritual do que funcional, pois sua superfície era ricamente decorada e a alça inadequada para o uso (EYO; WILLETT, 1980, p.30).

Abaixo uma alça de metal encontrada nas escavações em Igbo Ukwu.

Alça de metal escavado em Igbo Isaiah. L. $\pm$ 6 cm. SHAW, 1970 vol. II. prancha 248 b.

E em seguida parte de uma cabaça.

Pequena cabaça, século IX/ X, bronze. 13,9 cm.
Igbo Isaiah, Igbo Ukwu. National Museum, Lagos.
Fonte: Treasures of Ancient Nigeria. EYO; WILLETT, 1980, prancha 20.

Referências

CORNEVIN, Marianne. **Secrets du continent noir révélés par l'archéologie.**

Paris: Maisonneuve et Larose, 1998.

EYO, Ekpo; WILLETT, Frank. **Treasures of Ancient Nigeria.** New York: Knopf, 1980.

LAWAL, Babatunde. Dating problems at Igbo-Ukwu. **Journal of African History**, 1973, pp. 1-8.

SHAW, T. **Igbo-Ukwu:** An account of archaeological discoveries in eastern Nigeria. The institute of African studies university of Ibadan: Routledge, 1970, v.1 e 2.

SHAW, T. Those Igbo-Ukwu Radiocarbon Dates: Facts, Fictions and Probabilities. **The Journal of African History**. Vol. 16, n° 4, 1975. Pp. 503-517.

SHAW, T. Further excavations at Igbo-Ukwu, eastern Nigeria: an interim report. **Man**. Vol. 65. 1965, p. 181-184

SHAW, T. Excavations at Igbo-Ukwu. Eastern Nigeria: An Interim Report. **Man**. Vol. 60. 1960, p. 161-164.

Planta dos muros da cidade de Ifé. As linhas simples representam os primeiros muros e as linhas duplas os muros mais novos (mapa após Ozanne 1969).

Fonte: CONNAH, 2013, p. 159.

Ifé, mais propriamente Ilê Ifé está localizada próxima à cidade de Benin, na Nigéria e é uma importante cidade para os iorubas que a consideram o centro do mundo.

De acordo com o mito de origem, o rei supremo Olodumaré enviou seis deuses para fundar o mundo e iniciar vida na terra; um deles era Oduduwa, que fundou Ifé e tornou-se o primeiro rei recebendo o título de Oni (WILLETT, 1960; EYO; WILLETT, 1980).

Narrativas sobre Ife

Não se sabe exatamente quando a “arte de Ifé” começou, mas a datação de radio carbono coloca todo o seu desenvolvimento entre o século IX e XV (EYO; WILLETT, 1980, p. 10). Essa cidade considerada santa pelos Yorubas é célebre pelo desenvolvimento desde o século XIII de uma arte ‘clássica’ admirada pelo mundo inteiro por sua beleza plástica (CORNEVIN, 1998, p. 265).

A nossa história começa quando Leo Frobenius, etnólogo alemão, foi à cidade de Ifé em 1910 com o objetivo de obter uma cabeça de um deus ou deusa chamado Olokun. Ele aprendeu com esse povo que as esculturas das cabeças eram enterradas no solo de uma árvore gigante e quando precisavam desenterravam para seus rituais.

Interessado na cabeça, Frobenius convenceu o povo a levá-lo ao local e em troca ofereceu dinheiro, uma garrafa de Scotch e um copo. O oficial britânico Charles Partridge ouviu sobre suas expedições e ao perceber a artimanha parou o seu comércio, mas Frobenius já havia levado uma série de cabeças de terracota da Nigéria que estão atualmente no Museum für Völkerkunde, em Berlim.

A cabeça original “Olokun” descrita por Frobenius é agora representada por uma cópia e ninguém sabe onde está a peça original, porém não se descarta a hipótese dele ter trocado a legítima por uma cópia (EYO; WILLETT, 1980, p.10-11; CORNEVIN, 1998, p. 271).

Frobenius escreveu em 1913 o livro *Und Afrika Sprach* traduzido rapidamente para o inglês sob o título *The Voice of Africa*. Nesta publicação atribuiu à civilização mitológica de Atlântida as esculturas ‘clássicas’, evocando o estilo grego sem hesitar em identificar Olokun com Poseidon.

A descoberta em 1938-1939 de dezoito bronzes por um homem que estava cavando a fundação para uma casa próximo ao Palácio de Oni (rei) de Ifé, reacendeu a discussão.

As cabeças encontradas por esse homem eram idênticas àquelas “encontradas” por Frobenius, mas o fato de terem sido enterradas e desenterradas várias vezes

impossibilitou fazer uma datação precisa e, além disso, o método carbono 14 começaria a ser utilizado apenas vinte anos mais tarde (EYO; WILLETT, 1980, p. 10-11; CORNEVIN, 1998, p.271).

O sítio não foi estudado naquela época e várias cabeças foram levadas por Oni para seus santuários formando a base da coleção do Museu de Ifé (EYO; WILLETT, 1980, p.11).

Temos na primeira imagem prancha A (a), a cabeça de Olokun limpa ao lado de uma cabeça ainda não limpa do British Museum. E na segunda imagem, prancha A (b), temos uma visão frontal da cabeça de Olokun após a limpeza.

Cabeça de Olokun e cabeça do British Museum. Prancha A (a).
Foto: Bernard Fagg.
Fonte: FAGG, B.; UNDERWOOD, 1949, **Man**.

Cabeça de Olokun. Prancha A (b).
Foto: British Museum
Fonte: FAGG, B.; UNDERWOOD, 1949. **Man**.

Leon Underwood (1890-1975) foi um artista britânico que tinha um grande interesse nas esculturas da África ocidental e em específico nas cabeças de Ifé.

Ele criticou os artistas ocidentais da época por interpretarem a arte do passado e em particular a arte da África sem considerarem as crenças culturais específicas.

Em suas viagens a África ocidental em 1945, Underwood expandiu seus conhecimentos e ao retornar à Grã Bretanha iniciou uma série de experimentos com fundição de bronze.

Ele escreveu sobre a arte da África em associação com o departamento etnográfico do British Museum, junto ao curador William Fagg e nessa parceria, surgiu a suspeita de que a cabeça em posse de Frobenius não fosse original, desconfiança essa que cresceu quando visitou Ifé.

Underwood registrou essa dúvida em seu diário (18/08/1945) tendo como base para suas justificativas as escavações realizadas por Fagg em Ifé.

Após levantar as suspeitas, a cabeça foi examinada por uma equipe formada por especialistas entre eles Herbert Maryon que era um escultor e também muito conhecido por sua cuidadosa investigação das técnicas dos trabalhos antigos em metal.

Concluíram com essa investigação que a cabeça era falsa, uma reprodução de um bronze original (FAGG; UNDERWOOD, 1949, p.3).

A equipe chegou a essa conclusão porque a cabeça exibida por Frobenius não possuía traços escultóricos ou polimento após a fundição e a cabeça original era finamente esculpida e polida.

A réplica era mais pesada e possuía granulados não existentes em outras cabeças o que indica fundição com moldes de areia, que é incompatível com o processo da cera perdida (FAGG; UNDERWOOD, 1949, p.3).

Abaixo o perfil direito da cabeça de “Olokun” prancha A (c e d), antes e depois de ser limpa. Os autores ressaltam que a limpeza minuciosa não retirou os resíduos em torno da cabeça e da coroa.

Cabeça de Olokun prancha A (c ed.).
 Fonte: FAGG; UNDERWOOD. Man: 1949.

A peça da figura (a) cabeça de Olokun foi limpa e da figura (b) cabeça do British Museum não. Abaixo nota-se o acúmulo na crista da cabeça de Olokun.

As pequenas ondulações da crista da figura (b) em direção ascendente até a roseta é um traço de roldana (FAGG; UNDERWOOD, 1949, p. 3).

Comparação entre a crista do Olokun fig. 2 (a) e a crista da cabeça do British Museum fig. 2 (b).
 Fonte: FAGG, B; UNDERWOOD, 1949, p.3.

Os autores concluíram que a partir da cabeça original que estava em posse do Oni foram feitos moldes diferentes da técnica da cera perdida. Isso foi percebido nas análises porque havia deixado resíduos de areia.

A cabeça Olokun e a do British Museum foram expostas no British Museum no período de julho a setembro de 1948 em uma exposição sobre os bronzes de Ifé, entretanto separadamente das cabeças mostradas abaixo.

Na próxima imagem a exibição das cabeças de Ifé em uma exposição realizada pelo British Museum em 1948.

A máscara Obalufon está no topo e a cabeça Olokun e uma similar são mostradas separadamente.

Exibição de bronzes de Ifé no British Museum.
Fonte: FAGG; UNDERWOOD, 1949, p. 2. Fig. 1.

Na imagem a seguir, cabeças em bronze de tamanhos diversos foram encontradas próximas ao palácio real de Ifé em 1938 e fotografadas logo após sua descoberta.

Na extrema esquerda está a famosa cabeça Olokun.

Cabeças em bronze de tamanhos.

Fonte: UNDERWOOD, 1949, prancha 19; GARLAKE, 2002, p. 19 fig. 5.

A primeira escavação científica a Ifé foi planejada em 1949 em Abiri, mas os trabalhos arqueológicos só começaram em 1953 conduzidas por Bernard Fagg, William Fagg e John Goodwin, arqueólogos que trabalharam nas sepulturas sagradas de Osangangan Obamakin, Olokun Walode e outros sítios.

Eles descobriram fragmentos completos de esculturas que estavam enterrados juntos a outros objetos de manufatura mais recente, levando-os a concluir que estes sítios eram secundários (EYO; WILLETT, 1980, p.12).

Até essa escavação a arte de Ifé não tinha destaque em nenhum relatório. Houve um período muito longo em que pessoas oportunistas estavam buscando “tesouros” e a vasta quantidade de cerâmicas domésticas encontradas em um período de vinte anos não foi estudada suficientemente para publicação.

Alguns trabalhadores estavam construindo um barracão e descobriram por acaso o sítio arqueológico Ita Yemoo.

Em 1957 Frank Willett, arqueólogo, comandou uma escavação a esse sítio onde foram encontradas esculturas em bronze e um santuário com estatuetas em terracota. Cinco bronzes e seis terracotas foram exumados no final deste mesmo ano (DELANGE, 2006, p.116; EYO; WILLETT, 1980, p.12).

Conforme Willett, a peça mais espantosa encontrada nessa escavação foi uma escultura dupla que representa o rei e sua rainha. Afirma que não é um grupo encontrado frequentemente em qualquer parte da África e lamenta o estado muito danificado das peças (WILLETT, 1959).

Nessa escultura a rainha está no lado esquerdo e sua vestimenta possui regalias que são símbolos de autoridade (cf. descrição em Willett, 1959, p. 190).

Abaixo as duas primeiras imagens em preto e branco é uma foto da peça descrita acima em uma publicação na revista especializada publicada pelo arqueólogo que comandou a escavação.

E em seguida uma foto colorida da mesma peça em uma publicação sobre a exposição *Kingdom of Ife: Sculptures from West Africa* realizada no British Museum de 04 de março a 06 de junho de 2010.

Escultura dupla em bronze. Visão frente e verso. Prancha K (B e C).
Fotos: WILLETT, 1959.

Escultura dupla em bronze.
British Museum, 2010, p. 5.

Entre os bronzes descobertos em 1957, estava um *oni* (soberano com poderes sagrados e seculares) de Ifé em trajes em que mostram o costume de entronização. Em seu cabelo havia pérolas em fileira tripla que apoiava um ornamento frontal de um tipo de trança de luxo, que remete à cabeça do deus yorubá Olokun e a outras cabeças de bronze que estão no British Museum (DELANGE, 2006, p.119).

Na imagem seguinte temos um grupo de peças encontradas nas escavações em Ita Yemoo ainda não limpas.

Entre elas, o primeiro artefato é o *oni* descrito acima com regalias usadas no processo de entronização. O segundo é um par de figuras reais de braços dados que

foi danificado por uma picareta de um trabalhador e o terceiro uma peça fundida em forma de um pedestal- tigela e uma figura real circundando-a, que está apoiado a uma banqueta ritual. Por fim, a quarta e última figura são duas cabeças em metal com uma peça de cerâmica atrás (THOMPSON, 1958, prancha A).

Imagem A. Fonte: THOMPSON, 1958, prancha A, revista Man. Fotos: Bernard Fagg, 1957.

A próxima imagem é a primeira peça (oni) da sequência mostrada acima, em uma foto da exposição no Museum of Ife Antiquities.

É uma estatueta usando as regalias tradicionais, ou seja, símbolos de poder: uma coroa, um pesado colar em torno do pescoço e um grande cordão de contas mais afastado do tronco. Colares finos que cobrem o peito com laço duplo no centro, na mão esquerda, um chifre de carneiro com substâncias mágicas e na direita, um cetro

feito de contas e tecido, símbolos de autoridade e poder. (EYO; WILLETT, 1980, p.97). É raro encontrar uma escultura de corpo inteiro na estatuária africana.

Figura de um Oni (rei). Final do séc. XIV início séc. XV. Zinco, alt. 47, 1 cm.

Ita Yemoo, Ifé. Museum of Ife Antiquities

Fonte: Treasures of Ancient Nigeria. EYO; WILLETT, 1980, p.96 e 97.

Willett comandou uma exploração total no sítio arqueológico de Ita Yemmo em 1958 e 1959 com o objetivo de proteger aquela área.

Havia muitos pavimentos localizados, mas nenhuma escavação formal havia sido conduzida (WILLETT, 1960, p. 243).

O arqueólogo descobriu que a Catholic Mission foi construído encima de um importante depósito arqueológico que podemos ver abaixo.

Detalhe do pavimento de pedregulhos e cerâmicas que estava por baixo do piso do Catholic Mission, Ifé em 1958.

Fonte: WILLETT, 1960, prancha VIII. Foto: Frank Willett

Em uma nova escavação de 1962-63, outro santuário foi descoberto e estava construído abaixo de um extenso pavimento de cerâmicas. A primeira datação de radio-carbono e termoluminescência de Ifé foram obtidas a partir deste sítio arqueológico.

Nesse período Oliver Myers liderou uma escavação em Igbo Obameri encontrando várias cabeças de terracota e uma escultura representando uma cabeça mascarada. Myers escavou este sítio pela segunda vez em 1964 encontrando mais duas cabeças em terracota.

Em 1969, Ekpo Eyo escavou um sítio arqueológico conhecido como Odo Ogbe Street onde encontrou uma série de covas com cerâmicas globulares em círculo, um esqueleto humano em uma delas (em péssimas condições de preservação) e uma cabeça que parece ter sido utilizada em cultos a Oshun.

Eyo escavou em Lafogido no mesmo ano e descobriu um animal mítico de terracota no mesmo estilo da cabeça de elefante que Willett havia encontrando quando fez uma operação de salvamento em 1963.

Essas peças tinham emblema real sobre elas e foram encontradas embaixo do topo de uma cerâmica em forma globular inserida sob a beira de um pavimento, possivelmente um sepultamento (EYO; WILLETT, 1980, p.13).

O arqueólogo concluiu que Lafogido era uma tumba ou um templo e que as terracotas encontradas foram utilizadas como móveis sagrados, algumas usadas especialmente pela realeza (EYO, 1970, p. 47).

Peças *in situ*, encontradas no sítio arqueológico de Lafogido.

Sítio arqueológico de Lafogido, Nigéria.
Fonte: EYO; WILLETT, 1980, p. 13 fig. 7.

Detalhe de uma cabeça de antílope em terracota com cabelo real, *in situ*.

Fonte: EYO, 1970, p. 47.

Eyo resolveu convidar o rei para ir ao local e este, ao ver quatorze peças de cerâmica sob a beira de um pavimento, além de cinco cabeças de animais usadas como tampa de potes, proibiu as escavações alegando que ali havia ossos de ancestrais que não deveriam ser perturbados (EYO, 1970; EYO; WILLETT, 1980, p.13).

Vemos abaixo o rei de Ife e o arqueólogo Ekpo Eyo examinando uma cabeça de antílope, em uma foto tirada no mesmo dia em que o rei decidiu proibir as escavações alegando que o local era sagrado.

O rei de Ifé e o arqueólogo Ekpo Eyo examinando uma cabeça em terracota de antílope.
Fonte: EYO, 1970, p. 47.

Em seguida temos uma foto do mesmo objeto limpo e preparado para divulgação.

Cabeça de antílope com cabelo real em terracota.
Fonte: EYO, 1970, p 44.

Em 1981 Thurstan Shaw avaliou que o período ‘clássico’ da arte de Ifé teve início nos primeiros anos do século XII e terminou em 1486 (séc. XV) com a chegada dos europeus à África (CORNEVIN, 1998, p.272).

A maior parte destes ‘bronze’ de Ifé são em menor quantidade que as terracotas e confeccionada em latão, liga de cobre, zinco e chumbo, facilmente de serem moldadas, mas a arte de Ifé não se limita a essas obras (CORNEVIN, 1998, p.272; PHILLIPSON, 2005, p.283).

Características de arte de Ifé

Muitas esculturas que mostram uma progressão do figurativo da clássica arte de Ifé para a estilização da moderna escultura Yoruba são datadas do mesmo período e chamadas de ‘pós-clássica’ e, embora as evidências arqueológicas sejam tênues, elas sugerem que essas peças foram criadas para vários rituais que podem ser paralelos às práticas tradicionais recentes dos Yorubas (EYO; WILLETT, 1980, p.32; PHILLIPSON, 2005, p. 281).

A arte de Ifé é a única que representa os seres humanos e animais com alto grau de realismo quase como um retrato.

Paralelo ao realismo, uma tradição de extrema estilização cresceu em todo o seu período e às vezes as duas maneiras de representação eram empregadas em conjunto, como por exemplo, uma cabeça cônica com feições naturalistas. (WILLETT, 1980, p.72; EYO; WILLETT, 1980, p.32-33).

Ao que parece, a arte de Ifé desenvolveu-se em terracota e com o início da técnica de fundição os trabalhos passaram a ser feitos em metal (EYO; WILLETT, 1980, p.33).

As características da arte de Ifé são: pavimentos cobertos com cacos de cerâmicas, fabricação de contas de vidro e estatuetas de terracota dentro de um estilo naturalista tido como um fato estranho à África negra, mas inegavelmente africano sem traços de influência estrangeira (CORNEVIN, 1998, p.272).

As contas de vidro usadas em costumes cerimoniais parecem ter sido importadas em grande quantidade da Europa e do oriente islâmico, derretidas e retrabalhadas.

Em torno do século XVI e XVII, com a independência de Ifé, esses suprimentos cessaram acabando com a fundição de bronze, porém as esculturas de terracota continuaram conforme o material disponível e o estilo tornou-se crescentemente estilizado.

No rosto humano estilizado, os olhos são representados por protuberâncias de forma amendoada, as orelhas em formas simplificadas e variadas e o pescoço finamente anelado. Os lábios são projetados em duas saliências, sendo o lábio superior distante do nariz, o que possibilita fixar cabelos naturais, peles de animais, pequenas contas de vidro negro, etc. Este procedimento é adotado em muitas máscaras africanas, como por exemplo, os Ekoï (Ejagham) a sudoeste da Nigéria (WILLETT, 1980, p.76; EYO; WILLETT, 1980, p.35; DELANGE, 2006, p.117).

As cabeças em terracota e em metal evocam tipos físicos diferentes e apresentam escarificações e finas linhas verticais gravadas sob sua face. Uma fileira de pequenos orifícios na fronte de uma orelha à outra é o primeiro índice do caráter

africano nas esculturas de Ifé (WILLETT, 1980, p.76; EYO; WILLETT, 1980, p.35; DELANGE, 2006, p.117-118).

Cabeça de um Oni (rei). Ifé. Cobre: 29 cm; Séc. XIV – XV. Museum of Ife
Imagem: Treasures of Ancient Nigeria. EYO; WILLETT, 1980, p.95.

Algumas cabeças dispõem de linhas de orifícios, provavelmente para colocar as coroas reais, inserir barbas e bigodes, outras apresentam escarificações faciais.

A maior parte delas possuem orifícios no pescoço, por onde poderiam prendê-las provavelmente a um corpo de madeira em tamanho natural, supostamente vestidos para se assemelharem ao falecido. A função do artefato era carregar a coroa do rei morto em uma segunda cerimônia funerária muito similar às realizadas na Inglaterra e mais tarde na França na Idade Média (EYO; WILLETT, 1980, CONNAH: 2013).

Presumidamente esse tipo de cerimônia não era realizado para qualquer pessoa e sim para representantes da elite, antigos soberanos de Ifé e membros de sua família, tanto homens quanto mulheres (CONNAH: 2013).

Nesta foto temos o detalhe dos furos na cabeça, boca e em torno do pescoço.

Cabeça de Oni, séc. XII/XV, zinco, 29,5cm.
Wunmonije Compound, Ifé. Museum of the antiquities, 12.
Fonte: EYO; WILLETT, 1980, p.92 prancha 40.

Esta cabeça em terracota (cf. Willett; Eyo, p. 103), é uma das mais elaboradas encontradas nas escavações em Ifé. A complexa tiara em torno da cabeça indica que esta peça representa uma rainha.

Cabeça de uma rainha em terracota. H. 25 cm. Séc. XII ou XIII. Ita Yeomoo, Ifé. Museum of Ife Antiquities.

Willett ressalta que essas cerimônias foram inventadas mais ou menos simultaneamente na Inglaterra e em Ifé e o propósito era mostrar que embora o rei estivesse morto, seu poder continuava sendo expresso na frase usada por ocasião da morte de um rei da Inglaterra: *“O rei está morto, vida longa ao rei”*.

O tema desta arte consiste principalmente de figuras reais e seus discípulos, refletindo provavelmente a estrutura política da antiga Ifé, governada por um rei, que conforme a tradição oral era um dos filhos de Oduduwa.

Algumas esculturas exibem a representação de sacrifícios de animais, principalmente carneiros e outras os símbolos de poder tais como o leopardo (EYO; WILLETT, 1980, p. 35).

A arte de Ifé parece ter tanto antecedentes Nok quanto descendentes Owo e Benin. Em toda a África Negra, sabemos que os artistas de Nok e Ifé são os únicos que faziam suas esculturas em tamanho natural. Uma ligação pode ser feita entre as duas culturas ao observarmos o estilo dos cabelos que mostram o mesmo tipo de saliências (EYO; WILLETT, 1980, p. 36 e 38).

Essas esculturas tinham significado provavelmente religioso e foram encontradas em santuários ou em altares que faziam parte de locais domésticos (PHILLIPSON, 2005, p. 281).

A distribuição de contos das peças de Nok pode ter proximidade paralela aos trabalhos de Ifé e os cânones estilísticos pelos quais as bainhas das roupas eram representadas são idênticos às figuras dos sítios de Nok e continua na arte de Owo além da forma angular das unhas dos pés (EYO; WILLETT, 1980, p. 36).

Referências

- CORNEVIN, Marianne. **Secrets du continent noir révélés par l'archéologie**. Paris: Maisonneuve et Larose, 1998.
- EKPO, Eyo. 1969 Excavations at Ile-Ife. **African Arts**: 1970, vol. 3, pp. 44-47+87.
- EYO, Ekpo; WILLETT, Frank. **Treasures of Ancient Nigeria**. New York: Knopf, 1980.
- FAGG, William; Underwood, Leon. An Examination of the So-Called "Olokun" Head of Ife, Nigeria. **Man**, Vol. 49 (Jan., 1949), pp. 1-7.

THOMPSON, F. C. The Early Metallurgy of Copper and Bronze. **Man**, vol. 58 (Jan., 1958), pp. 1-7.

WILLETT, Frank. Ife in Nigerian Art. **African Art**, Vol. 1, No. 1. 1967, pp. 30-35+78.

_____, Frank: **Ife in the history of West African sculpture**. (New Aspects of Antiquity.) 232 pp., including 123 photos.[London]: Thames and Hudson, 1967. 84s.

_____, Frank: Ife and Its Archaeology. **The Journal of African History**, vol.1, no. 2, 1960, pp. 231-248.

_____, Frank. Bronze Figures from Ita Yemoo, Ife, Nigeria. **Man**, 1959, vol. 59, pp. 189-193.

A cidade de Benin localiza-se a sudoeste da Nigéria e conforme o mito, Oranmiyan (um dos filhos de Oduduwa) era responsável por cuidar desta cidade.

Os edo, povo também conhecido como Bini, tinham relações comerciais com os portugueses (data de 1485 o primeiro contato), além de outras nações europeias. O rei era muito rico e mantinha um especialista para produzir seus bronzes e guardá-los em seu palácio junto com peças entalhadas em marfim e madeira (EYO; WILLETT, 1980, p.17-18).

Narrativas sobre Benin

Conforme a tradição oral os bronzes fundidos de Ifé foram levados à Benin durante o reino de Oguola o sexto Oba de Benin, no final do século XIV.

Existem muitos argumentos a favor e contra, mas é de comum acordo que foi durante o seu reinado que começou a fundição de bronze e o início da confecção das cabeças memoriais (EYO; WILLETT, 1980, p.17) ou século XV (PHILLIPSON, 2005, p.283).

As escavações arqueológicas em Benin foram realizadas por John Goodwin na década de 1950 e na de 1960 por Graham Connah (entre 1961 e 1964).

Ambos confirmaram a tradição oral ao revelar depósitos sob o sítio Old Palace datados por volta do século XV após o contato com os europeus.

As evidências comprovaram também a ocupação de Benin em torno do século XIII, por meio da datação radio-carbono de no mínimo 41 esqueletos de mulheres jovens encontrados em uma estreita sepultura de profundidade de 12,5 m.

Ainda estavam com roupas, braceletes, anéis e contas e parecem ter sido jogadas na cova na qual foram encontradas. Provavelmente, esse achado representa um ritual de sacrifício indicativo de uma prática da autoridade centralizada, similar à de Old Palace (CONNAH, 2001, p.160).

A descoberta mais importante para Connah foram os ‘muros de Benin’, maciços banco de terra ou vala com altura de 17,4 m e circunferência de 11,6 km,

representando um esforço humano muito grande e sua construção foi comandada possivelmente por uma poderosa autoridade centralizadora antes do contato com os europeus (CONNAH, 2001, p.160-162).

A análise realizada no muro indica que a construção da cidade foi um lento processo de fusão de pequenos vilarejos espalhados até que uma autoridade centralizada Oba Ewuare, século XV, construiu uma unidade urbana de defesa (OKPOKO, 1998, p.47).

O Império de Benin produziu peças em fundição de bronze e artefatos entalhados em marfim por vários séculos, destacando-se dois períodos: durante o reinado de Esigie (± 1550) e o reinado de Erensonye (1735-1750), época em que o metal era abundante e novas formas de objetos surgiram (EYO; WILLETT, 1980, p.17)

Estudos evidenciam muitas conexões estilísticas entre os trabalhos de Benin e Ifé (PHILLIPSON, 2005 p.283). As placas em bronze de Benin são posteriores à chegada de Portugal datadas do século XVI, podendo ser inferido em razão da frequente representação de homens brancos com roupa deste período (CORNEVIN, 1998, p. 268).

A arte de Benin continuou a evoluir até 1897, ano em que o vice-cônsul britânico J. R. Philips enviou uma mensagem ao rei de Benin dizendo que gostaria de visitá-lo.

O rei respondeu que não deveria ir, pois estaria envolvido em uma cerimônia: *Igue*, período em que o corpo do rei é sacralizado tornando-se uma pessoa divina. Entretanto, o cônsul decidiu ir mesmo assim.

Dois chefes do rei sem o seu conhecimento, armaram uma emboscada à expedição europeia, matando quase todos exceto dois europeus que escaparam e avisaram o ocorrido (EYO; WILLETT, 1980, p.18).

O rei horrorizado com o massacre e temeroso das consequências consultou o oráculo e a profecia dizia que a cidade poderia ser destruída pelas mãos de homens brancos. O povo tomou providências para a segurança da cidade entre as quais sacrifícios oferecidos aos deuses para aplacarem o iminente desastre.

Quando os europeus chegaram à Benin viram muitas vítimas humanas e pensaram que este era o modo tradicional de vida do povo local, subjugaram a cidade e objetos de considerados como ‘presas de guerra’ foram levados para a Europa (EYO; WILLETT, 1980, p.18; CORNEVIN, 1998, p.265-266).

Nesta missão punitiva foram confiscados 2.500 objetos de arte distribuídos entre os oficiais e soldados. Grande parte destes objetos foi vendida aos comerciantes de Lagos, para o Royal Navy e British Museum, além de alimentarem os acervos dos atuais museus de etnologia de Viena, Leipzig e Berlim. Os colecionadores particulares também ficaram com uma parcela (CORNEVIN, 1998, p.265-266).

Esse incidente explica por que a arte de Benin é ricamente representada nos museus europeus enquanto nos museus nacionais da Nigéria a coleção é modesta (CORNEVIN, 1998, p.265-266).

Soldados Britânicos em volta dos trabalhos de Benin confiscados na Missão Punitiva à Benin em 1897.

Fonte e Imagem: EYO; WILLETT, 1980, p. 19.

A foto abaixo foi tirada durante a missão punitiva e mostra placas de bronze espalhadas no chão

Fotografia durante a missão punitiva.

Fonte: BEM-AMOS, 1995, p. 58. Foto: R. K. Granville.

Há alguns anos o Eliot Elisofon Photographic Archives do National Museum of African Art comprou várias fotos individuais, além de quatro álbuns particulares datados da última década do século XIX que mostram pessoas e regiões do que é agora o sudeste da Nigéria (GEARY, 1997).

Um dos álbuns veio do Consul britânico Claude Maxwell Macdonald, que esteve em Old Calabar de 1891 a 1896. Os eventos que afetaram Benin e o rei Ovonramwen em 1897 são narrados na documentação dos arquivos governamentais de Macdonald oficiais, mas poucas imagens desses quatro álbuns referem-se direta ou indiretamente as transações dos britânicos com Benin.

Ao que parece, as primeiras fotos tiradas de Benin são de Cyril Punch, que viajou à cidade entre 1890 e 1892 e conforme Geary é uma visão de uma Benin cruel que faz sacrifícios conforme vemos abaixo de um santuário, tirada em maio de 1891 (GEARY, 1997).

“Juju altar, Kings compound Benin City May, 1891”. Benin Nigéria.

Foto: Cyril Punch, dimensões 11,4 cm X 15,5 cm, maio de 1891. A1993-14, Eliot Elisofon Photographic Archives, NMA1A. Fonte: GEARY, p. 46.

Geary ressalta o valor dessa foto para o estudo sobre o único altar retirado de Benin antes da destruição do palácio. Nela se vê chifres de marfins apoiados em quatro cabeças de metal, além de sinos de metal e outras esculturas.

Em 1892 o fotógrafo John Swainson tirou fotos de Benin, como esta que vemos abaixo de uma crucificação e como outras, contribuiu para a visão estereotipada sobre Benin (GEARY, 1997).

Foto: J. H. Swainson, dimensões 10,2 cm X 13,9 cm, 1892. A1996-190136. Cópia da fotografia por Franko Khoury. Eliot Elisofon Photographic Archives, NMA1A. Fonte: GEARY, p. 49.

As descrições alemãs do palácio real e seus trabalhos de arte são de grande interesse porque o palácio foi destruído pelo fogo na missão punitiva de 1897.

Nos escritos de Ollert Dapper, que utilizou como fonte as narrativas alemãs do início do século XVII, temos as primeiras descrições a respeito do palácio segundo os europeus (WILLETT, 1971; BEM-AMOS, 1995).

Esta é uma das gravuras e mostra a construção da cidade de Benin.

Fonte: BEM-AMOS, 1995, p.42; também publicada em WILLETT, 1971, p. 100 e BLIER, 2011, p. 56.

A gravura de Dapper mostra aves em metal com asas estendidas dispostos nas torres principais. Em sua descrição feita em 1704 consta que o palácio foi reconstruído e realocado várias vezes, mas o número de galerias e sua função permaneceu a mesma.

Discute-se qual pássaro esteja representado nas torres, íbis, abutres, mas são provavelmente Calaos grandes, mais especificamente, Calaos abissínios e de casco negro (BLIER, 2011, p. 57).

A.J.H. Goodwin (1900-1959) arqueólogo, liderou duas escavações entre o período de 17/12/1954 a 23/02/1955 e 02/12/1956 a 12/02/1957 na área do antigo palácio dos reis de Benin a oeste do atual palácio.

Em seus relatórios de pesquisa consta que essa área foi abandonada em março de 1897, após um incêndio ocorrido em Benin no mesmo período da presença da missão punitiva britânica na cidade e da deportação e confinamento do rei Ovonramwen em Calabar (GOODWIN, 1963).

Na primeira escavação encontraram cerâmicas quebradas e fragmentos e a conclusão foi que esta área do palácio era doméstica onde ocorria comércio de metais e de gêneros de primeira necessidade.

Nesta mesma expedição identificaram pisos vermelhos de cerâmica construídos em períodos diferentes e destruídos em quatro incêndios distintos.

O sítio foi brutalmente nivelado em consequência do primeiro e do terceiro incêndio. Após o segundo e quarto incêndio, provavelmente em 1897, os muros caíram formando uma camada de terra com espessura de 35,56 cm, incorporando fragmentos de cerâmica do primeiro período.

A falta de vestígios entre o segundo e terceiro palácio indicam um período de tumulto civil, como o de 1897 ou que talvez naquele momento não houvesse necessidade de reconstrução.

Na segunda escavação mais a oeste da primeira, encontraram cerâmicas quebradas provavelmente de um período anterior à construção do palácio. Não foram encontrados vasos e/ou alimentos carbonizados e a conclusão foi que essa área não era domiciliar.

Pelos indícios do incêndio, despojos de comércio de metal e cortes principalmente quadrados seccionados de cobre, pôde-se inferir que a madeira trabalhada foi folheada com tiras de ferro batido como ainda é usual e os vários ninhos de cupins encontrados sugerem construções de portas de madeira.

Nos muros caídos haviam caroços enrugados de caulins espalhados definindo a superfície de um pátio dentro ou adjacente ao palácio.

Nos relatórios da segunda escavação, Goodwin descreve dois achados que considerou muito importante.

O primeiro foi uma ampla cabeça de cobra fundida em bronze, cor metálica em pátina verde escuro, com medidas de 41,91 cm x 33,02 cm, bem quebrada e amassada, encontrada em profundidade de 7,62 cm (GOODWIN, 1963, p.142-144).

Descreve que a píton foi confeccionada pelo processo da cera perdida, a cabeça tem forma suave quase simétrica e lembra o formato de uma colher findando em contorno de ‘cobra selvagem’. A camada de sua pele é aproximadamente dois ou três milímetros de espessura.

Na testa da cobra há três discos, dois nas extremidades cuidadosamente fixos numa forte curvatura formando os extremos. O círculo que fica no centro possui um rebite.

Há um pequeno semicírculo na parte em que a peça foi quebrada onde seria sua continuidade. Esse elemento assimétrico provavelmente leva ao corpo oblíquo da cobra e a intenção seria a união das partes formando uma unidade artística.

Cabeça de Píton fundida em bronze – frontal.

Fonte: GOODWIN, 1963, p. 143. Fotografia K. C. Murray.

Abaixo no detalhe conforme sua descrição, cada círculo inserido foi feito por fios de cera divididos em quadrados aplicados com grande precisão à pele, em raios crescentes de 11 milímetros.

Detalhe da cabeça de Píton – frontal.

Fonte: GOODWIN, 1963, p. 143. Fotografia K. C. Murray.

Os olhos protuberantes trabalhados em relevo simples tem forma ovalada e sem íris, são contornados com linhas compostas de três fileiras paralelas e mais polidos do que a pele da cobra. Apenas a fileira central é iluminada similar a um cordão torcido.

A boca é delimitada por uma linha em um único padrão quadrado paralelo com pontas fincadas na camada de cera e linhas que a contornam seguindo a forma de seus lábios e desaparecendo sob os dois discos laterais, além de linhas contínuas em torno do corpo da fundição.

A base do maxilar superior é composta por 50 pequenos dentes cada qual com um centímetro de altura, sendo alguns mal moldados ou que se quebraram.

A mandíbula inferior possui um padrão de dentes regulares, mas a maior parte estava quebrada e nenhum fragmento foi recuperado podendo-se inferir que provavelmente foi muito aberta.

No corpo deste artefato foram aplicadas medalhas muito finas em cera que consistem de discos formados por círculos concêntricos sobre o qual foi colocado

um único disco. O espaço entre os eles foi preenchido com círculos feitos da mesma maneira.

No verso há fraturas ou enrugado difíceis de perceber e provavelmente havia uma lâmina presa que não impedia o movimento das mandíbulas e tinha por função dar equilíbrio à peça e não uma língua de metal como descrito por informantes dos arqueólogos.

Cabeça de Píton – verso.

Fonte: GOODWIN, 1963, p. 143. Fotografia K. C. Murray.

É possível que essa cabeça tenha sido quebrada antes da ocupação britânica e arrastada por algum empregado recluso no pátio ou que a mandíbula tenha sido descoberta em 1912, sendo soldada ou fundida.

Ou então quebrada violentamente, presumidamente por baixa de guerra ou queda pelo seu próprio peso.

O fato é que não possui marcas do fogo que destruiu parte da cidade em 1897. Pode também ter sido descartada como “lixo” no início do século XX, e dessa maneira a data de sua feitura pode ser de qualquer fase da arte de Benin.

Goodwin supõe que essa cabeça seja do século XVII ou até mesmo o final do século XVI e especula que possa ser o par de outra peça ilustrada por Von Luschan em uma publicação em que mostra todos os tipos conhecidos de cabeça de cobra de Benin. A cabeça da cobra foi suspensa em posição descendente acima das torres na entrada principal do palácio. Vemos serpentes como estas nas placas no telhado do palácio.

Foram encontradas mais doze amostras e algumas são conhecidas por terem sido reproduzidos por Von Luschan, antropólogo e arqueólogo que classificou as cores das cobras em 36 tipos.

Goodwin considera que a única diferença entre a peça encontrada por ele e a descrita por Von Luschan é que cada padrão quadrado em torno da boca da primeira peça possui círculos em vez de pontas. São pítons representados em bronzes conhecidas por vários autores e expostas nas vitrinas dos museus de Berlim e Liverpool e em placas do British Museum e Berlim Museum.

Embora nenhum culto a elas tenha sido relatado em Benin apesar de consideradas provavelmente símbolos de poder, verifica-se que os cultos eram comuns e importantes entre os Ijo e outras tribos do Níger Delta do sul e sudeste de Benin.

Os corpos das serpentes variam consideravelmente sendo possível que a sua construção e composição bem como das cabeças sejam diferentes e também que tenham sido confeccionadas em épocas distintas e por artesãos específicos.

A clara evidência disso, conforme o artigo de Goodwin é a afirmação do Osuma, empregado na corte do rei na época da expedição punitiva, de que essas cobras eram feitas de finos tubos de fundição de bronze em pequenos comprimentos e não em finas chapas de metal importado. Osuma diz que as partes frouxas de mais de uma serpente foram desprezadas e que os empregados as aproveitavam como base para lavar seus pés.

Essas pequenas placas (presumidamente de seção semicircular) eram unidas sobre uma estrutura de madeira rudimentar para serem penduradas sobre a frente das torres.

Por fim, os arqueólogos chegaram à conclusão que a intenção na época era provavelmente prender a cabeça da cobra, com quadrados de ferro ou pinos, ao telhado do palácio em posição descendente acima do vão da porta da entrada principal do palácio e ao lado das torres.

Conforme Blier existe descrição de uma serpente de 9 metros de comprimento em posição descendente da torre até entrar na tumba do rei. Outra serpente de metal, decorando a torre da sala de audiência, foi fotografada no momento em que a expedição punitiva confisca os tesouros do palácio de Benin em 1897 (BLIER, 2011).

Isso nos leva ao início da dissertação quando ressaltamos a potencialidade de significados dos objetos da cultura material da África Negra expostos nos museus e a importância das informações que esses achados arqueológicos podem trazer sobre as culturas estudadas, neste caso a de Benin.

Essas serpentes foram confeccionadas pelo processo de cera perdida, técnica ensinada pelos artesãos de Ifé aos artesãos de Benin e são símbolos relacionados ao poder. Temos no acervo do MAE/USP importantes coleções relacionadas ao poder e que remete a essa tradição da metalurgia e da técnica de fundição.

Podemos exemplificar com as sinetas usadas em cerimoniais (tombo 74/1.22 e 74/1.23) além do conjunto de peças ogboni que veremos mais adiante quando tratarmos das produções e em específico sobre a sociedade Ogboni.

Duas sinetas em dois ângulos. A primeira sineta H. 12 cm Tombo: 74/1.22; a segunda sineta H. 17,5 cm. Tombo: 74/1.23. Acervo MAE/USP.

A segunda peça encontrada por Goodwin, a 15,24 cm de distância é parte de uma placa que originalmente tinha 40,64cm de comprimento.

Esse achado tem 16,51cm de largura x 17,78 cm de extensão e representa a cauda de um bagre.

Fragmento de placa mostrando uma cauda de bagre.
Fonte: GOODWIN, 1963, p. 144. Fotografia K. C. Murray.

A construção é convencional exceto pelo fato que os três componentes da cauda tem a forma de dedos e próximo à ela há uma construção convencional de quadrados que dão a impressão de sobreposição.

O fundo da placa é decorado com a versão de dois níveis simplificados de quatro folhas que está presente em grande número das placas retangulares.

Nas escavações também foram encontradas três peças que presumidamente pertenceram a um altar de Ogum, o deus do ferro e ouro, colocado contra o muro a oeste da ala do palácio e a 5,5 m a noroeste da cabeça de cobra no mesmo pátio.

Em 1970 foi criado um site na internet a “Red List”, decidido em uma convenção realizada pela UNESCO e que tinha por objetivo proibir o tráfico ilícito de bens arqueológicos de todo o mundo.

As terracotas Nok do platô Bauchi e das regiões de Katsina e Sokoto e terracotas e bronzes de Ifé, regiões da Nigéria foram incluídas nessa lista e também os artefatos de Benin, devido o interesse pela arte da Nigéria como ilustra um fato ocorrido em janeiro de 1987 quando uma cabeça de Benin em bronze, duas esculturas de Ifé e alguns bronzes de Igbo Ukwu foram roubados do Jos Museum na Nigéria, fato notificado ao ICOM e à UNESCO.

Em novembro de 1990 a Rudolf Mangisch Gallery ofereceu ao senhor Peter Schnell e sua esposa, conhecidos colecionadores de arte, uma cabeça de Benin que tinha marcas no rosto.

Intrigados com a foto da peça eles chamaram John Pemberton um professor e especialista em religião e arte yorubá para saber se existiam duas cabeças com marcas distintas e se a Nigéria estava vendendo as suas antiguidades, fato que o mesmo assegurou ser negativo.

A peça parecia idêntica a da coleção do museu de Jos publicada em “*An introduction to Benin Art and Technology*”, DARK (1973, p. 22, pranchas 43/44).

Cabeça de Benin.
Fonte: DARK, 1973, p. 22.

Pemberton disse aos colecionadores pedirem para ver a peça e enquanto isso se reuniu com Kate Ezra curadora adjunta de arte africana do Metropolitan Museum of Art em Nova York.

Ela viu seus arquivos e descobriu que a cabeça ilustrada por Dark tinha sido roubada do Museu de Jos. Sugeriu a Pemberton que chamasse a *International Foundation for Art Research-IFAR*, organização sem fins lucrativos que possui arquivos de arte roubada, e que também contatasse a especialista no assunto, Constance Lowenthal. Lowenthal confirmou a notificação do roubo da peça e indicou procurar Karl Fiechter, policial especialista em roubo de obras de arte.

Eles tinham urgência de que a Nigéria reivindicasse pela cabeça de bronze porque, pelas leis suíças, a pessoa que comprasse a peça tinha o direito de recuperar o valor pago e, caso o proprietário quisesse o retorno dos bens roubados, o prazo era até cinco anos após o roubo.

Schnell e sua esposa viram a peça e afirmaram à Pemberton que era legítima e que o ‘proprietário’ havia dito a eles que a cabeça tinha sido de colecionadores particulares desde 1939, sendo vendido para o atual proprietário por outro colecionador europeu.

Eles tentaram sem sucesso conseguir uma escultura similar com William Fagg em Londres, considerando a possibilidade da existência de uma escultura idêntica, pois uma fonte britânica sem confirmar, sugeria que a cabeça de Jos poderia não ser a única.

Karl Fiechter concluiu que a cabeça de bronze era a roubada do museu de Jos e acionou a embaixada da Nigéria em Bern.

Depois de várias investigações a Interpol foi acionada e após liminar, a cabeça foi retirada da galeria ficando em custódia do Museum Rietberg e depois foi entregue a Nigéria em 20 de dezembro de 1990 (OBAYEMI; PEMBERTON III, 1991).

Várias pessoas foram envolvidas, colecionadores de arte africana, pesquisadores, instituições governamentais e sem fins lucrativos, embaixadas, polícia especializada e diversos profissionais de museus.

Esse exemplo do roubo e da recuperação da peça mostra como os governos e indivíduos podem trabalhar em conjunto na identificação e recuperação dos tesouros da África.

Revela também a importância destes artefatos como patrimônio e memória de um país que deve ser preservado e estudado.

Características da arte de Benin

A missão punitiva infligida à cidade de Benin revelou uma arte desconhecida dos europeus com uma variedade de artefatos trabalhados em bronze, madeira e marfim, mostrando a grande habilidade artística de seus artesãos.

As primeiras cabeças de Benin são muito diferentes das de Ifé revelando uma tradição cujas convenções são referentes às técnicas de fundição.

As escavações arqueológicas conduzidas por Graham Connah mostram que os Bini estavam aptos a obter pequenas barras de bronze já no século XIII, forjando braceletes e decorações por incisão, porém, não para fundir o metal antes do século XIV (EYO; WILLETT, 1980, p.42-43).

Conforme tradição oral, o rei Oguola de Benin solicitou ao rei de Ifé que enviasse seus artesãos para ensinar seu povo a trabalhar em processo de fundição similar as de Ifé.

O que é de comum acordo é que o conhecimento do processo de fundição por cera perdida foi passado à Benin pelo povo de Ifé na época do rei Oguola e não há certeza que a primeira cabeça comemorativa foi feita nessa época (DARK, 1973).

Conforme a tradição, as cabeças comemorativas eram parte de uma instalação de cerimônias dedicada pelo novo rei ao seu antecessor (WILLETT; TORSNEY; RITCHIE, 1994).

Nestas imagens temos uma cabeça de Benin e ao lado o Rei Akenzua II com suas insígnias reais de corais durante uma cerimônia no palácio em 1964.

Cabeça em bronze final séc. XVI (?) fig. 31; Rei Akenzua II, 1964 fig. 32.
Fonte: BLIER, 2011, p. 46 e 47.

Nesta imagem temos o rei Eweka II sentado com um grupo de pessoas e usando regalias: pulseiras e colares. A sua mão direita se apoia a um objeto cilíndrico enquanto que um oficial conhecido como Onobore segura sua mão esquerda.

Oba Eweka II, primeiro governante do reino de Benin, pós-colonização, de 1914–1933.
Fonte: Nevins, Hugh Nevin (1888-1968) (attr. to) / Pitt Rivers Museum, Oxford, UK / The Bridgeman Art Library.

Como o rei era o principal patrono dos artesãos é surpreendente que a arte tenha sobrevivido após a missão punitiva em 1897. Quando o seu sucessor assumiu o trono em 1914 ele procurou restaurar muitos dos santuários.

Após vários anos, a habilidade dos artesãos cresceu gradualmente patrocinada pelo comércio turístico (EYO; WILLETT, 1980, p.45).

Abaixo, foto do santuário do rei Eweka II com sinetas, esculturas e outros artefatos que simbolizam seu poder.

Altar de palácio dedicado ao rei Ovonramwen (1888-1897)
Fonte: BLIER, 2011, p. 70 fig. 52.

E os santuários de Oba Eweka II e Ovonramwen, séc. XIX-XX.

Santuário do rei Eweka II e Ovonramwen. Benin.
Fonte: DARK, 1973, p.55, fig. 117.

O altar de Eweka II está em primeiro plano e atrás o de Ovonramwen. Os chifres de marfim são encaixados no topo das cabeças memoriais e apoiadas contra o muro.

A arte de Benin é famosa por suas cabeças comemorativas, que eram feitas em homenagem aos reis após sua morte. O Oba Ovonramwen entronizado em torno de 1888 e morto em 1914 deve ter sido o último a ser representado do período antes de 1897 totalizando trinta cabeças anteriores, não contando apenas o primeiro rei.

Mas, se o mesmo número de cabeças tivesse sido fundido na época da morte de cada rei, nos trinta grupos deveria haver diferenças de estilos por terem sido confeccionadas por artistas distintos. Entretanto, foram destacadas cinco principais divisões sendo possível estabelecer uma sequência de desenvolvimento baseada na mudança de estilo, e conforme Dark, iniciando com a representação de uma cabeça relativamente naturalista até chegar naquelas mais estilizadas, rígidas e altamente convencionais (DARK, 1973, p.5).

As primeiras cabeças de Benin eram iguais às de Ifé, que por sua vez possuem um surpreendente grau de naturalismo e reprodução que fez com que ocidentais as comparassem com as remanescentes da cultura grega, visão que foi reforçada pelas esculturas de terracota do mesmo período de Ifé.

Uma sequência de desenvolvimento das cabeças quando considerada temporalmente, inicia-se com relativo naturalismo, próxima a Ifé, avançando à estilização que possivelmente são os trabalhos mais recentes.

Nas placas de Benin vários tipos de pessoas foram retratados usando trajes, armas e emblemas e os animais tais como crocodilos, carneiros, leopardos, galos, apesar de estilizados na forma, eram representados em seu caráter (DARK, 1973).

O palácio Real de Benin possui colunas de madeira sustentando seu teto, decoradas com placas retangulares de bronze muitas das quais representando cenas da vida da corte. Elas foram feitas durante o crescente contato com os portugueses o que explica a inclusão de uma cabeça portuguesa no lado superior esquerdo.

As placas da arte da antiga Benin são anteriores a chegada dos portugueses à África e representam os reis e dignitários em pé com a face voltada para frente usando roupas cerimoniais (EYO; WILLETT, 1980, p.45; CORNEVIN, 1998, p. 268).

Placa ilustrando três guerreiros e seus guardas. Séc. XVII, bronze, H. 53,5cm.

Benin. National Museum, Lagos.

Fonte e Imagem: Treasures of Ancient Nigeria. EYO; WILLETT, 1980, p.138.

De acordo com a tradição de Benin, após um grupo de portugueses ter ajudado o povo de Benin em uma expedição a combater seus inimigos no século XVI, sugeriu-se que seus sucessores deveriam comemorar da mesma maneira que os europeus comemoravam seus eventos. O formato retangular das placas provavelmente foi baseado nas formas das ilustrações dos livros, e esse tipo de

configuração não é comum na escultura tradicional africana (EYO; WILLETT, 1980, p.45).

Há também placas com a representação de animais e o mais idealizado é o leopardo que simboliza condecorações e proteção. Considerado o rei da floresta ele não pode ser abatido pelo rei ou por caçadores que façam parte de sua comitiva (CORNEVIN, 1998, p. 268).

A serpente faz parte do simbolismo da nobreza e da circulação constante entre *Olokun*, deus da água e da fortuna e a autoridade sobrenatural do rei (CORNEVIN, 1998, p. 268).

E nesta outra imagem vemos um conjunto escultórico do MAE/USP na reserva técnica. O rei está representado com regalias, colares e cetros, enquanto seus signatários são representados de maneira simplificada.

Escultura “Figura do Rei” Bronze, Yorubá Benin. Nigéria Tombo 74/1.1. Acervo: MAE/USP. Foto: Mara Chaves, 2012.

O marfim é o segundo material mais importante em Benin, encontrado em peças cerimoniais para o rei (EYO; WILLETT, 1980, p.45).

A máscara abaixo foi trazida de Benin após a expedição de 1897 pelo Dr. R. Allman, que era o médico principal do sudeste da Nigéria, entre 1891 a 1905. Essa máscara ficou com a família até 1960 (DARK, 1973, p. 96-7).

Máscara de marfim. H. 23,5 cm.
Reswick Collection, Los Angeles, Califórnia.
Fonte: DARK, 1973, prancha 34, fig. 71 e prancha 35 fig. 74.

Os reis usavam pingentes de marfim como parte do traje para os ritos comemorativos da mãe falecida.

Para o último Obá, Akenzua II, as cabeças portuguesas no topo indicam que a máscara da foto abaixo é Idia, mãe Esigie, rei no período em que os portugueses chegaram pela primeira vez à Benin (BEM-AMOS, 1995, p.114).

Máscara de marfim.

Fonte: BEN-AMOS, 1995, p.114 prancha 94.

Referências

- BEN-AMOS, Paula G. **The Art of Benin**. Washington: Smithsonian Institute, 1995.
- BLIER, Suzanne Preston. **Las artes de los reinos de África**. Madrid: Akal, 2011.
- CONNAH, Graham. **African Civilizations**. New York: Cambridge, 2001. 2ª. Edição.
- CORNEVIN, Marianne. **Secrets du continent noir révélés par l'archéologie**. Paris: Maisonneuve et Larose, 1998.
- DARK, Philip J. C. **An introduction to Benin Art and Technology**. London: Oxford, 1973.
- EYO, Ekpo; WILLETT, Frank. **Treasures of Ancient Nigeria**. New York: Knopf, 1980.
- GOODWIN. A.J.H. A bronze snake head and other recent finds in the Old Palace at Benin, **Man**, vol. 63 (sep., 1963), pp. 142-145.

OWO

Escavação: 1969; **Arqueólogo:** Ekpo Eyo

Datação do sítio: século XV

Mapa: Owo e arredores.

Fonte: EYO, 1972, p.4, Fig. 1. Foto: Ekpo O. Eyo

Owo está localizada a sudeste de Ifé e conforme a tradição oral foi fundada por *Ojugbelu*, o mais jovem dos filhos de Oduduwa que fundou Ifé.

Oduduwa lhe disse que enquanto vivesse na cidade deveria dividir as terras com os irmãos; furioso abandonou Ifé e chegando à cidade de Owo povoou uma colina chamada *Okitisegbo* que ainda possui suas características. Conforme datação da arqueologia a cidade é do século XV tendo a arte de Owo afinidade com a arte de Ifé (EYO; WILLETT, 1980, p.14).

Narrativas sobre Owo

Ekpo Eyo foi o arqueólogo que comandou em 1969 as escavações no sítio *Igbo'Laja* encontrando uma cabana de barro destruída, fragmentos de cerâmicas, pequenas vasilhas de sacrifício, objetos de ferro e machadinhas de pedra polida.

Eyo aponta para uma forte similaridade entre estes achados e aqueles encontrados atualmente nos santuários de Ifé e Oshogbo.

Todos os objetos importantes de culto eram guardados em cabana de barro que permanecia trancada, e outros artefatos ficavam do lado de fora, na mata, dispostos em forma de altares, com pequenos fragmentos de cerâmica e às vezes algumas inteiras. Encontrou-se evidências de sacrifícios em alguns lugares.

Ao que parece, a cabana foi destruída violentamente porque foram encontrados fragmentos da mesma escultura em lugares distantes, o que leva a supor que o sítio foi vandalizado durante o conflito entre o povo de Benin e Owo provavelmente no século XV (EYO; WILLETT, 1980, p.14).

De acordo com a tradição de Benin, Owo era submissa aos Obas de Benin, mas o povo diz nunca ter sido conquistado. O fato é que tanto atualmente quanto em tempos passados Owo foi influenciada por Benin (EYO, 1972).

Conforme narra Eyo, Akeredolu responsável pelo Nigerian Departamento of Antiquities relatou em 1970 que um inspetor encontrou muitos fragmentos de escultura em terracota no estilo de Ifé em Egberen Street em Owo no local onde iam construir um marco.

Quando foram investigar as peças, Eyo e sua equipe se convenceram de que as mesmas eram de fato no estilo de Ifé e pararam as construções, entretanto as escavações só começaram em 1971.

No decorrer das escavações, eles descobriram que aquele sítio tinha sido um Igbo Ajala, uma gruta sagrada utilizada para um dos cultos mais importantes de Owo relacionado com a deusa *Oronse* (EYO, 1972, p.3).

Vemos abaixo uma sequencia de fotos do trabalho de escavações em Igbo Ajala.

A primeira é a marcação do sítio arqueológico em trincheiras, cada qual com 2 metros e meio.

Fonte: EYO, 1972. P. 4, Fig. 1. Foto: Ekpo O. Eyo

Artefato *in situ* após as vigas serem removidas.

Fonte: EYO, 1972, p. 4 Fig. 2. Foto: Ekpo O. Eyo

Nesta foto temos objetos *in situ*: cabeça de leopardo, presas de animais e fragmento de perna humana em terracota com contas no tornozelo.

Fonte: EYO, 1972, p. 4, Fig. 3. Foto: Ekpo O. Eyo.

No detalhe da foto abaixo podemos ver o fragmento de perna humana em terracota com contas no tornozelo.

Fragmento de uma face em terracota com escafrificações *in situ*.

Fonte: EYO, 1972, p.4, Fig. 4. Foto: Ekpo O. Eyo

Outras escavações revelaram trabalhos de arte que mostraram afinidades não apenas com Ifé, mas também com a arte de Benin.

Não é claro se os objetos no “estilo Ifé de Owo” foram comprados, comercializados ou feitos na cidade.

A datação das terracotas (em torno de 1435 a 1490, período do crescimento do império de Benin), confirma a influência de Ifé e Benin sobre sua arte (EYO; WILLETT, 1980, p.14-16).

Essa influencia não é apenas nos trabalhos de arte, mas também em sua arquitetura como, por exemplo, muros corrugados usados tanto em Owo quanto em Benin (EYO; WILLETT, 1980, p. 16).

O historiador Egharevba, de Benin, narra que Owo se envolveu em um incidente durante o reinado de Eware o Grande que assumiu a coroa em 1440. Nesse período Owo se rebelou, mas foi subjugada pelo reino de Benin.

A sua cultura material é conhecida mais pelo seu “caráter bini”: a toca Olowo, as roupas cerimoniais e regalias são feitas com o mesmo tipo de contas de coral daquelas dos reis de Benin e não de contas multicoloridas usadas nas coroas dos reis iorubas. Muitas cerimônias e rituais e formas de artes tem contrapartida na cidade de Benin (FAGG, 1991, p.124; EYO, 1972, p. 2).

Nas imagens abaixo vemos essa proximidade das vestimentas dos reis de Owo e Benin (EYO; WILLETT, 1980, p. 16 e 44).

Regalia de Olowo (rei) de Owo, foto: 1909.
Fonte: Treasures of Ancient Nigeria.
EYO; WILLETT, 1980, p.16.

Foto do ultimo rei de Benin, em 1959.
Fonte: Treasures of Ancient Nigeria
EYO; WILLETT, 1980, p. 44.

Nas fotos seguintes, temos colares de materiais diversos do acervo do MAE/USP, que podem nos remeter aos colares de coral usados pelos reis de Benin mesmo que não sejam propriamente deste material.

Nesta foto podemos ver o acondicionamento dos colares em gavetas e materiais próprios para sua preservação.

Colares materiais variados. Os colares, tombo 77/d.4.373 a 77/d.4.382, estão em depósito no MAE em nome de Mateus Nicolau Carneiro da Cunha (1981).
Fonte: Acervo MAE/USP. Reserva Técnica. Foto: Mara Chaves.

A estória a seguir é sobre a utilização de trabalhadores nativos e neste caso, nascido em Owo, em escavações em meados do século XX que não são citados e tampouco conhecidos e reconhecidos.

Nick Shepherd (professor do Centro de Estudos Africanos da University of Cape Town) pesquisando os arquivos fotográficos do arqueólogo John Goodwin (1900-

1959) nascido na África do Sul, ficou intrigado ao ver um jovem em um grupo de oito fotos que não é citado.

O seu interesse surgiu a partir da foto abaixo, onde a esquerda está o arqueólogo John Goodwin, e a direita um homem não identificado (SHEPHERD, 2003, p.336).

Foto 1. Fonte: SHEPHERD, 2003, p. 336.

Em 1940 expedições arqueológicas foram realizadas em Forest Hall, sudeste da cidade do Cabo. Em 1988 várias fotos dessas escavações foram recuperadas, parte relacionada às técnicas de escavações e outra das pessoas trabalhando.

Em uma anotação por trás da segunda foto está escrito ‘Forest Hall; Goodwin, Jean and Berrie Malan’, mas nenhuma referencia sobre os dois trabalhadores que estão à margem esquerda fazendo suas tarefas.

A anotação foi feita por Ione Rudner, arqueóloga amadora envolvida com a disciplina.

Foto 2. Fonte: SHEPHERD, 2003, p. 339.

Shepherd ficou cada vez mais intrigado porque esse homem não identificado aparecia em mais duas fotografias.

Na foto 3 esse homem pode ser visto no fundo trabalhando na escavação.

Foto 3. Fonte: SHEPHERD, 2003, p. 339.

Na foto 4 aparece a esquerda com outro co-trabalhador aumentando para três o número de trabalhadores no sítio.

Foto 4. Fonte: SHEPHERD, 2003, p. 340.

Examinando documentos da época que Goodwin viajou a Nigéria para uma série de escavações arqueológicas junto a Bernard Fagg em meados da década de 1950, Shepherd viu correspondências do arqueólogo à esposa onde fazia referencia a co-trabalhadores e cita Akeredolu, um dos homens não identificados, que vemos nessa foto entre outros dois (SHEPHERD, 2003, p.342).

Justus Akeredolu foi responsável pelo Nigerian Departamento of Antiquities, e citado por Eyo, não é mencionado na história da arqueologia e sim da história da arte.

Na foto seguinte ele está agachado com mais dois homens não identificados.

Foto 5. Fonte: SHEPHERD, 2003, p. 343.

E nesta foto um homem não identificado está escavando com uma pequena picareta.

Foto 6. Fonte: SHEPHERD, 2003, p. 344.

E dois homens inclinados em uma peneira.

Foto 7. Fonte: SHEPHERD, 2003, p. 345.

E a foto favorita de Shepherd, cinco homens separados pelos obstáculos da escavação.

Foto 8. Fonte: SHEPHERD, 2003, p. 345.

Neste estudo Shepherd afirma ter feito uma pesquisa sistemática cobrindo o período dos trabalhos de campo de Goodwin na cidade do Cabo e não encontrou nenhuma referencia ou qualquer registro de trabalhadores negros, exceto por sua correspondência pessoal, onde se podem extrair informações sobre Justus Akeredolu.

E conclui que não é possível identificar o homem negro que aparece sem identificação apenas pelas fotos, *'When the hand that holds the trowel is black, it is as though holes dig themselves and artifacts are removed, labeled and transported without human agency'* (SHEPHERD, 2003, p. 342).

A biografia de Akeredolu foi feita no campo da história da arte e não na arqueologia.

Em 1986, Frank Willett publicou o artigo *'A living monument to Justus Akeredolu'* na revista African Arts onde abordou a produção artística de Justus Akeredolu (?-1983).

Akeredolu nasceu em Owo, trabalhou como assistente de Willet que foi curador do Museum Ife entre 1958 a 1963.

Ele era escultor e tornou-se curador do Owo Museum, além de ser apontado em 1954 ao posto de instrutor técnico onde suas habilidades foram usadas mais uma vez pelo Nigerian Museum em Lagos para restaurar partes de escultura em madeira.

Abaixo temos a foto de uma escultura feita provavelmente por Akeredolu.

Mulher sentada em um banco H. 6 cm. 1937. Hunterian Museum.
Fonte: WILLETT, 1986, p. 49.

Características de arte de Owo

A principal função da arte de Owo é a representação de oferendas para sacrifícios em grande variedade.

Os olhos de suas cabeças em terracota são representados com a pálpebra superior sobrepondo o canto do olho e a linha do canto da boca é levantada.

Entretanto, suas esculturas mostram muitas características da arte de Ifé e Benin. Vemos esses atributos no tratamento das cabeças embora seja comprovado pela análise do barro que foram feitas em Owo. Nenhuma delas foi encontrada com coroas e sim usando simples toucas, ao contrário das peças de Ifé (EYO; WILLETT, 1980, p.39).

Algumas peças têm atributos que podem ser relacionados à Ifé, como por exemplo, tramas de cruzeiros gravadas sob uma área superior de uma cabeça encontrada também em pequenas cabeças de Ifé. Essas comparações revelam a influência de Ifé sobre Owo, muito embora, essas particularidades sejam encontradas em outros tipos de escultura (EYO; WILLETT, 1980, p.39).

Nessa foto podemos ver apenas uma das características de Ifé que são os olhos. Outras características podem ser um estilo distinto de Owo, que são o lábio superior alongado, o elaborado colar no pescoço, uma touca simples e um delicado sorriso.

Escultura em terracota.
EYO, 1972, p. 3, fig. 3. Foto: Ekpo Eyo.

Esta cabeça, como as cabeças de Ifé, possui estrias paralelas sobre a face.

Cabeça em terracota. Igbo'Laja, Owo. Terracota. H. 17,4 cm. National Museum, Lagos.
Imagem: Treasures of Ancient Nigeria. EYO; WILLETT, 1980, fig. 60, p115.

O pastor de uma gruta sagrada conhecida como Igbo Laja em Owo, ficou muito entusiasmado com a descoberta de uma cabeça em terracota encontrada neste sítio arqueológico e mandou busca-la para usar pendurada no pescoço.

A cabeça em terracota usada pelo pastor em uma foto de um catálogo de exposição.

Cabeça em terracota. H. 15 cm. Owo. Igbo'Laja. Cerca de século XV. National Museum, Lagos. Imagem: Treasures of Ancient Nigeria. EYO; WILLETT, 1980, p.116, prancha 61.

Essa peça possui um furo na testa, provavelmente posterior a sua manufatura, o que sugere que essas esculturas eram utilizadas em diversos contextos (EYO; WILLETT, 1980, p.16-17; EYO, 1972).

Nas escavações realizadas em Owo no meio do sítio arqueológico havia outra peça de madeira queimada que tinha um furo e dentro dele enterrados dois fragmentos de escultura em terracota datados do século XVII.

Esse fato indica que o povo de Owo provavelmente havia descoberto os fragmentos dessa escultura enquanto estava cavando a terra e usaram em um contexto moderno, o que nos sugere a teoria do uso e reuso.

Mais tarde reenterraram e utilizaram a madeira queimada para marcar o local. Essa forma de marcação também era usada em Odo Ogbe Street em Ifé, o que parece

confirmar as observações de Leo Frobenius em 1910, de que os trabalhos clássicos de arte eram enterrados e reenterrados conforme a necessidade de uso nos rituais (EYO; WILLETT, 1980).

Foto de um sacerdote usando um pendente em forma de cabeça no pescoço

Cabeça. Owo. Igbo'Laja. Cerca de século XV. Terracota. H.15 cm. National Museum, Lagos. Imagem: Treasures of Ancient Nigeria. EYO; WILLETT, 1980 p.17.

Detalhe da foto mostrada anteriormente do sacerdote usando a cabeça em terracota pendurada no pescoço que é similar à cabeça na foto mostrada ao lado, encontrada em Igbo Laja, Owo.

Fonte: EYO, 1972, p. 4, Fig. 4. Foto: Ekpo O. Eyo.

Referências

CORNEVIN, Marianne. **Secrets du continent noir révélés par l'archéologie.**

Paris: Maisonneuve et Larose, 1998.

EYO, Ekpo; WILLETT, Frank. **Treasures of Ancient Nigeria.** New York: Knopf, 1980.

EYO, Ekpo. 1972. New Treasures from Nigeria. **Expedition**, 14 (2).

SHEPHERD. "When the Hand that Holds the Trowel is Black..." **Journal of Social Archaeology** vol. 3 (3): 334 – 352. 2003.

WILLETT, Frank. Nigerian Thorn Carvings: A Living Monument to Justus Akeredolu. **African arts.** Vol. 20 nº 1, 1986, pp. 48-53+98.

GRANDE ZIMBÁBUE

Escavação: 1906. **Arqueólogo:** David Randal Maclver.

Escavação: 1928 a 1929. **Arqueóloga:** Gertrude Caton-Thompson.

Escavação: 1982. **Arqueólogo:** Peter Garlake.

Datação do sítio: Entre o final do século XIII e a metade do século XV.

Mapa: Localização dos sítios arqueológicos ligados à tradição do Grande Zimbábue.
Fonte: PWITI, 1997, p. 81.

Mapa: Grande Zimbábue e interior do sul da África.
Fonte: GARLAKE, 2002, p. 142.

Planta do sítio arqueológico Grande Zimbábue, indicando a localização da acrópole, da grande muralha e as ruínas do vale.
Fonte: PWITI, 1997, p. 81.

O Grande Zimbábue é um amplo e extenso grupo de ruínas de pedra situado sob o platô de Zimbábue. Estima-se um total de 150 ruínas construídas no estilo Grande Zimbábue, ou mais tarde relacionado ao estilo Khami (CORNEVIN, 1998, p. 283; CONNAH, 2001, p. 231-232).

Os Outros assentamentos tinham arquitetura, cerâmicas e outros artefatos similares ao do Grande Zimbábue, e apesar de dimensões menores, também dispunham de cercados construídos com pedras secas.

Os principais assentamentos de Khami e Naletale também possuíam estruturas monumentais de pedra e a diferença é que eram muros de sustentação decorados e não muros isolados como o do Grande Zimbábue.

O Grande Zimbábue recebeu esse nome para se diferenciar de outras construções similares, sem argamassa, esboçada em uma construção elíptica e que não foram estudadas, mas que podem trazer importantes contribuições para as pesquisas arqueológicas.

A célebre qualidade excepcional de sua arquitetura e a controvérsia de sua construção tornou a visita ao local obrigatória para qualquer turista que vá ao Zimbábue (CORNEVIN, 1998, p. 279).

Narrativas sobre o Grande Zimbábue

O mito de origem das construções do Grande Zimbábue, de que foi uma edificação estrangeira, tem sobrevivido ao longo do tempo e provavelmente vem de objetivos políticos colonialistas de um período conturbado entre os anos 1960 e 1970.

Essa crença tornou-se psicologicamente essencial para muitos povoados coloniais nesta parte da África e o dano maior foi negar aos povos africanos o seu próprio patrimônio cultural (CONNAH, 2001, p. 223).

A história começa em 1871, quando o geólogo alemão Karl Mauch fez uma viagem de reconhecimento e descobriu um vasto território situado entre os rios Zambeze e Limpopo, ruínas descritas pelo historiador português João de Barros em 1552.

Na publicação *Journal de Voyage*, 1869-1872, o geólogo encontrou descrições do que acreditavam ser um palácio (a acrópole) e um templo (a grande enclausura). Quando descobriu o local, viu a alta qualidade da construção e as marcas de uma rica civilização e levou consigo porcelanas, vidros de origem chinesa e persa, esculturas muito elaboradas de pássaros alados e ornamentos em ouro e cobre (CORNEVIN, 1998, p. 280-282).

A menção de que havia ouro e cobre provocou a corrida dos europeus ao local em busca das “minas do rei Salomão”.

Em 1895, a companhia Rhodesia Ancient Ruins Limited obteve licença para escavar e procurar ouro em todos os sítios arquitetônicos de Matabeleland, com exceção do Grande Zimbábue. Essa operação envolvia principalmente a pilhagem de túmulos e foi suspensa em 1901 (TRIGGER, 2004, p.128).

W. G. Neil, um dos responsáveis pela prospecção com a colaboração de um jornalista local, Richard Hall, escreveu *The Ancient Ruins of Rhodesia* (Hall & Neall, 1902) em uma tentativa de justificar o saque.

No livro foi apresentada a primeira abordagem panorâmica das ruínas da região e Hall foi designado curador do Grande Zimbábue, onde tratou de remover depósitos geológicos estratificados com o pretexto de limpar o sítio da “*sujeira e decadência da ocupação Kaffir*” (TRIGGER, 2004, 128).

Hall escreveu um segundo livro onde definiu três estilos arquitetônicos que demonstravam uma progressiva degeneração das muradas do recinto elíptico e interpretou o Grande Zimbábue como a metrópole perdida de uma colônia fenícia. Por causa da crítica arqueológica em sua obra, o autor foi demitido em 1904.

David Randal Maclver, que trabalhava com o egiptólogo Petrie foi convidado para ocupar o seu lugar e estudar as ruínas do Grande Zimbábue e as da Rhodésia (atual Zimbábue).

Um trabalho mais extenso e estratigraficamente sofisticado foi desenvolvido pela arqueóloga Gertrude Caton Thompson (1888-1985), que liderou as escavações na região entre 1928 a 1929 e declarou que as construções e seu conteúdo exceto os

objetos estrangeiros, eram de *natureza claramente bantu* (CATON, 1971, p.62, 99-100, 195-196; CORNEVIN, 1998, p. 282).

Nas palavras de Caton: *“I submit, therefore, that a ground-plan embodying huts with short radiating walls pierced by entrances, may be traced, as a purely African invention from the Zimbabwe or earliest building”*.

Ela defendeu a ideia que aquele grande espaço com pequenas casas e poucos muros trespassando com entradas estreitas era uma invenção puramente africana do período do Zimbábue ou períodos anteriores até a atualidade e com essa declaração, de que a arquitetura do Grande Zimbábue era uma construção bantu, causa uma grande polêmica, contrariando a crença de que seria uma construção feita por brancos.

O Grande Zimbábue e outros sítios arqueológicos possibilitam pesquisas sobre o desenvolvimento político e social e o declínio no Platô de Zimbábue, entretanto, a obsessão dos arqueólogos pelas estruturas de pedras do Grande Zimbábue e sítios relacionados por um longo tempo, levou a ignorarem outras partes daqueles sítios (CONNAH, 2001, p.224).

Essas construções de pedra eram certamente conhecidas pelos portugueses, que haviam viajado nos séculos XVI e XVII ao longo do rio Zambezi com o interesse em controlar o comércio do ouro nesta parte do continente africano.

Datam desde o início século XVI as fontes históricas portuguesas que relatam o recente abandono do Grande Zimbábue e migração para o norte, sendo sucedido pelo reino de Mwene Mutapa e o Império de Monomotapa. Dados arqueológicos tem dado suporte a essa possibilidade.

Características da arte de Zimbábue

Com relação à arquitetura, o Grande Zimbábue é um amplo e extenso agrupamento de ruínas em pedras, onde elaboradas construções de pedra foram erguidas durante um breve tempo entre o final do século XIII e a metade do século XV (CONNAH, 2001, p.231; PHILLIPSON, 2005, p.299).

Essa construção elíptica ou ‘templo’ possui um muro massivo cercando outro muro menor e incompleto, uma torre cônica, uma pequena torre e um muro caído de outras construções.

Vista geral do sítio arqueológico.

Fonte: GARLAKE, 2002, p.154, fig. 89. Foto: Peter Garlake, Harare.

A princípio pensou-se que a sua arquitetura tivesse por finalidade a defesa, entretanto, não foram encontrados indícios arquitetônicos e nenhuma característica militar que corroborassem essa ideia.

Passagens e trilhas longas e estreitas forçavam as pessoas a andarem numa única fila e entradas discretas e estreitas marcam pontos de transição com fenda vertical no final de sua curva para suportar um monolítico ou poste entalhado (GARLAKE, 2001, p.152).

Passagem paralela dentro da muralha do Grande Zimbábue.
Fonte: PWITI, 1997, p. 86. Foto: W.J. Dewey.

Essa arquitetura tem como característica pequenas torres redondas geralmente de pedra, a menos que seja incrustado granito ou alguma decoração em padrões geométricos simples. Até mesmo os espaços mais importantes e dramáticos, tais como as Torres Cônicas, são restritos e permitem a entrada apenas de grupos pequenos (GARLAKE, 2001, p.152).

O poder do estado é demonstrado pela monumentalidade de sua estrutura e atualmente é aceito por quase todos.

As pequenas torres e todo o Zimbabué eram símbolos de prestígio, status ou autoridade real, mas a questão não respondida é por que isso era feito (GARLAKE, 2001, p.152). Para Garlake, as muralhas do zimbábues eram possivelmente um meio do povo se relacionar com sua terra ancestral.

Os muros do Grande Zimbábue são divididos em três estilos: P, Q e R.

Estilo Q

Fonte: PWITI, fig.34, p. 83.

Estilo P

Estilo R

As pesquisas sobre essa arquitetura mostraram que os muros do tipo P são os mais antigos, construídos com blocos de dimensões e formatos irregulares em fileiras ondulantes.

Estilo de muro tipo P.

Fonte: PWITI, fig.34, p. 83.

Os muros do estilo Q, erigidos mais tarde, foram erguidos com blocos de formas e dimensões mais regulares e suas fileiras são perfeitamente horizontais.

Muro tipo Q.

Fonte: PWITI, fig.34, p. 83.

E finalmente, os muros do tipo R são os mais recentes e feitos de blocos não entalhados e empilhados sem fileiras definidas.

Muro tipo R.

Fonte: PWITI, fig.34, p. 83.

Na imagem seguinte, temos a vista exterior do muro do Grande Zimbábue, que tem a altura de 10 metros e espessura de 5 metros e foi construído com blocos de granito desbastado apenas na parte interior (GARLAKE, 2002, p. 149).

Parte exterior do muro.

GARLAKE, 2002, p. 149, fig. 86. Foto: Peter Garlake, Harare.

E nesta, o interior do Grande Zimbábue com a torre cônica, uma sólida estrutura circular de blocos alinhados e ao lado dela há uma muito menor. O espaço das torres é delimitado por pequenas protuberâncias (GARLAKE, 2001, p.141).

Torre cônica – celeiro.

GARLAKE, 2002, p.140, fig. 82. Foto: Peter Garlake, Harare.

Segundo a tradição oral, um governante Shona recebe tributos em grãos e distribui entre os convidados nos tempos de seca e necessidade. O celeiro se torna símbolo de generosidade e autoridade real (GARLAKE, 2002, p.153).

Torre cônica – celeiro.

GARLAKE, 2002, p.153, fig. 88. Foto: Peter Garlake, Harare.

O material do qual os zimbabues foram construídos e a arquitetura de seus muros expressam as formas naturais da paisagem em que estão inseridos e mesmo que não sejam exatamente imitações, seus detalhes, passagens estreitas e curvas, tem forte ressonância com os gigantes penedos das colinas.

Na próxima imagem, ao norte da Torre Cônica vemos seus degraus construídos no meio de estreitas passagens entre os muros da torre, cada qual formado em uma curva tripla. O conjunto atravessa progressivamente as formas sinuosas (GARLAKE, 2002, p.151 fig. 87).

Degrau original da entrada ao norte da Torre cônica.
GARLAKE, 2002, p.151, fig. 87. Foto: Peter Garlake, Harare.

As razões pressupostas para o declínio e abandono do Grande Zimbábue e sítios relacionados, consiste em fatores reversos ao seu crescimento. O comércio do ouro declinou provavelmente pela queda dos preços e esgotamento dos depósitos do platô de Zimbábue (CONNAH, 2001, p. 262).

Vista geral do Grande Zimbábue. Foto 1.

Fonte: <http://whc.unesco.org/en/list/364/gallery/> acesso 22/04/2012

Foto: Graciela Gonzalez Brigas.

Vista geral do Grande Zimbábue. Foto 2.

Fonte: <http://whc.unesco.org/en/list/364/gallery/> acesso 22/04/2012

Foto: Graciela Gonzalez Brigas.

Vista geral do Grande Zimbábue. Foto 3.

Fonte: <http://whc.unesco.org/en/list/364/gallery/> acesso 22/04/2012

Foto: Graciela Gonzalez Brigas.

No Zimbábue nenhuma escultura foi descoberta antes do século XV, com exceção do Grande Zimbábue e são extremamente raras. Quase todos os trabalhos significantes foram encontrados na superfície por caçadores de tesouros no final do século XIX e início do século XX.

Para Garlake, os relatórios sobre esses achados geralmente são vagos e contraditórios e não dão informações sobre seu contexto, e assim, não é possível ter certeza que algum desses objetos encontrados na superfície estavam no contexto original (GARLAKE, 2001 p.158).

As peças mais conhecidas são oito ‘pássaros’ grandes, esculpidos como finalização de uma única pedra, com a altura de uma pessoa, confeccionados a partir de uma ardósia com mica, esteatita ou pedra sabão suavemente esverdeada.

Esses artefatos foram encontrados apenas no Grande Zimbábue e seu significado permanece desconhecido (GARLAKE, 2001 p.158).

Na imagem abaixo, as pernas do pássaro à esquerda, parte de um trio, não estão em uma posição natural e sua cabeça aponta para algo.

Padrões delicados de linhas estão decorando suas costas e o pescoço. O pássaro à direita, que faz parte de cinco, possui padrões de raios em torno de suas asas que são duas carapaças. O restante do corpo é liso (GARLAKE, 2001, p.159).

Pássaros entalhados em pedra sabão.
GARLAKE, 2002, p.159, fig. 91, 32cm e 92, 43cm.
Fotos: Ian Murphy, Harare.

Essas esculturas certamente não são baseadas na observação ou informação de pássaros atuais. Conforme Garlake, os pássaros acima foram feitos por diferentes mãos e não são produtos de nenhuma tradição artística estabelecida (GARLAKE, 2001, p.158-160).

Analogias são feitas com pássaros das crenças atuais Shona. A crença é que muitas espécies de pássaros são mensageiras de Deus responsáveis por iluminar ou desviar a luz, ou intercessores ou metáforas dos ancestrais. E também que possam ser incorporações espirituais de um ancestral governante em particular.

Embora o seu contexto original seja incerto supõe-se que esses pássaros de pedra ou esculturas similares estavam inseridos em altares cobertos de barro ou em fendas ou vãos de portas (GARLAKE, 2001, p.160).

Outras peças foram encontradas, tais como um sino ou dois sinos fundidos, confeccionados em forma de lâminas de ferro, idênticos àqueles encontrados na África ocidental ou Central, muitos dos quais de importância real. Para Garlake isso é uma sugestão intrigante de uma ampla conexão na transmissão dos objetos e seu conteúdo simbólico (GARLAKE, 2001, p.161).

A estatueta abaixo, proveniente da enclausura do Grande Zimbábue, é altamente estilizada, não possui cabeça e membros.

Garlake compara essa estatueta com esculturas do início das culturas africanas e sugerem que há uma continuidade de crença e práticas de centenas das comunidades, entretanto, as mesmas sociedades parecem ignorar as sociedades complexas e estratigráficas da qual são sucessoras (GARLAKE, 2001, p.161).

Escultura esculpida em pedra
GARLAKE, 2002, p. 161, fig. 95.
Foto: Ian Murphy, Harare.

Associação simbólica entre as mulheres, as cerâmicas e os fornos.

Fonte: MATENGA, 1997, p. 72 fig. 29.

Desenho de um forno de fundição de ferro e estatuetas de argila, provenientes respectivamente de Chivowa Hill (sul do Zimbábue) e Lemon Grove de Bulawayo.

Fonte: MATENGA, 1997, p.72 fig. 30.

Forno de fundição de ferro, proveniente de Pungwe, região de Nyanga, leste do Zimbábue.

Fonte: MATENGA, 1997, p.73 fig. 31. Foto: C.A. Bollong, 1985.

Reconstituição de um Forno de fundição Shona em 1988.

Fonte: MATENGA, 1997, p.73 fig. 32. Foto: William J. Dewey.

Referências

CATON-THOMPSON, Gertrude. **The Zimbábue Culture**: ruins and reactions. London: Cass and company limited, 1971.

CORNEVIN, Marianne. **Secrets du continent noir révélés par l'archéologie**. Paris: Maisonneuve et Larose, 1998.

EYO, Ekpo; WILLETT, Frank. **Treasures of Ancient Nigeria**. New York: Knopf, 1980.

GARLAKE, Peter. **Early art and architecture of Africa**. New York: Oxford University press. 2002.

MATENGA, Edward. Figurines zimbabwéennes de l'âge du fer. Imagens d'un complexe de fécondité. In: **Térmoins de Pierre** : Zimbabwe Passé et Présent. Vol I. 1997. p. 57-75.

PWITI, Gilbert. Origines et développement des cultures à structures en pierre du Zimbabwe. In: **Térmoins de Pierre** : Zimbabwe Passé et Présent. Vol I. 1997. p. 77- 95.

SANGA E KATOTO

Sanga

Escavação: 1957 e 1958. **Arqueólogos:** J. Nenquin, J. Hiernaux e J. De Buyst

Escavação: 1974-1975. **Arqueólogo:** Pierre de Maret

Datação do sítio: entre séc. VII e IX.

Katoto

Escavação: 1959. **Arqueólogos:** J. Nenquin, J. Hiernaux e J. De Buyst

Datação do sítio: entre séc. VII e IX.

Mapa de alguns sítios arqueológicos da África central: Depressão de Upemba e região Interlacustrine.

Fonte: CONNAH, 2001, p. 266.

Localização da Depressão de Upemba e seus sítios principais.

Fonte: DE MARET, 1985, p.18.

Estes sítios arqueológicos localizam-se em uma região que possui um rico depósito de minérios conhecida como “Cooperbelt” (cinturão de cobre), fronteira da República Democrática do Congo com a Zâmbia. Foram mais de trezentas sepulturas escavadas em seis sítios arqueológicos nessa região da África central, que foi palco de consideráveis desenvolvimentos de ordem econômica, social e política.

A maior parte dos sítios dos últimos 1.500 anos tem depósitos não apenas pouco profundos, mas também muito danificados pela ação humana subsequente.

Numerosos sepultamentos da mesma época encontram-se agrupados em cemitérios situados nas proximidades dos assentamentos.

Narrativas sobre Sanga e Katoto

A falta de um trabalho arqueológico mais sofisticado tem colaborado para que os sítios com estruturas de pedra sejam mais estudados que sítios com estruturas mais frágeis, e embora a situação esteja mudando, problemas políticos e econômicos dificultam as análises (CONNAH, 2001, p.264).

As poucas pesquisas arqueológicas realizadas na África central são muito importantes e os estudos nos sítios arqueológicos da Depressão de Upemba, região sudoeste da República Democrática do Congo e na Região Interlacustrine em Uganda, têm contribuído para o conhecimento do desenvolvimento socioeconômico e político do último milênio (CONNAH, 2001, p.264-265; PHILLIPSON, 2005, p.254).

Embora a mais de 500 metros acima do nível do mar, a depressão de Upemba é uma área relativamente baixa flanqueada por montanhas. Essa região é composta por uma série de lagos e pelo rio Lualaba, um dos grandes formadores do rio Congo.

Este local é considerado a origem do Estado Luba, que existiu entre os séculos XVIII e XIX. É uma região pantanosa dentro da savana constituída de lago, possibilitando que a pesca fosse um meio de subsistência muito importante quando os europeus chegaram (CORNEVIN, 1998, p. 286-288; CONNAH, 2001, p. 267-268).

O solo aluvial bem regado, fértil, e o acesso a pastagens das montanhas permitiram uma agricultura variada (milho, mandioca, amendoim, batata doce), além da caça e criação de animais domésticos. Estas condições excepcionais de subsistência, além de outros recursos, possibilitaram o crescimento da população resultando em um farto material arqueológico (CORNEVIN, 1998, p.286-288; CONNAH, 2001, p. 267-268; 270).

J. Nenquin e J. Hiernaux arqueólogos belgas foram os primeiros a realizarem em 1957 e 1958 escavações no sítio arqueológico em Sanga, situado às margens do Lago Kisale. E no ano de 1959 em Katoto, um cemitério situado à margem direita do rio Lualaba, perto de Bukama, a cerca de 130 km de Sanga (CORNEVIN, 1998, p. 286; VAN NOTEN, p. 701-702 in MOKHTAR, 2011).

Durante o período de seca em 1957, esses arqueólogos empreenderam junto ao *Musée Royal du Congo Belge* e a *Université Officielle du Congo Belge* e Ruanda – Urundi, escavações arqueológicas em 47 tumbas em Sanga e recolheram amostras de outras 09 sepulturas descobertas nos vilarejos (DE MARET, 1985, p. 37).

Os estudos nestas 56 tumbas, principalmente das cerâmicas, permitiu a Nenquin distinguir três culturas em tempos subsequentes: Kisaliense; Mulongo e Red Slip (DE MARET, 1985, p. 37).

Porém, a turbulenta situação política da década de 1960 impossibilitou a continuidade dos estudos que só foram retomados em 1974, por uma equipe dirigida por Pierre de Maret, sob a égide dos Musée Royal de l’afrique Centrale de Tervuren (Bélgica) e l’institute des Musées Nationaux du Zaïre (CORNEVIN, 1998, p. 287-288).

A importância das descobertas nos sítios arqueológicos vizinhos a Sanga e antes que os traficantes de arte começasse uma pilhagem para fins comerciais, fez com que Maret decidisse retomar as escavações em 1974 (MARET, 1985, p.43).

Inicialmente os trabalhos arqueológicos estavam focados nas escavações de sepultamentos encontrados em torno dos lagos.

O excelente estado de preservação de muitas sepulturas encorajou a continuidade dos trabalhos e contribuiu para o estudo sobre os usos simbólicos dos objetos encontrados nos cemitérios, bem como em informações sobre a estrutura social, política e do comércio (DE MARET, 1996, p.50).

Com base nas escavações realizadas em 1958, a equipe de Maret reconheceu três grupos de cerâmicas entre os quais poderia ser possível estabelecer uma cronologia.

O grupo Kisaliense (o mais abundante) foi considerado o mais antigo, seguido pelo grupo Mulongo, nome de um local a nordeste de Sanga, e por ultimo, o mais recente, o grupo de cerâmicas de engobe vermelho (*red slip ware*). As escavações de 1958 revelaram que os grupos eram parcialmente contemporâneos, pelo menos em parte (VAN NOTEN, 702 in MOKHTAR, 2011).

Nenquin chamou de “Kisalian” a cultura material encontrada nas sepulturas escavadas, datadas entre os séculos XII ao XIX e que indicam riqueza. Eram cerâmicas e trabalhos sofisticados em metal, entre eles o ferro e o cobre.

Posteriormente, Maret revisou esta datação estabelecendo uma cronologia que permitiu situar o surgimento do Estado Luba no período anterior ao declarado.

As escavações forneceram uma sequência cultural completa do século X ao início do século XIX, indicando o surgimento de uma sociedade hierárquica até o final do primeiro milênio corroborado pela datação de radio-carbono (CONNAH, 2001, p. 271).

Entretanto, as evidências disponíveis consistiram inteiramente de sepultamentos em cemitérios agrupados na região da Depressão de Upemba, nas margens do Lago Kisale e na parte superior do rio Lualaba.

Os sítios (necrópoles) são conhecidos, mas parecem apenas depósitos que tem sido extensivamente perturbado em contínuas ocupações e cultivos e não estão sendo escavados/ estudados. Os 265 túmulos que foram estudados estão localizados em Sanga, Katongo, Kamilamba, Kikulu e Malemba Nkulu (CONNAH, 2001, p.271).

A imagem que se tem de Sanga é de uma civilização que dava mais importância à caça e à pesca do que à agricultura. Porém, encontraram nos túmulos enxadas e mós fixas, além de restos de cabras e aves.

O grau de refinamento do mobiliário mostra a grande habilidade dos artesãos de Sanga, que trabalhavam com ossos, pedra e madeira e trefilavam o ferro e o cobre fundindo-os a céu aberto (VAN NOTEN, 646 in MOKHTAR, 2011).

Em Sanga os mortos foram encontrados em posição estendida ou curvada usando colares, braceletes, cinturões trançados, fabricados em cobre, ferro e marfim. Junto a eles havia um número grande de cerâmicas (CORNEVIN, 1998, p.286).

Os pesquisadores estavam interessados nos pequenos lingotes de cobre em forma de cruz ou cruzetas, o que levou a supor a existência do comércio com o ‘Copperbelt’ do Zaire/ Zâmbia, situado a 400 km de Sanga (DE MARET, 1996, p.55; CORNEVIN, 1998, p.286). Supõe-se que era utilizado como meio de troca

(moeda), adornos pessoais, símbolos de status e objetos de culto, poder e riqueza (CONNAH, 2001, p.273).

No coração dessa área produziam cobre intensamente, muitos processados em barra localmente e comercializado nessa forma ou em pequenas cruzetas, trazido em conjuntos para venda como souvenir naquela época, na região que era Katanga.

Na Depressão de Upemba não existe evidência deste material no período Kamilambiam (séc. V), entretanto, no início do período Kisalian (final do séc. VIII), começaram a surgir alguns objetos em cobre principalmente em forma de pequenas barras.

No período Kisalian Clássico (séc. XI) esses artefatos eram muito comuns, utilizados tanto para adornos pessoais como para objetos funcionais, indicando que o cobre significava status, poder e riqueza (CONNAH, 2001, p. 272-273).

Abaixo temos uma dessas cruzetas do período do século XVI.

Shaba: cruzetas de cobre do séc. XVI.
Fonte: CORNEVIN, 1998, p.289. Foto B. Nantet.

Foto de uma tumba kisaliense clássica (172) e na sequência um detalhe da mesma, onde se pode ver os dentes limados em pontas e um colar em cobre (DE MARET, 1985).

Vemos cerâmicas dispostas em torno do corpo e círculo em metal no pescoço.

Tumba kisaliense clássica – T172.

Fonte: DE MARET, 1985, prancha 26, vol. II.

No detalhe da foto abaixo podemos ver a argola em cobre no pescoço do corpo.

Detalhe de uma tumba kisaliense clássica T172.
Fonte: DE MARET, 1985, prancha 27, vol. II.

E abaixo, planta detalhada da tumba mostrada acima onde o arqueólogo descreve item por item em sua publicação (DE MARET: 1985).

Sanga, planta da tumba kisaliense clássica T172.
Fonte: DE MARET, 1985, p. 128.

Ao que parece, a transição do período Kisalian Clássico para o Kabambian foi muito curto como indicam sepulturas contendo uma mistura de objetos típicos de cada época, tais como a cerâmica Kisalian e as cruzes em fundição de cobre Kabambian (DE MARET, 1996, p.55).

No período Kabambian (final séc. XIV) estavam ocorrendo pequenas mudanças conforme as análises em vários túmulos onde foram encontrados juntos objetos característicos a cada período e pela mudança na posição do corpo e a quantidade e tipos de objetos colocados nos túmulos verificou-se alterações nos rituais de sepultamento. O cobre aparece com formas não usuais em poucas sepulturas tais como joalheria de ferro, ferramentas e armas (DE MARET, 1996, p.55; CONNAH, 2001, p. 272-273).

Tumba kabambiense – T176.

Fonte: DE MARET, 1985, prancha 26, vol. II.

Entretanto, na riqueza das sepulturas faltam elementos relacionados a status socio-político, como por exemplo, machadinhas ou bigornas, utilizadas durante os períodos iniciais bem como recentemente pelos Luba (DE MARET, 1996 p.55).

As pesquisas arqueológicas confirmaram o aparecimento no século VIII do ferro e de peças trabalhadas com cobre, consistindo em pesadas argolas para braços ou pernas, de formas variadas, mostrando um alto nível tecnológico em metalurgia. Essa sofisticação também foi encontrada na confecção da cerâmica e do marfim (CORNEVIN, 1998 p. 288).

As riquezas do mobiliário funerário de algumas tumbas podem indicar uma estrutura hierárquica de uma sociedade que enriqueceu com o comércio.

Nas sepulturas Kabambian as cruzetas eram habitualmente colocadas no peito do corpo e conforme Maret, devem ter sido usados para que a transição do morto para o outro mundo fosse suave.

Kilulu (R.D.C.). Túmulo Luba (dos Baluba) de características similares aos achados de Sanga e Katoto (séc. VII a XII), embora este seja de época recente (século XIX).
DE MARET, 1996, p.54, fig. 47. Foto: Pierre de Maret, 1975.

Em Katoto, não foram encontradas cruzetas de cobre tampouco cerâmicas Mulongo e de engobe vermelho. O único testemunho de algum contato entre Sanga e Katoto são três tigelas kisalienses (VAN NOTEN, 706 *in* MOKHTAR, 2011).

As pesquisas arqueológicas na região da Depressão de Upemba mostram que existem realmente indícios de considerável ‘continuidade’ cultural por 1500 anos ou mais (DE MARET, 1996, p.56).

Embora a arqueologia revele mudanças através dos séculos nos rituais de sepultamento, por meio das cerâmicas e do uso de materiais tais como o cobre e em particular objetos cerimoniais, essas mudanças não foram abruptas e tampouco refletem uma dramática conquista de uma sociedade por outra.

A conclusão das análises arqueológicas que se chega é que o povo que viveu durante os períodos Kisalian e Kabambiam na Depressão de Upemba eram os ancestrais dos Luba modernos (DE MARET, 1996, p.56).

Assim sendo, no acervo do MAE/USP esta pequena estatueta reproduzida abaixo pode representar esse complexo cultural no contexto museológico e toda a produção arqueológica e etnológica realizada nessa região da África central.

Primeiro uma imagem em perfil colorida.

E a mesma peça em foto frontal, preto e branco.

Estatueta dos baluba. H. 23 cm.
Tombo 73/8.4. Acervo do MAE/USP.

As descobertas arqueológicas de Sanga e Katoto e outros pontos da região lacustre do Alto Lualaba puderam confirmar grandes concentrações humanas e o desenvolvimento crescente de uma sociedade complexa, que por se localizar no coração da África, isolado geograficamente, não sofresse muita influência externa.

Nas escavações arqueológicas realizadas no Zaire (atual República Democrática do Congo), Zâmbia e Zimbábue foram encontradas cruzetas de cobre.

Para Maret era uma oportunidade única de comparar dados históricos e etnográficos que vão de períodos recentes até os mais antigos. É um exemplo único da evolução da forma por um longo período, como o autor corroborou em suas pesquisas, ao comparar formas e tamanhos dos lingotes inferindo qual a função desses objetos no decorrer da história (DE MARET, 1995).

Em 1988, Pierre de Maret deu o seu livro sobre as escavações realizadas em Upemba na década de 1970 ao povo do local onde havia trabalhado. Para o autor era necessário que os arqueólogos e a população da região reconhecessem tanto os benefícios da arqueologia quanto da tradição oral.

O arqueólogo acreditava que seu livro sobre o povo Luba poderia influenciar a tradição oral e o contrário também. Os leitores causariam impacto na prática arqueológica naquela região trazendo novas contribuições sobre seu passado (MARET, 1996).

A conclusão a que se chega é que a geografia do local foi muito importante para a preservação dos costumes daquela sociedade. O isolamento natural não permitiu muita interferência externa e a riqueza de recursos naturais favoreceu a sua sobrevivência, possibilitando encontrar dados arqueológicos aliados à tradição oral, recuperando parte dessa história. Referimo-nos aqui a uma vertente das teorias arqueológica denominada Arqueologia da Paisagem.

Em seu conceito original a paisagem seria composta por tudo aquilo que a vista alcança, mas essa denominação mudou a partir de novas tecnologias como a foto aérea e imagens de satélite (CARVALHO, 2012).

A necessidade de uma arqueologia do lugar que lide explicitamente com a estrutura do registro arqueológico foi reconhecida por Lewis Binford em 1982, mas uma integração dos métodos arqueológicos com a teoria tem se desenvolvido lentamente (BOWSER; ZEDEÑO, 2009, p.4).

Conforme definição de Bowser, a Arqueologia da Paisagem concentra-se nos meios pelos quais os significados de comunicação dos povos, tanto simbolicamente quanto por meio da ação, se relacionam com o meio ambiente que o circunda em múltiplas escalas e as formas materiais que podem tomar (BOWSER; ZEDEÑO, 2009, p.5).

O conceito de arqueologia da paisagem é muito complexo e merece uma discussão aprofundada que foge a proposta desta dissertação, mas que pode ser encontrada em CARVALHO, 2012.

Como dito anteriormente, nas escavações foram encontradas cruzes de cobre ou *cruzetas*. Dados etnográficos e históricos revelaram que elas eram utilizadas em larga escala e faziam parte de um vasto sistema de comunicação e de manifestações. O controle dos depósitos de cobre, a mestria das técnicas em trabalho com metal e o desenvolvimento do comércio colaboraram com o crescimento dos reinos da savana do sudeste da África Central (MARET, 1995, p.134).

Características da arte de Sanga e Katoto

As cerâmicas dos sítios arqueológicos de Sanga e Katoto dividem-se em Kisalian, mais abundante e antigo; Mulongo; de engobe vermelho (*red slip ware*).

Abaixo, um vaso cerâmico no estilo próximo ao de Katoto.

Cerâmica Katotiense

Cerâmica próxima ao estilo katoto.

Fonte: DE MARET, 1985, prancha 6 e prancha 5.

Na sequencia temos desenhos de vários tipos de cerâmicas encontradas na sepultura 172, mostrada anteriormente.

O primeiro desenho é de uma bacia.

Bacia, kisaliense Clássica. T172 C1.
Fonte: DE MARET, 1985, prancha 11.

Na prancha abaixo as figuras são de peças da sepultura 172 e a numeração obedece à numeração do autor. Na sequencia: fig. 5 vasilha kisalien clássica; fig. 6 (reduzida) prato largo; fig. 7 (reduzidas) tigela; fig. 8 tigela de pedra, sendo que a pedra tem duas perfurações.

Diversos tipos de cerâmica. Fig. 5 a fig. 8.
Fonte: DE MARET, 1985, prancha 10.

A produção de cerâmicas Kabambiense apresenta uma variedade muito maior que as cerâmicas kisalienses e também mais frequentemente decoradas (MARET: 1985 p.291-292). Diante disso, Maret definiu alguns tipos para poder identificar os achados arqueológicos.

Diferentes tipos de recipientes Kabambienses.

Cerâmicas Kabambienses.

Fonte: DE MARET, 1985, p. 290 fig.50.

As cruzetas são feitas de cobre, metal considerado valioso por ser relativamente escasso e sua similaridade com o ouro na cor, brilho e facilidade de manipular. Esse metal é relacionado a status, prestígio e poder simbólico.

Maret comenta a transformação destas cruzetas no decorrer dos séculos de acordo com sua finalidade, em um estudo minucioso. Para entender esse processo mostramos uma pequena parte da pesquisa por meio das imagens a seguir.

Obedecemos a sequência da numeração das pranchas.

Prancha 1. O autor nos mostra cruzetas do tipo **X** e barras do tipo **Ib** e **Ic**, século XVIII ao XX das regiões de Katanga.

Cruzetas, séc. XVIII a XX. **Prancha 1.**

Fonte: DE MARET, p. 135.

As cruzetas do tipo **X** (1) geralmente consistem de dois braços que cruzam próximos ao ângulo direito, com 20 a 30 cm de comprimento e ± 5 cm de largura. A sua espessura varia de 0,5 cm a 1 cm.

No segundo tipo de cruzeta, os braços formam ângulos mais obtusos e geralmente são decorados com nervuras tanto no centro quanto ao longo da extensão dos braços.

Conforme Maret, não há uma resposta quanto à mudança desta característica, que não representam apenas a quantidade de cobre utilizado, mas os significados simbólicos se perderam para sempre.

A primeira e a segunda barra do tipo **Ic** mostradas na imagem tem de 80 cm a 100 cm de extensão, e o cruzamento de 14 a 40 cm. O peso compreende entre 10 a 40 kg. A sua largura pode chegar a 150 cm e o peso a 50 kg.

Essas barras foram chamadas de “cobre com orelhas” e a sua forma em T sugere provavelmente que foram adotadas mais por razões práticas do que por estética ou simbolismos, porque as quatro projeções devem ter servido como cabos onde pudessem segurar para transporta-las.

São poucos os exemplares da barra do tipo **Ib** que possuem de 110 cm a 120 cm de comprimento, 8 cm a 10 cm de largura e pesam mais que 30 kg.

O Museu de Tervuren tem uma importante coleção de cruzetas conforme vemos na foto abaixo.

Cruzetas tipo X da coleção do Museu de Tervuren (MRAC).
Fonte: DE MARET, p.136.

Prancha 2. Cruzetas do século XIII ao século XVII, nas regiões de República Democrática do Congo (ex Zaire), Zâmbia, Zimbábue e Moçambique.

A primeira imagem dessa prancha é o molde das cruzetas reconstituído a partir de fragmentos de barras.

As cruzetas possuem forma intermediária, entre o X e H. Maret denominou de HXR. São bem finalizadas e decoradas em torno de sua face superior com rebordas em relevo e em muitos casos com linhas transversais até o final ou no centro dos braços.

O cruzamento dos braços é trapezoidal e propositadamente mais fino que outros tipos. O seu comprimento é em torno de 30 cm e pesam entre 1,3 kg. a 4,5 kg.

Muitas cruzetas desse tipo foram encontradas no Zimbábue e embora possa se supor que havia áreas de fundição na região, não há evidências arqueológicas que comprovem, mas existem muitos moldes em Copperbel.

Molde e Cruzetas. Séc. XIII a XVII. **Prancha 2.**
Fonte: DE MARET, p. 138.

Prancha 3. As próximas cruzetas são datadas de antes do século XIV e fazem parte de um grupo de quatro a seis blocos retangulares de terracota. Elas foram encontradas em tumbas no peito de mortos como se estivessem usando um colar e são do tipo HX, HH e HI.

Conforme as imagens abaixo, **1.** Cruzetas HH pequenas e menores ainda da região de Upemba; **2.** Cruzetas HH muito pequenas de Kamoia; **3.** Molde duas faces para cruzetas do setor ocidental de copperbelt (Lubumbashi Museum); **4.** Molde duas faces para cruzetas pequenas do setor ocidental de copperbelt (MRCA); **5.** Pequenas cruzetas HX da região de Upemba; **6.** Cruzeta muito grande HX de Ruashi (MRCA).

O início do período Kabambian A é caracterizado nas tumbas de Upemba por cruzetas de mais que um tamanho e tipo. Encontram-se misturas do tipo HH com o tipo HX.

Cruzetas, séc. XIII a XVII. Prancha 3.
Fonte: DE MARET, p. 140.

Como as cruzetas HH, as de tamanho médio HX (3,5 cm a 7 cm) são apenas da região de Upemba e sua vizinhança e talvez representem um estágio intermediário entre os HH e HIIH, sendo que a maior tem a parte central alongada.

O tipo HIIH tem 6,8 cm a 21 cm de extensão e pesam em torno de 50 a 200 gramas. Raramente encontradas nas tumbas de Upemba, podem ser detectadas pela presença de fragmentos e por moldes de barras não apenas na região de Copperbelt, mas também no Grande Zimbábue.

Na região de Upemba essas cruzetas HIIH são as mais antigas encontradas em todo o sítio arqueológico. Não foram encontradas em tumbas antes do início do Kabambian A, em torno do final do século XIV.

Prancha 4. Na mesma época cruzetas também do tipo HIIH, de tamanhos diferentes (7 cm a 15 cm) e (maior que 15 cm) foram encontradas nas tumbas de Upemba, mas, apenas no peito do morto. Elas foram colocadas em uma posição proeminente, e tem a mesma função das cruzetas HXR das tumbas de Igombe Ilede, que eram marca de prestígio e serviam como moeda de troca.

Cruzetas. Antes do séc. XIV. Prancha 4.
Fonte: DE MARET, p. 141.

Prancha 5. Essa última sequencia de cruzetas são as mais antigas e datam pelo menos do século V.

O cobre foi fundido desde no mínimo o século V na parte leste do Copperbelt. Um fragmento de lingote, aparentemente de uma barra de ferro foi encontrado em um sítio arqueológico que tem produzido peças de datas mais antigas, no Zâmbia.

As poucas barras número 4, 5 e 6, tem extensão de 20 cm, largura de 4 cm a 5 cm, espessura de 0,6 a 0,8 cm e pesam ente 275 a 600 gramas.

As barras 4 a 7 têm uma concavidade ‘cauda de peixe’ e a cada final devem antecipar a cruzeta tipo HI, fig. 8.

Cruzetas. Sem datação. Prancha 5.
Fonte: DE MARET, p. 143.

O autor chegou à conclusão de que as barras com ângulos eram mais simples de transportar e que as mudanças nas formas indicam diferentes funções desses artefatos, sejam símbolos de prestígio, poder, marcas de identidade, insígnias ou emblemas, moeda de troca e matéria prima. E que são o signo *par excellence* dos reinos da África central.

Referências

CORNEVIN, Marianne. **Secrets du continent noir révélés par l'archéologie.**

Paris: Maisonneuve et Larose, 1998.

DE MARET, Pierre. **Objects: signs of Africa.** Ghent: Snoeck-Ducaju & Soon, 1995, 133-145.

DE MARET, Pierre. Phases & Facies in the Archaeology of Central Africa. In: ROBERTSHAW, P. **A history of African Archaeology.** London: James Currey, 1990. p. 109-134.

DE MARET, Pierre. **Fouilles Archeologiques dans la vallee du Haut-Lualaba, Zaire : II Sanga et Katongo 1974.** Musee Royal de L'Afrique Centrale Tervuren, Belgica:1985.

DE MARET, Pierre; CHILDS, S. Terry. Re/Constructing Luba Past. In: ROBERTS, Mary Nooter; ROBERTS, Allen F. **Memory: Luba Art and the Making of History.** New York: The Museum for African Art, 1996. p. 49-59.

EYO, Ekpo; WILLETT, Frank. **Treasures of Ancient Nigeria.** New York: Knopf, 1980.

VAN NOTEN, F.; COHEN, D.; MARET, P. de. A África Central. In: MOKHTAR, G. **História Geral da África. II: A África Antiga.** São Paulo: Ática; UNESCO, 2011. p. 691-712.

Cap. 2 – Da escavação à musealização, contexto sociocultural: uso e reuso

Neste capítulo vamos tratar de duas produções que não são frutos de escavações arqueológicas como as já tratadas no capítulo dos sítios. Porém elas são associadas a esse complexo cultural do passado compreendido no território da atual Nigéria, desde o período de tempo atribuído à civilização de Nok: são as máscaras gueledés e os bronzes ogboni.

Essas duas produções, já bem estudadas por RIBEIRO JUNIOR (2008), e muito bem representadas no acervo africano e afro-brasileiro do MAE/USP, nos dão a dimensão da importância da trajetória do artefato desde o momento em que ele é encontrado em escavações arqueológicas (o que equivale ao contexto histórico de sua produção e uso) até ser levado às instituições museológicas, que não se restringem aos museus mas a todas aquelas que tem por função a salvaguarda do patrimônio. Com relação a elas, Ademir Ribeiro Junior demonstra a vida de um objeto em distintas etapas desde a busca pela matéria prima, a produção, circulação, armazenagem, uso, reuso e descarte desse objeto, o que pode revelar valores e significados que ele possui dentro de um grupo social, até mesmo a seu aparecimento e desaparecimento no Brasil, notada durante a repressão aos cultos afro-brasileiros das primeiras décadas do século XX.

Por outro lado, existe um ramo da arqueologia chamado de *arqueologia pós-processual*, ou *interpretativa*, em que se estudam aspectos simbólicos e cognitivos da sociedade, e se divide em várias vertentes, mas o senso comum é que diferentes grupos culturais “tenham voz”, conforme seus próprios interesses e preocupações. Essa *arqueologia interpretativa* se desdobra em várias vertentes e considera os documentos materiais importantes enquanto fonte primária, pondo em relevo dados do contexto histórico incluindo-se os relativos à ideologia do grupo, bem como à individualidade e atuação (agência) das pessoas que produziram e utilizaram os objetos dando relevância a eles. O acaso, a dúvida e a subjetividade do próprio pesquisador são considerados influentes na interpretação dos vestígios materiais (RENFREW; BAHN, 2008, entre outros).

Conforme dizem estes autores, os arqueólogos que, nas últimas décadas desenvolveram o que hoje chamamos de Etnoarqueologia, vivem entre

comunidades contemporâneas assim como os etnólogos, mas com propósitos específicos de entender como tais sociedades usam a cultura material, como fizeram as suas ferramentas e armas, como construíram os povoados onde vivem e assim por diante (RENFREW; BAHN, 2008).

O conceito de etnoarqueologia segundo Fabíola Silva: “*A etnoarqueologia é uma especialidade da arqueologia que estuda sociedades contemporâneas para testar hipóteses, formular modelos interpretativos e teorizações sobre a relação entre pessoas e o mundo material*” (SILVA, Fabíola, 2009, p.122).

E ... *deve ser entendida como um campo investigativo que visa a trazer referenciais etnográficos como subsídio às interpretações arqueológicas sobre o passado e, ao mesmo tempo, como uma possibilidade de “arqueologia do presente”* (SILVA, Fabíola, 2009).

Tomando-se como referencia a colonização e as independências do países africanos modernos, a comunidade de arqueólogos em nível internacional foi obrigada a encontrar novas fórmulas para acatar a multivocalidade de abordagens e dar voz a novos protagonistas. Disso surgiu a chamada *Arqueologia da Descolonização* que ainda deve muito à arqueologia da África e na África (cf. SILVA, Agatha, 2013; cf. também MENEZES, 2008¹).

2.1 A arte iorubana desde Nok

Anteriormente vimos que é possível fazer uma ligação entre as culturas de Nok e Ifé pelo estilo dos cabelos que possuem o mesmo tipo de saliências. E também porque os artistas destas duas culturas eram os únicos que faziam suas esculturas em tamanho natural.

A arte de Ifé influenciou as de Owo e de Benin. E também é possível uma continuidade estilística da cultura Nok até as máscaras gueledés por sua similaridade na forma dos olhos e boca.

¹ FERREIRA, Lúcio Menezes Patrimônio, pós-colonialismo e repatriação arqueológica. *Ponta de Lança: história, memória & cultura* [recurso eletrônico], Grupo de Pesquisa História Popular do Nordeste, São Cristovão, v. 1, n. 2, p. 73-62, 2008)

Na imagem abaixo temos a mesma pequena cabeça em terracota Nok encontrada em Jos, e mostrada anteriormente, agora vista por outro ângulo ao lado de uma máscara gueledé do sudeste da Nigéria, divulgada no catálogo do módulo: Arte Afro-Brasileira, a megaexposição realizada em 2000, já citada antes.

Cabeça Jemaa. Terracota. H.22 cm.
FAGG, B. 1990 p. 110.

Máscara Gueledé.
NEYT; VANDERHAEGHE, 2000, p. 82, fig. 66.

A utilização de máscaras é importante às associações restritas na África, e para se afiliar a estas sociedades deve-se passar por um processo de instrução e iniciação.

Os iorubas possuem várias tradições de uso de máscara e as mais conhecidas pelo ocidente são as *Egungun*, *Epa* e *Gelede*.

As máscaras *Egungun* são encontradas em toda a região ioruba, principalmente entre as comunidades Oyó que ocupam as áreas norte e central.

Os *Egungun* dramatizam a crença ioruba na vida após a morte, onde pessoas mascaradas representam espíritos de ancestrais que retornaram a terra para visitar seus descendentes vivos, purificar a terra, abençoar os doentes e ajudar a resolver disputas pendentes (LAWAL, 1996, p. 71).

As máscaras *Epa* são predominantes na região oriental da iorubalandia, especialmente entre os Ekiti, Igbomina e Ijesa. A finalidade de sua utilização é aplacar as forças sobrenaturais, honrar seus heróis e promover bem estar social e espiritual de toda a comunidade (CARNEIRO DA CUNHA, 1983; LAWAL, 1996).

2.2 A associação gueledé

As máscaras Geledes são utilizadas principalmente na costa e no ocidente da Iorubalândia, ocupada por Ketu, Sabee, Olori, Egabdo, Anago e Awori e são usadas em homenagem aos seus heróis ou alguns orixás. É uma associação secreta feminina cujo culto tem por finalidade maior aplacar a cólera das feiticeiras que são consideradas as mães ancestrais Iyami Agba; Iya Nlá (CARNEIRO DA CUNHA, 1983; LAWAL, 1996).

As mães ancestrais são responsáveis pelas catástrofes, secas, inundações, mas também detentoras da fertilidade dos campos, germinando as sementes e a fecundidade das mulheres controlando o fluxo menstrual (CARNEIRO DA CUNHA, 1983).

As máscaras Gueledes são compostas por uma parte em madeira esculpida em um único bloco que tem a forma de uma cabeça humana ou de animal e cobre o rosto totalmente ou parcialmente. Um prolongamento com fibras vegetais tecidos ou roupas é fixo nela. Atualmente é possível encontrar algumas confeccionadas em várias partes e que depois são agregadas ao bloco inicial da escultura.

O contexto histórico, as celebrações e liturgia em que se inserem são importantes para compreender sua função.

Veja abaixo as etapas da confecção de uma máscara Guelede do acervo do MAE/USP, que foram expostas na Exposição de longa duração “Formas de humanidade” setor 2 – África: Culturas e Sociedades.

Fases da Máscara Gueledé. H. 37 cm.

Exposição de longa duração: Formas de humanidades, módulo África.

Fonte: África: culturas e sociedades: 1999. Prancha 7.

Doação Manuela Ligeti Carneiro da Cunha.

Tombo: 77/d.4.345.a.b.c. Acervo: MAE/USP.

Este conjunto foi adquirido para que se compreenda didaticamente como uma máscara Gueledê é confeccionada. Podemos ver na sequência o primeiro bloco de madeira entalhado em uma forma básica, no segundo os detalhes são esculpidos e por fim a pintura.

As máscaras são difundidas principalmente entre os iorubas do oeste e permitem que a comunidade preste homenagens às forças femininas do cosmo.

As mulheres idosas são consideradas iguais ou superiores aos deuses e ancestrais e podem se qualificadas como benéficas ou destruidoras.

Neste culto só os homens dançam, vestidos com roupas femininas.

Eles usam uma máscara acima da cabeça e dançam em pares ressaltando a onipresença do olhar dos ancestrais femininos, que enxergam o mundo visível e o mundo invisível de onde surge a fecundidade.

Essas máscaras podem ter um rosto duplo, com escarificações e representações de animais como uma cobra píton.

O número de máscaras pode chegar a quarenta ou cinquenta, manifestando o poder das forças femininas no universo.

Preparação para o uso de uma máscara guelede que é parte de uma vestimenta.

Pranchas 6.9 e 6.10.

Fonte: LAWAL, 1996, p. 169.

O mestre usa uma segunda camada feminina de tecidos e faixas

Mascarado usando toda a vestimenta.

Fonte: LAWAL, 1996, prancha 6.11, p. 70.

Podemos inferir que o grau de complexidade da madeira esculpida na parte superior da máscara foi aumentando, sendo possível que as mais antigas representassem

apenas o rosto humano, como podemos ver abaixo, na primeira imagem, exemplar do Museu Etnológico de Berlim, datado do início do século XX.

Máscara Gelede, Nigéria Yoruba. Madeira, H. 22 cm. Início do século XX.
Fonte: ARTE DA ÁFRICA, 2004, p.72

Cabeça de Benin. Bronze. H. 20.3 cm.
Jos Museum, Nigeria.
Fonte: DARK, 1973, p.22 prancha 43.

Há uma semelhança na representação do rosto humano da máscara geledês dos iorubas com as cabeças comemorativas dos reis do Benim, visto no tratamento das formas dos olhos, nariz e boca.

No decorrer do tempo, provavelmente o grau de complexidade dispensado a representação do cabelo fez emergir a superestrutura da máscara, que hoje em dia é muito frequente.

E isso talvez tenha ocorrido porque a duração das cenas retratadas chegou a um limite que tornou o processo da escultura trabalhoso e difícil

Algumas das peças mais recentes possuem partes articuladas que são movimentadas por um mecanismo que se utiliza de cabos ou fios (RIBEIRO JUNIOR, 2008, p. 39).

O MAE/USP possui um conjunto de máscaras gueledes, entre elas, esta que vemos abaixo.

Máscara de Obatalá, Gueledé, madeira, Nagô, Pobé, Daomé. H. 50 cm.
Tombo 77/d 4. 346. Acervo MAE/USP
Doação Manuela Ligeti Carneiro da Cunha.

2.3 A associação ogboni

A associação Ogboni é uma instituição dos iorubas incumbida de funções religiosas, administrativas, político e judiciais. No passado controlava os antigos reinados (FAGG, 1982, p.19; RIBEIRO JUNIOR, 2008, p. 20). Essa associação é conhecida como ‘sociedade secreta’ porque somente os membros se conhecem.

Para Omotoso Eluyemi, arqueólogo nigeriano, sem entender os princípios da associação Ogboni não é possível compreender a história sociocultural dos povos iorubas (ELUYEMI, 1994).

A cidade antiga de Ijebu-Ife é conhecida como Oshugbo e era importante ligação entre inúmeras cidades iorubas. Um membro dessa sociedade era bem recebido pela associação em qualquer outra cidade.

Em cada casa ogboni há quatro ou mais tambores entalhados na madeira conhecidos como *agba* com variedades de tamanho, desde meio metro de altura ou menos, podendo chegar até um metro. Em torno dele quase sempre são esculpidos padrões elaborados de figuras antropomórficas em baixo relevo (FAGG, W., 1982).

William Fagg visitou várias casas ogboni em diferentes partes iorubas e observou nelas um enorme tambor central com um mesmo motivo no entalhe e chegou à conclusão de que é um símbolo fossilizado da fase inicial da religião ioruba (FAGG W., 1982, p.19-20).

Vemos abaixo a foto de um desses tambores e o entalhe a qual ele se refere.

Imagem:

http://www.britishmuseum.org/research/collection_online/collection_object_details/collection_image_gallery.aspx?assetId=60034&objectId=1406996&partId=1 Acesso: 16/11/2013

Conforme a descrição, esse tambor é um cilindro de madeira e uma figura geométrica em relevo. Possui rosto e mãos e está apoiada em uma base de pequenos pilares de madeira.

A peça possui pele de animal esticada e indexada através da parte superior e foi esculpida pelos iorubas para a sociedade Oshugbo, no período estimado entre 1880 – 1950. Este tambor encontra-se no Pitt Rivers Museum conforme informação obtida no site do acervo do British Museum.

Fagg concluiu que essa figura é obrigatória não apenas na sociedade ogboni, mas em muitos outros contextos da arte ioruba, como por exemplo, nas portas entalhadas em baixo relevo, conforme vemos na imagem abaixo no detalhe de uma porta de madeira esculpida por Olowe de Ise, artista que veremos no item em que tratamos sobre os artistas iorubanos (FAGG W., 1982, p.19-20).

Imagem:

http://www.britishmuseum.org/research/collection_online/collection_object_details/collection_image_gallery.aspx?assetId=60034&objectId=609059&partId Acesso: 16/11/2013

Conforme a descrição, os olhos dos rostos humanos estão sendo bicado por urubus, um motivo comum na arte nigeriana real e que provavelmente sugere o destino dos inimigos.

Esta peça foi originalmente esculpida para o palácio do Ogoga de Ikere durante a residência de Olowe, entre 1910 e 1914.

A porta foi emprestada para a Exposição Wembley em 1924 e posteriormente trocado pelo Ogoga por um trono britânico esculpido.

Apesar disso, atualmente é raro encontrar esse artefato manufaturado em sua forma pura. O que se vê, talvez por influência europeia tentando racionalizar antigos símbolos místicos é uma reinterpretação deste padrão (FAGG W., 1982, p.19-20).

Cada casa Ogboni possui um par de *edan*, uma escultura feminina e outra masculina, fundidas em bronze e presas a pequenas hastes de metal (FAGG W., 1982, p.20).

Muitas esculturas do santuário não podiam ser vistas pelos devotos, apenas por sacerdotes.

Dentre os objetos sagrados as pessoas que não fazem parte dessa sociedade podem ver apenas os pares de imagens masculinas e femininas e somente as peças que possuem espetos. Por serem vistas por não iniciados, há uma bibliografia que menciona o seu uso em contexto etnográfico (RIBEIRO JUNIOR, 2008, p.2).

Entre as restrições, temos como exemplo o Obaloran que era responsável por carregar a escultura de terracota Orisha Iko do culto de Ifé e, embora outros artesãos pudessem vê-la, ele não tinha essa permissão (WILLETT, 1971, p.169-170).

A seguir vemos um membro da associação ogboni usando a peça Edan.

Fotografia: William Fagg, 1949- 1950.
Publicada em Blier 1997: 97 e Ribeiro Junior 2.008: xi.

E artefatos da coleção do MAE/USP, que possui um conjunto expressivo de peças ogboni manufaturadas pelo processo de cera perdida.

Parte de um conjunto de quinze peças de metal.

Tombo: 78/d.6.3 a,b. H.12,5 cm;

Fotos: Mara Chaves, 2012.

Doação Manuela Ligeti Carneiro da Cunha. Acervo MAE/USP.

Tombo: 77/d.4.343 m,n. H. 36 cm.

A escultura ogboni dos iorubas, Nigéria, tem traços muito semelhantes à arte de corte de Benin, podendo ser relacionada aos bronzes de Ifé, feitos pela técnica da cera perdida.

Essa escultura antropomórfica de liga de cobre com bronze e espeto de ferro que vemos abaixo é um exemplar adquirido pelo professor Marianno Carneiro da Cunha em sua viagem a Ifé, Nigéria, entre 1974 e 1976 para compor o acervo e é similar à usada pelo o membro da associação Ogboni na imagem mostrada anteriormente.

A maioria das peças iorubas que compõem o acervo do Museu, incluindo as ogboni e gueledes, não foi comprada na Nigéria por impedimento da legislação que não permitia a saída do patrimônio cultural tradicional e sim adquirida de pessoas que as estavam revendendo em Benin.

Par de *edans de espeto*. H. 36 cm. Tombo: 77/d.4.343 m,n

Doação Manuela Ligeti Carneiro da Cunha. Acervo MAE/USP.

Nesta foto e seguintes mantivemos essa tomada fotográfica para mostrar também a forma de acondicionamento desse tipo de peça na reserva técnica do MAE/USP.

As pequenas máscaras são tidas como de bronze.

Os pares de imagens masculinas e femininas são conhecidos como *Edan* quando fundidos pelos membros da ‘sociedade’ ogboni e como *Onile*, quando utilizados pelo conjunto da realeza, sendo cada par considerado uma peça única. Somente os membros que congregam a associação Ogboni podem usar esses artefatos.

As imagens são presas simetricamente a uma corrente de ferro e usadas por alguns membros desta sociedade em torno do pescoço.

As figuras variam de tamanho conforme o uso, as pequenas podem ser levadas como amuletos protetores em viagens enquanto que as maiores são de propriedade coletiva. Todas as peças são confeccionadas pelo processo de cera perdida (SALUM, [s.d]).

Na primeira e segunda imagem vemos o mestre Lhama, na cidade de Benin, colocando moldes preparados anteriormente para receber o metal derretido.

O escultor quebra o molde e obtém a peça parcialmente removida da fundição.

Observa o seu trabalho e segura na mão o artefato pronto.

Fonte: DARK, 1973, p. 61- 62, pranchas 137, 138, 139, 140, 141 e 142 respectivamente.

O processo de manufatura implica em uma tecnologia imbuída de rituais conforme narra um escultor pertencente à associação Ogboni de Ogbomosho (RIBEIRO JUNIOR, 2008, p.92-93).

Conforme o relato, somente um ancião pode se tornar um Akedanwaiye, título dado ao escultor membro da associação Ogboni “*que traz o edan ao mundo*”.

Um jovem não pode pronunciar as palavras ou orações durante o processo de feitura, acredita-se que pode tornar-se impotente ou querer ousar alterar a imagem sagrada do edan, suprimindo ou alterando símbolos que o tornaram um ícone, veículo de comunicação com Onile.

Os títulos da associação são hereditários e a sucessão do mesmo e consequentemente dessa arte geralmente é feita de pai para filho. Em ultimo caso quem decide quem será Akedanwaiye é *Apena*, um dos dirigentes máximos da Ogboni.

O processo de manufatura do edan dura aproximadamente sete dias em um ritual onde o artista precisa fazer diversas oferendas à terra. Durante a confecção da peça, o artista faz invocações às divindades do mundo espiritual para ajudá-lo.

Nos intervalos de cada etapa são feitos jogos divinatórios simples para saber se tudo esta ocorrendo como esperado. Quebram-se nozes de cola (*obi*) vermelha e branca, que indicam ao escultor conforme a posição em que caem no chão, se o mundo espiritual esta aprovando seu trabalho (RIBEIRO JUNIOR, 2008, p. 92-93).

No processo da cera perdida, permeado de rituais, uma haste é fixa como eixo axial da peça, geralmente em ferro, em um núcleo de argila que é moldado lembrando o semblante humano.

O escultor mantém uma vigília de três dias e três noites, esperando a peça secar ao fogo e após esse tempo faz libações com fluidos de diversos animais tais como caramujos, pombos e tartarugas que aparecem com frequência nos motivos do edan.

O núcleo da argila é revestido com uma camada de cera, bem como os detalhes da escultura, traços fisionômicos, membros do corpo e objetos simbólicos são

trabalhados com a cera, e nesse momento mais oferendas são realizadas e uma nova camada de argila é adicionada ao molde esculpido.

É o momento da fundição quando o molde é colocado no fogo, derretendo a cera entre as duas camadas de argila, que é vertida pela parte superior da peça deixando um vazio que é preenchido pelo metal fundido.

No sexto dia o edan é embrulhado em um pano branco limpo e colocado para secar em um local seguro.

Próximo ao meio dia do sétimo dia, quando as sombras projetadas pelo sol são menores, quebra-se o molde cuidadosamente e sem força, revelando a imagem que é lavada e polida com um trapo branco.

Em seguida, coloca-se uma massa de grãos (ikuru) amassada em cima do novo edan. Os obis (sementes) são lançados novamente pelo artesão para certificar se a escultura está pronta para sair da oficina.

Caso a resposta seja favorável é vertido o sangue de uma ovelha e de um pato na imagem junto com pimentas de guiné. Acredita-se que as pimentas afastam as entidades malfazejas e mais tarde elas são mastigadas pelo Akedanwaige que se comunica com o edan por meio dos obis.

Homens de diversas idades frequentam o local da forja. Desde cedo os meninos começam a se inteirar desse conhecimento, mas a tarefa principal é executada pelo ancião.

Na imagem abaixo a esquerda, temos um par de Edan do acervo do MAE/USP onde as figuras são ligadas por uma corrente. Alguns pares possuem um anel na testa onde se coloca uma pena de um pássaro.

E na imagem à direita, também do acervo do MAE/USP, uma das grandes estatuetas de bronze ogboni.

Par de *Edan*, Bronze. H. 16,5 cm. Nigéria:Yoruba. Grandes estatuetas de bronze Ogboni. H. 40 cm
Tombo: 77/d.332AB. Acervo MAE/USP Tombo: 77/d.4.339. Acervo MAE/USP
Ambas a peças estão em depósito no MAE em nome de Mateus Nicolau Carneiro da Cunha.
Fonte: SALUM: [1999].

Não são todas as peças que possuem corrente ou pino de ferro, embora apresentem características semelhantes.

Algumas possuem uma base plana, pés grandes ou pernas ajoelhadas o que as sustenta na vertical, razão pela qual presumidamente, são usadas em altar e chamadas de *onilé* ou *ajagbo*.

Nas imagens seguintes, as quatro peças são do acervo do MAE/USP.

A primeira e segunda peça – tombo 77/d.3.65.a.b são provavelmente do tipo *Onilé*.

A terceira e quarta peça – tombo 77/d.4.340 e 77/d.4.341, respectivamente, são denominadas *Grande estatueta de bronze Ogboni*.

As duas primeiras peças: Par de edan Ogboni, bronze. H. 25, 5 cm.

Tombo: 77/d.3.65.a.b. Doação de Manuela Ligeti Carneiro da Cunha.

A terceira peça: Par de edan Ogboni, bronze. H. 21,5 cm.

Tombo: 77/d.4.340. Depósito no MAE em nome de Mateus Nicolau Carneiro da Cunha

E a quarta peça: Par de edan Ogboni, bronze. H. 26 cm.

Tombo: 77/d.4.341. Depósito no MAE em nome de Mateus Nicolau Carneiro da Cunha

Acervo: MAE/USP

Os iniciados cultuam a mãe terra: Ilê ou *Onilé*, que é uma poderosa ‘deusa’.

Tanto a parte feminina quanto a masculina do *edan* estão associadas a ela, que é uma entidade que encerra em si a essência da humanidade por completo.

Estudos apontam para uma ligação íntima entre Onilé e Iami Oxorongá, ‘deusa’ considerada como a primeira mulher que veio ao mundo e que na África há um culto para aplacar a sua ira (RIBEIRO JUNIOR, 2008, p.4).

Também uma relação entre Iyami e as máscaras Gueledes que são utilizadas para aplacar a fúria dessa deusa encolerizada (SALUM, 1999, p.185).

No acervo do MAE/USP temos um adorno de cabeça para o culto de Enrilê.

Adorno de cabeça para o culto de Erinlê, bronze, H. 24 cm. Abeukutá.
Tombo: 77/d.4.344. Doação de Manuela Ligeti Carneiro da Cunha.
Acervo MAE/USP.

E sinetas ogboni como a que vemos abaixo.

Sineta ogboni. Bronze. H. 9,5 cm. Tombo: 77/d.4.392.
Depósito no MAE/USP em nome de Mateus Nicolau Carneiro da Cunha.
Acervo MAE/USP.

Ao longo da dissertação vimos casos em que o artefato encontrado foi re-contextualizado, como em Igbo Ukwu em que os donos da propriedade levaram peças arqueológicas para suas residências por pensarem que tinham propriedades de cura; o caso cabeça em terracota utilizada como espantalho em Nok; o artefato que é desenterrado para ser utilizado em cultos e depois reenterrado, como por exemplo, no costume do povo de Ifé que fazia esse procedimento com cabeças de terracota para usar em rituais e que anteriormente estavam enterradas no solo de uma árvore gigante (EYO; WILLETT, 1980, p. 10-11; CORNEVIN, 1998, p. 271).

Podemos citar também o artefato encontrado em Igbo Laja, Owo, onde o sacerdote usa pendurado no pescoço um artefato encontrado nas escavações arqueológicas.

No caso de Nok, o estado de preservação de muitos artefatos e a natureza dos locais onde foram encontrados mostra que não se encontravam na posição original. Ao que parece, muitos foram achados acidentalmente e em seguida usados em santuários que mais tarde desabaram e foram soterrados.

Em outros casos, os artefatos foram retirados repetidas vezes do solo, utilizados em cerimônias religiosas e posteriormente reenterrado, como aconteceu em Ifé.

No caso de Ifé, conta-se que a primeira cabeça “Olokun”, em posse do rei, havia sido desenterrada por um sacerdote muito antes de Frobenius aparecer, e era usada cerimonialmente e reenterrada, para evitar a cólera do espírito da divindade do mar (UNDERWOOD, 1949, p.3).

Nesses casos, o sentido de reuso é a apropriação da população local de sua cultura material.

Mas o conceito de reuso é usado também ao nos referimos a artefatos retirados do contexto original para serem expostos em instituições museológicas.

Como no caso da cidade de Benin, onde o palácio foi abandonado após a missão punitiva britânica infligida à cidade em março de 1897 e apesar dos objetos mais conhecidos não terem sido encontrados em escavações, remetem aos reinos e foram ‘revelados’ ao mundo ocidental após essa apreensão.

Embora outros artefatos, menos conhecidos, tenham sido encontrados no palácio em duas escavações arqueológicas lideradas por Goodwin entre 1954 e 1957 e levados a museus.

Devido a esse costume do povo de Ifé de enterrar e desenterrar várias vezes as cabeças confeccionadas por seus antepassados, temos como hipóteses, a título de recurso museográfico, que a cabeça de terracota, que vemos na foto abaixo, adquirida por Marianno quando esteve na África e que compõe o acervo do MAE/USP, estivesse vinculado ao culto dos mortos.

Mas também não deixa de ser um exemplar, com traços estilísticos da arte de Benin, derivada da de Ifé como vimos, que poderia demonstrar didaticamente, uma das fases do processo de fundição do bronze tanto em Benin como em Ifé, como em toda a África antiga.

Cabeça de terracota. Ifé África ocidental – Nigéria. Tombo 77/d.1.3. H. 16 cm.
Doação Manuela Ligeti Carneiro da Cunha.
Acervo MAE/USP.
Foto: Mara Chaves, 2013.

Cap. 3 – Arte africana revelada pela Arqueologia

“Objects are never just objects”

Karin Barber – Zurich conference.

“Quando não se sabe o que se procura, não se compreende o que se encontra”.
(Ki-Zerbo, 2009).

3.1 História da arte “na África” e história da arte “da África”

O continente africano não era isolado do mundo como se acreditava, mesmo que para alguns perdure a imagem de que estava perdido em plena barbárie até a sua descoberta.

Por isso, não é possível entender a história da África e sua arte antes do contato com o mundo estrangeiro e oriental, e em particular antes da colonização europeia, sem levar em conta a sua diversidade.

Quando se fala da arte tradicional da África costuma-se escrever no passado sem indicar o período específico. Como consequência, criou-se a ideia de que ela não sofreu interferências e não mudou antes do contato com o islamismo e com os europeus, mas o fato é que sempre houve modificações (WILLETT, 1971).

O continente africano tem sofrido influências externas ao longo do tempo e o islamismo, se estabelecendo ao norte da África, passando pela savana e por meio do comércio através do Saara, é uma das mais bem documentadas. A penetração árabe na África subsaariana, data do século VIII, enquanto que os primeiros contatos com os europeus datam do século XV.

As fronteiras dos países africanos modernos não correspondem necessariamente às culturais. Isso implica em uma redefinição do que é “arte africana”, já que esta expressão homogeniza e singulariza uma produção que é diversa e plural. Mesmo que, como já dissemos antes, as definições de “arte africana” sejam muitas e transitórias, não sendo objetivo desta dissertação nos determos sobre elas, é importante retomarmos aqui, pelo menos brevemente, a discussão de Jan Vansina sobre a história das artes desse continente.

Em sua publicação de 1984, Vansina afirma que a história da arte das tradições regionais africanas ainda estava na “infância” e um dos motivos era que apenas parte dessa arte sobreviveu ao se comparar com a grande quantidade que existiu. O interesse na história dessa arte só surgiu após a “descoberta” na Europa de que a África tinha uma arte (VANSINA, 1984, p.4).

Após a missão punitiva infligida à cidade de Benin em 1897, vários artefatos foram confiscados do palácio (conforme veremos mais adiante) e exibidos em galerias de imagens visuais na Europa como peças exóticas rotulados em expressões como “maravilhas da natureza”.

Vansina discute a expressão “arte africana” por sua diversidade cultural e artística e diz que os estudos sobre as artes do continente africano, com poucas exceções, não a consideraram em relação ao seu tempo e aos fatos históricos, como se sua criatividade tivesse sido congelada (VANSINA, 1984, p.1-4).

Arte é uma parte que integra a cultura e é um meio de comunicação entre as pessoas da comunidade, expressa ideias tanto pelas performances quanto pela criação de objetos (VANSINA, 1984, p.121).

Para entender a arte, aqui em específico, a do continente africano, é necessário considerar aspectos materiais, como foi feito, tecnologia e também o seu uso e significado.

A matéria prima é importante, bem como o processo de transformação pelo qual passa, a habilidade de manipulação do artista e sua capacidade de criação. Essas características é que diferem um artista do artesão.

A virtuosidade é apreciada em muitas culturas africanas, mas o fazer não é prosaico, envolve inspirações invisíveis, permeadas de significados.

O tipo de material que o artesão escolhe para fazer as peças, como o cobre, madeira, cauri, peles de animais, é impregnado de valores simbólicos e pode nos dizer sobre como a sociedade vivia (e muitas vezes ainda vive), suas crenças, relações políticas e de poder, o comércio e o cotidiano, demonstrando o valor dinâmico e histórico das produções artísticas da África.

A seguir vamos apresentar aspectos fundamentais de três processos tecnológicos mais frequentemente adotados no que estamos chamando de “*arte africana revelada pela Arqueologia*”.

3.2 Tecnologias e artes africanas

3.2.1 Metalurgia

Em grande parte da Europa e Ásia o metal começou a ser gradualmente utilizado, primeiro o cobre e o bronze e depois o ferro (CONNAH, 2013).

Nas primeiras pesquisas, os arqueólogos pensavam que a metalurgia do ferro havia sido introduzida na África por povos de fora do continente. Concluíram a partir de dados das escavações arqueológicas que ela era muito mais antiga do que se ponderava e que foi uma invenção local, como mostram os fornos de fundição no sítio de Taruga, Nigéria Central, datados de pelo menos 2.500 anos (CONNAH, 2013).

Abaixo temos um esquema de uma fornalha de fundição de ferro em Taruga.

Fonte: PHILLIPSON, 2005, p. 236.

E em seguida, a visão de parte do sítio arqueológico em Taruga em 1966 e entre as árvores três fornalhas de fundição de ferro (FAGG, B., 1969).

Fonte: FAGG, B., 1969, prancha 8.

E outra foto do mesmo ano dos vestígios de uma fornalha de fundição de ferro em Taruga.

Fonte: FAGG, B., 1969, prancha 10.

Os sítios arqueológicos localizados na República dos Camarões, na República Centro-Africana e no Congo tem vestígios quase tão antigos quanto os de Taruga (CONNAH, 2013).

Na maior parte do continente africano esses metais têm sido utilizados na confecção de joias e esculturas e a proporção da mistura é variada.

O cobre, por ser macio, é combinado com outros metais para formar liga.

Para o bronze ser considerado verdadeiro a composição deve ser 90% de cobre e 10% de estanho, mas na prática é raro encontrar essas combinações sem a mistura com algum tipo de outro material, tais como arsênico e chumbo (DARK, 1973, p. 50).

A maioria dos chamados bronzes de Benin, com poucas exceções, confirmaram ser de latão após análises espectrográficas. Uma quantidade de cabeças de Ifé foi feita de cobre puro. O bronze é formado de cobre e latão enquanto que o latão é composto de cobre e zinco (DARK, 1973, p. 50).

O bronze e latão são os mais utilizados nos objetos de arte.

Os objetos de cobre e suas ligas podem ser feitas de duas principais maneiras: forja ou fundição.

Na forja do cobre, ao martelar por algum tempo, ele se torna quebradiço podendo rachar, entretanto, se aquecido a mais de 500°C fica mais resistente.

O cobre pode ser endurecido pelo calor e ao reduzir gradualmente a temperatura é possível ser martelado novamente levando-o a recuperar a sua resistência (DARK, 1973, p.50).

Não é claro quanto desse procedimento era utilizado na África ocidental, ao que parece essa prática era feita em Bambara.

Artefatos arqueológicos encontrados por Thurstan Shaw em Igbo Ukwu, datados entre 660-1040 a.D., indicam que esse método era empregado há muito tempo.

Na cidade de Benin, artefatos encontrados por Connah e datados do século XIII, sugerem que a forja era praticada naquela época para fazer objetos que após serem analisados comprovou-se que eram de latão (DARK, 1973, p.50).

A fundição de vários metais entre eles o ouro, prata, cobre, e as ligas de bronze e latão, pode ser realizada de duas maneiras: utilizando um molde “aberto” ou fechado.

No molde aberto, utilizado em grande parte da África ocidental e também no Congo, uma forma unilateral da peça é necessária e pode ser de barro, pedra ou feita com terra ou areia e em seguida o metal fundido é escoado no molde.

Nesse método as peças podem ser trabalhadas após sua fundição, mas as técnicas empregadas para fazer os detalhes são limitadas.

O método de fundição pelo processo da cera perdida em bronze é uma prática muito antiga, muito complexa e exige especialização do artesão. E é assim chamada porque o objeto, um núcleo de argila – molde; é modelado na cera.

Em seguida essa peça é envolvida por barro cozido, e após seco o metal derretido é derramado no espaço entre os moldes de argila, onde está a cera.

Uma disposição tem de ser feita para a cera para escapar e o metal entrar. Isso é feito aplicando varetas em pontos apropriados que formam dutos no molde quando a cera é derretida. O núcleo é estabilizado na posição pelos pinos e se possível fixo ao molde (WILLETT, 1983, p.68).

O diagrama abaixo mostra como as cabeças de Ifé foram feitas.

Existe uma rachadura por volta de toda cabeça no que deve ter sido uma linha horizontal no momento da fundição.

Diagrama de fundição processo da cera perdida.
Fonte: WILLETT, 1983, p.68.

Abaixo temos outro esquema de como era o processo da cera perdida feita pelo artista britânico Leon Underwood.

Esquema do escultor britânico Leon Underwood (1890-1975).
Fonte: UNDERWOOD, 1949, p.6.

O MAE/USP possui em seu acervo um conjunto de peças para ilustrar o processo da cera perdida que veremos a seguir.

Conjunto de peças utilizadas no processo da cera perdida.
Acervo MAE USP.
Fotos de Mara Chaves. 28/06/2012.

Inicialmente a vareta de metal é o eixo que faz a estrutura da peça e pequenas varetas são fixas para que a mesma não fique solta. A sua função é segurar a forma base que após seca será presa a outro barro.

Uma cera amolecida cobre a forma base e nela são modelados os detalhes das peças.

A peça seca é coberta com argila friável aderida ao máximo para não perder os detalhes, deixando um canal de alimentação, às vezes dois, por onde entra o bronze e a cera sai.

A forma base é modelada em barro com argila friável (que se quebra facilmente), para posteriormente ser descartada.

O metal é fundido em um cadinho.

Cadinho. **Tombo:** 77/d.4.407. **Diâmetro:** 9 cm.

Origem: Ibadan, Nigéria. Peça adquirida na África entre 1974 e 1976 por Marianno Carneiro da Cunha Carneiro da Cunha. Depósito no MAE/USP em nome de Mateus Nicolau Carneiro da Cunha (1981). Acervo MAE/USP. Fonte: Banco de dados do MAE/USP. Foto: Mara Chaves

O molde é aquecido e deve ter furos para que o ar saia enquanto o metal derretido entra.

O canal de saída é na parte inferior e os furos são chamados de canais de ventilação. É necessário que todo o ar saia para que a peça não fique com defeito.

Quando o molde esfriar quebra-se com cuidado revelando a peça de bronze e para finalizar e dar acabamento à peça os espetos devem ser limados.

E temos o conjunto de peças do acervo do MAE/USP, referente a associação Ogboni, mostrado anteriormente.

Par de edan ogboni. Tombo 77/d.4.343 m,n.
Acervo MAE/USP. Foto: Mara Chaves

3.2.2 Escultura

A grande contribuição da África para o patrimônio da humanidade consiste na riqueza cultural de sua escultura, segundo Frank Willett, arqueólogo que conduziu por vários anos escavações na Nigéria e expedições em Ifé e Old Oyo, além de ter sido curador do Ifé Museum.

A trajetória de Willett demonstra uma preocupação com os artefatos do ponto de vista arqueológico e também artístico, como por exemplo, uma possível relação entre duas importantes tradições, a Cultura Nok e a Arte de Ifé, na Nigéria, primeira tradição escultural fora do Egito, que possibilitou observar o desenvolvimento da escultura africana em um período de dois mil e quinhentos anos (WILLETT, 1971, p.66 e ss.).

Os materiais mais comuns utilizados na África para esculpir são a pedra, madeira, marfim e osso.

As esculturas mais conhecidas do continente africano são em terracota, mas os artistas africanos também esculpem na madeira, que possui limitações porque a escolha do bloco a ser entalhado, que é retirado do tronco de uma árvore, um galho ou raiz, determina a forma, textura e tamanho da peça a ser produzida.

As técnicas e ferramentas usadas no entalhe de madeira são simples como pás, facas e goivas, mas requerem grande habilidade do artesão (VANSINA, 1984, p.65).

Os escultores africanos são muito sensíveis às qualidades da matéria prima e é comum ver diferentes estilos no mesmo grupo em trabalhos em fundição ou madeira esculpida (FAGG; PLASS, 1964).

A primeira característica da escultura da África que intrigou os acadêmicos foi o modo desproporcional de representar a cabeça.

A pesquisa em campo mostrou que os escultores dividiam o bloco de madeira cuidadosamente em partes separadas, que pode ser a cabeça, tronco e pernas. A desproporcionalidade é deliberada, estabelecida com algum propósito e não por falta de habilidade dos artesãos (WILLETT, 1971, p. 161).

Por isso, para Willett, o ideal é estudar sobre a arte e os artistas no local onde fizeram seus trabalhos e se não for possível, apoiar em estudos que se baseiam na direta observação em campo porque são frequentemente desprovidos de generalizações (WILLETT, 1971).

As esculturas dos Fang do Gabão possuem uma cabeça grande, ombros largos e pernas desproporcionais curvadas e estão apoiadas em caixas que contêm ossos de ancestrais. Suas proporções infantis junto aos signos de maturidade física refletem continuidade de ciclo de vida, um nascimento vindo dos antepassados.

Ideias similares a esta são encontradas na produção em terracota da cultura Nok encontrada em Wamba, Nigéria, onde a forma da cabeça é infantil embora a face tenha barba.

Cabeça em terracota. H. ± 14 cm. Jos Museum.
WILLETT, 1971, p. 165.

Em muitas culturas africanas, os escultores pertenciam a uma casta endogâmica, venerada, desprezada e temida. Mesmo quando um escultor não se confinava a uma casta, o seu ofício passava de pai para filho.

E assim como os ferreiros que mudavam a natureza do metal transformando-o de sólido para líquido e voltando para o sólido, e os *griots* que eram ao mesmo tempo poetas, historiadores, jograis e músicos, os escultores ocupavam um espaço quase a margem da sociedade, devido à crença de que tinham poder sobrenatural, porque podiam transformar em imagens a madeira das árvores que abrigavam espíritos.

Abaixo vemos um escultor da cidade de Benin e os estágios do entalhe de uma escultura, bem como suas ferramentas (DARK, 1973, prancha 126-8, p. 59).

Fonte: DARK, 1973, prancha 126-8.

Abaixo, miniaturas de ferramentas feitas por Mr. O. E. Edokpay, cidade de Benin.

a- pinças (compr.18.2 polegadas); b- bigorna (compr.10.1 polegadas); c- faca (compr.18.6 polegadas); d- martelo (compr.12 polegadas); e- bigorna e martelos (compr.10.5 polegadas). Coleção Dark, Illinois.

Ferramentas para entalhe de madeira da coleção do MAE/USP, acondicionadas em gavetas específicas para a sua conservação, na reserva técnica do museu.

Conjunto de ferramentas. Nessa fotografia se destacam peças de conjuntos de enxós e facas para escultura em madeira. Tombo: de 77/d.4.421 a 77/d.4.431.
Doação Manuela Ligeti Carneiro da Cunha.
Acervo MAE/USP. Foto: Mara Chaves.

3.2.3 Cerâmica

Em algumas regiões da África como o Aïr, ao norte do Níger, a cerâmica tem mais de nove mil anos.

Os arqueólogos costumam, em particular na África oriental e Meridional, designar alguns tipos de cerâmicas pelo nome do principal sítio arqueológico onde foram descobertas e quando datados em condições satisfatórias, essas cerâmicas serviram como indicadores de uma cronologia sequencial (DEVISSE; VANSINA in Mohammed El Fasi, 2011, p. 895).

Atualmente a tendência está se invertendo e os estudos de laboratório vêm completando observações e classificações formais.

A produção de cerâmica tornou-se um indicador demográfico e econômico, obtendo-se informações sobre a zona de circulação dos objetos e dados culturais.

A cerâmica tornou-se essencial para o conhecimento do passado da África. A partir de sua análise é possível obter informações sobre variação de técnicas, preparação das massas, cozimento e procedimentos de impermeabilização.

Também é um indicador de riqueza, das variações de gosto para o cotidiano e a posição dos artefatos nos espaços permite saber qual atividade se exercia no local (DEVISSE; VANSINA in Mohammed el Fasi, 2011, p. 896).

O artesão africano trabalha tanto com escultura em barro quanto com cerâmica e segue um único tipo de treinamento, ou seja, as técnicas utilizadas são mais ou menos as mesmas (FAGG; PICTON, 1970).

O barro por ser maleável, é o material com maior possibilidade de trabalhar diferentes formas na escultura. Entretanto, sem a queima, não é possível fazer muitos detalhes e os volumes tem que ser maiores.

Na África as mulheres eram responsáveis pelo trabalho com a cerâmica e esculturas em terracota.

Primeiro, selecionavam os tipos de barro triturando na água, batendo o barro até deixar pronto para o uso, tornando o material homogêneo e em seguida colocam

uma porção deste barro em um tipo de suporte onde fazem uma base e sobre ela sobrepõem finos roletes moldados nas palmas de suas mãos.

Geralmente a artesã percorre a peça para poder alisar e torna-la homogênea, mas também em muitas áreas trabalha sentada e gira a peça na sua frente com uma mão moldando e alisando com a outra mão (FAGG; PICTON, 1970).

Na figura seguinte, na parte superior mais a esquerda, uma ceramista trabalha a forma do pescoço do pote de cerâmica. Está em pé para percorrer em torno da peça de modo a obter um gargalo uniforme.

Centro oeste da Nigéria.

Fonte: FAGG; PICTON, 1970, p.12.

Foto: Willian Fagg, 1959.

Abaixo, um ceramista de Ham (Jaba) nordeste da Nigéria, anda em torno da peça com o mesmo objetivo: torna-la homogênea.

Fonte: FAGG; PICTON, 1970, p.9.
Foto: Willian B. Fagg, 1949.

Na cerâmica é possível realizar intrincadas curvas, blocos, finos detalhes, e a única limitação é o tamanho e peso, que deve ser pensado pelo artista para a queima.

Após o objeto estar pronto é necessário esperar secar para levar para queima, que pode ser tanto em áreas abertas quanto no forno. Essa técnica era conhecida antes do metal e utilizada para fazer moldes para fundição (VANSINA: 1984).

Nesta foto vemos o vilarejo de Oja distrito Akoko-Edo, Nigéria, e no canto superior esquerdo, uma artesã removendo a cerâmica das cinzas quente.

Fonte: FAGG; PICTON, 1970, p.16.
Foto: Susan Picton, 1969.

E nesta imagem, Pauline Bazama considerada extraordinária ceramista Gbaya do vilarejo Beka-Goubia, nos Camarões.

Fonte: FAGG; PICTON, 1970, p.13.
Foto: Philip Steven, 1969.

As cerâmicas prontas são levadas pelas mulheres ao comércio por um grupo com crianças em uma viagem de 15 milhas de Oja à Igara para vender os artefatos.

Fonte: FAGG; PICTON, 1970, p.17.

Foto: Susan Picton, 1969.

As esculturas em barro que não foram levadas para a queima são menos versáteis que a cerâmica e por serem mais frágeis devem ser protegidas da umidade, o que limita a quantidade de peças que poderiam ser guardadas na casa, pois seria necessário construir um abrigo para guardar uma produção em maior quantidade.

Talvez por isso esses artefatos tenham sido mais pintados que as cerâmicas e mesmo com essas limitações se espalharam por toda África subsaariana (VANSINA, 1984).

Foto de cerâmicas de Oja levadas para o comércio em Igara, principal mercado de Akoko-Edo.

Fonte: FAGG; PICTON, 1970, p.20.
Foto: Susan Picton 1969.

Vemos abaixo uma sequencia na preparação de um vaso em cerâmica, feito pela artesã Alice Osayewa e observe que a construção é feita em roletes. O fim do primeiro rolete (ou baguete) é pressionado contra a palma da mão esquerda e o resto vai sendo pressionado contra o lado côncavo do barro e assim sucessivamente (DARK, 1973, p.63).

Fonte: DARK, 1973, prancha 71, fig. 174-5.

Fonte: DARK, 1973, prancha 71, fig. 176-7.

Duas cerâmicas feitas pela artesã Alice Osayema, secando antes da queima.
Fonte: DARK, 1973, prancha 73, fig. 182.

Queima da cerâmica e em seguida o esfriamento da peça (DARK, 1973).

Na primeira imagem: queima das cerâmicas; Na segunda imagem: esfriamento da peça.
Okanevogo, província de Benin.

Fonte: DARK, 1973, prancha 73, fig. 183-4.

As pesquisas arqueológicas têm revelado entre outros artefatos várias peças em cerâmica e terracota.

Abaixo três cabeças de terracota achadas numa escavação comandada por Bernard Fagg em 1949, em um único túmulo em Abiri, distante da cidade de Ifé em aproximadamente 15 km (FAGG, W., 1982, p.12).

Fonte: FAGG, W. 1982 p.12.

Embora na África as mulheres sejam ceramistas, existem exceções onde essa atribuição cabe aos homens.

Os ashanti, por exemplo, não permitem que as mulheres façam cerâmicas com decorações antropomórficas ou zoomórficas, que são feitas exclusivamente pelos homens, embora elas façam outros tipos de cerâmicas.

A justificativa é que uma ceramista famosa disse torna-se estéril após modelar cerâmicas com figuras humanas sobre elas (FAGG; PICTON, 1970).

Na antiga Ifé, é quase certo se deduzindo pelo estilo, que as terracotas eram feitas pelos mesmos homens responsáveis pela fundição do bronze, exatamente como em Benim, desde o século XV até os dias de hoje.

Entretanto, as atuais esculturas de terracota entre os iorubas são feitas por mulheres.

A divisão de trabalho entre os gêneros na África são habitualmente marcadas e rígidas, sendo raro realizarem o mesmo tipo de tarefa.

A mais antiga tradição da escultura do sul do Saara vem da cultura Nok, sendo os trabalhos mais notáveis as cabeças e fragmentos de corpos em cerâmica, muitos com o tamanho próximo ao natural.

Também foram descobertos potes domésticos, machados de pedra polida e evidência dos primeiros objetos feitos em metal (FAGG, W.; PICTON, 1970; VANSINA, 1984).

O povo da cultura Nok pode ser ancestral de inúmeros povos que habitam várias partes da Nigéria atualmente.

Outra importante tradição em escultura de terracota é de Ifé na área ioruba da Nigéria.

Existem várias similaridades em estilo e técnica entre as esculturas de cerâmica de Nok e Ifé e pode ser possível que a cultura Nok tenha desempenhado um importante papel no desenvolvimento da escultura em terracota de Ifé.

Essas duas culturas são as únicas na África que produziram figuras humanas em cerâmica próximas da realidade, o que indica realização tecnológica e habilidades similares.

É possível que as esculturas de Ifé descendam às de Nok, o naturalismo é percebido nas faces de suas esculturas e os fragmentos de corpos são similares aos de Nok.

A habilidade tecnológica necessária para queimar muitas cerâmicas deve ter facilitado o desenvolvimento da fundição de bronze e a mudança da confecção de esculturas em terracota para esculturas em bronze, pelo processo de cera perdida.

Em Ifé foram feitos pavimentos de cerâmica, cuidadosamente cortados e sobrepostos em sucessivas camadas, favorecendo a preservação arqueológica, possibilitando que inúmeros estudos possam ser feitos.

Abaixo cabeça de Nok e cabeça de Ifé, culturas que mostramos anteriormente.

Imagem 1. Cabeça terracota de Nok. 500 a.C. a 200. National Museum Jos. H. 22.9 cm.

Imagem 2. Cabeça terracota de Ifé. Séc. XII / XV; Odo Ogbe Street, Ifé. National Museum, Lagos. H. 30.2 cm.

Fonte: Treasures of Ancient Nigeria. EYO; WILLET, 1980, p.101.

Trazendo estes estudos ao Brasil, destacamos Marianno Carneiro da Cunha, arqueólogo assiriologista, que foi leitor de Ifé entre os anos de 1974 e 1975.

Ele ampliou um núcleo inicial já existente do acervo africano do MAE/USP, trazendo artefatos da África que chegaram em lotes diferentes, entre 1976 e 1978 (SALUM; CERÁVOLO, 1993, p. 169), e tomou por referência os estudos de Willett, ao pensar em uma continuidade estilística dessa tradição escultórica de dois mil e quinhentos anos relacionando-as às máscaras geledés da Bahia do século XIX.

Vemos então, que os estudos sobre a arte da África e formação de coleções em museus no Brasil estão pautados também nas pesquisas arqueológicas.

A partir das descobertas feitas pela arqueologia, os historiadores de arte começaram a reconhecer a existência de uma arte africana anterior à chegada dos europeus na África (CORNEVIN, 1998, p 21; PHILLIPSON, 2005) e é por isso que Willett afirma que a principal contribuição para o nosso conhecimento da história da arte africana vem das escavações arqueológicas.

Segundo Willett, embora exista a ideia de que os povos da floresta africana ocidental e arredores da bacia do Congo preferisse a escultura como meio de expressão, é provável que a pintura rupestre e gravações destas regiões tenham se deteriorado pelas condições climáticas, restando poucos registros, causando a impressão de que eram ausentes.

O mesmo acontece com as esculturas em madeira, que se não forem deliberadamente preservadas, se deterioram rapidamente, por isso, os estudiosos da história da escultura africana voltaram-se aos objetos de maior durabilidade, feitos em materiais como o cobre, bronze e terracota.

Devido ao fogo e intempéries do tempo não foram encontrados muitos artefatos em madeira, compreendendo em poucos exemplares com mais de 150 anos. Além disso, os mulçumanos e depois os missionários cristãos destruíram muitas peças, queimando inquices e imagens de ancestrais.

Fazendo um apanhado do que diz WILLETT (1971, p. 43-68), são relatados achados de pinturas rupestres de animais em Moçambique desde 1721, enquanto na Europa o primeiro registro em Altamira é em 1878.

Atualmente sabe-se que toda a região montanhosa do Saara contém pinturas e gravuras rupestres, entretanto, a pintura rupestre da África oriental é menos conhecida que outras áreas onde foram registrados centenas de sítios arqueológicos. Estudos foram realizados apenas na Tanzânia onde se estabeleceu uma sequência de fases; a primeira são animais pintados em silhuetas monocromáticas, a segunda onde se vê crescente atenção aos detalhes e por último uma degeneração, onde a figura surge rígida e em linhas grossas. A figura humana aparece muito em formas geométricas na última fase.

Em Uganda e na Tanzânia essa arte não parece ser mais antiga que o início da era Cristã. A pintura rupestre na África cobre um período de talvez sete mil anos, mostrando a mudança de vida do povo até a atualidade.

Vimos então, que as escavações arqueológicas a partir das pesquisas realizadas na África subsaariana têm contribuído para que possamos entender a função destes objetos nas sociedades antigas.

E, ao analisar as relações de poder, por exemplo, verifica-se que não se caracteriza apenas pela apropriação do espaço, mas também pela manipulação de signos e símbolos, chamados na tradição ocidental de “regalias”. O soberano sempre se apresenta diferente dos outros homens, na entronização são conferidos vários símbolos, tais como braceletes, trombas de marfim, tambores pequenos e grandes (SERRANO, 1983, p. 49).

Nas escavações realizadas por Thurstan Shaw em Igbo Richard encontraram uma câmara mortuária de uma personalidade com símbolos de regalia (conforme descrito na p.66), ilustrando o que Serrano diz.

As placas de bronze, símbolos de poder porque são ícones do renomado reino de Benin, decoraram as pilastras do palácio real e não são descobertas arqueológicas, mas remetem a uma produção conhecida pela arqueologia, que é a de Ifé. De acordo com a tradição oral, os artistas de Benin aprenderam a fundir o bronze com os de Ifé.

A chamada arte do reino de Benim tornou-se conhecida no ocidente pelos acadêmicos e o público em geral em 1897, quando membros da missão punitiva britânica levaram centenas de artefatos como troféus de guerra, formando coleções particulares e em museus.

Como consequência, além da dispersão dos objetos houve uma mudança na produção dos artesãos (BEN-AMOS, 2000).

Conforme Bascom, o reconhecimento de diferentes estilos étnicos foi a principal contribuição para os estudos da arte da África e além de ser uma útil classificação

de suas variadas formas é a chave para entender a estética (BASCOM *in*: BIEBUYCK, 1973, p. 98).

O autor exemplifica afirmando que as características estilísticas claramente distintas das artes dos bini, ioruba e fon, podem ser atribuídas à criatividade dos artistas do passado e que a única fonte possível de divergência e especialização dos estilos de arte deriva de uma mudança e inovação individual.

A falta de registros históricos e o fato de estarem confinadas a um período de tempo ou a um local específico são fatores que dificultaram os estudos sobre o processo de criação e mudança na arte em sociedades antigas. A arqueologia tornou-se importante para determinar em que momento houve uma mudança gradual ou quase imperceptível da arte ou se foram súbitas e atribuídas à inspiração e criatividade de um único artista, mas, estudos sugerem que as inovações radicais são exceções (BASCOM *in* BIEBUYCK, 1973, p.99).

Nas pesquisas sobre os estilos tribais o seu desenvolvimento ocorreu devido aos esforços individuais dos artistas africanos no passado, muito embora com limitações, pois os mesmos estavam subordinados aos professores e produziram conforme a estética aceitável na época. Isso não significa que não houve desenvolvimento de um estilo (BASCOM *in* BIEBUYCK, 1973, p.100).

Quando os artistas europeus “descobriram” a arte da África nas coleções antropológicas dos museus, viram uma liberdade em sua produção e junto com os críticos de arte da época atribuíram um grau de criatividade e liberdade das regras convencionais e de limitações estilísticas que eles próprios almejavam.

Atualmente é possível comparar os estudos sobre a arte da África com as amplas coleções dos museus, levando em conta que as convenções diferiam e que os artistas africanos trabalhavam dentro de limitações estilísticas com marcadas diferenças entre os estilos locais na África. Havia uma uniformidade dentro de cada um, o que para Bascom era a mesma situação dos artistas europeus.

Fagg diz “acreditamos que os africanos ainda estão em grande medida inconscientes do imenso valor de sua arte tribal para o mundo e o perigo que os valores africanos

que ela representa possa logo tornar-se fossilizada no mundo dos museus” (FAGG; Plass, 1964, p.7).

Para entender totalmente o processo artístico deve-se saber com alguma profundidade o vocabulário, mas só isso não basta, é preciso conhecer o contexto no qual as palavras são utilizadas.

Em Benin, o escultor visualiza na mente o trabalho finalizado antes mesmo de inicia-lo e pode copiar da natureza, mas quando fizer a figura do rei, não deve ser mediante observação direta de suas características físicas, e sim criar uma imagem completa dele em sua cabeça em uma cerimônia para depois esculpir. Esse processo de concepção provavelmente levou a generalização da arte de Benin (DARK, 1973).

Ainda sobre a arte de Benin, Dark supõe que existe uma reserva de formas e estereótipos na mente do artista que as utiliza para compor algum tema, míticos e/ou históricos, associados ao rei, a uma ação de um chefe ou a associação de símbolos de regalia. Cada cabeça feita por um artista difere da próxima, refletindo mudanças de concepção e variação de estereótipos durante a execução do trabalho.

A arte feita para turistas, também chamada de arte de aeroporto, não tem nenhum significado ou função dentro da sociedade africana, mas é importante para o estudo da mudança cultural e inovações na arte da África, particularmente quando é uma continuidade de estilos e formas, tais como máscaras com possíveis introduções de novas formas e estilos. As réplicas encomendadas a artistas locais são importantes para os museus, embora a estética e tecnologia sejam inferiores (BASCOM *in* BIEBUYCK, 1973, p.101).

O que nos remete ao Marianno, que tinha uma visão didática e encomendou várias peças a artistas locais no período que esteve na África, compondo o acervo do MAE/USP; entre elas, um conjunto que mostra as etapas da máscara gueledes e as ferramentas utilizadas para esculpir.

Conforme Fagg, os arqueólogos e etnólogos deveriam se dedicar mais aos estudos das manifestações culturais, reconhecendo suas limitações e aprendendo com os artistas locais (FAGG, 1973, p. 42). Bascom alerta que as artes tradicionais em

muitas sociedades não letradas estão desaparecendo rapidamente (BASCOM *in* BIEBUYCK, 1973, p. 99).

Conforme vimos no sítio arqueológico de Nok, Willett aponta para uma possível continuidade estilística na Nigéria de mais de 2500 anos.

Entretanto, isso pode ser contestado, não havendo registro de produção escultórica por grandes espaços de tempo entre um período e outro na linha do tempo e pela descontinuidade de produção num local e continuação em outro. Vansina diz não haver nenhum laço entre as culturas de Igbo Ukwu e Nok e que há uma lacuna entre a arte de Nok e Ifé, apesar de certas similaridades entre suas cerâmicas, sendo ela até mesmo de natureza estilística: o estilo principal de Ifé é naturalista enquanto que o de Nok não. Vansina diz também que não é totalmente certo que a principal inspiração de Ifé derive de Nok, bem como os bronzes de Benin provavelmente não derivaram principalmente de Ifé. Para o autor, essa filiação estilística não é convincente (VANSINA, 1984, p.178-180).

Ainda assim, no próximo item, faremos breve análise de produções de alguns artistas iorubanos, e, visto que algumas técnicas perpetuaram, tentaremos mostrar como alguns artesãos mantiveram muitas dessas tradições escultóricas e como o colonizador foi driblado.

3.3 Artistas iorubanos

“Os artistas tradicionais africanos nunca foram anônimos. Seus nomes eram conhecidos por aqueles que encomendavam seus trabalhos de arte e provavelmente pelo povo que os viam. Os nomes dos artistas eram desconhecidos por nós por muitas razões, sendo que, por causa de vieses raciais e culturais, os primeiros etnógrafos não perguntaram “*Quem fez isso?*” (WALKER *in* ABIODUN, 1994, p. 91).

A partir do século XIX, as tradições culturais de origem pré-colonial começaram a desaparecer e embora algumas tenham sobrevivido, houve influência das culturas ocidentais.

Mesmo assim, sabe-se que houve oposição às regras coloniais britânicas, antes mesmo da formação do Estado atual da Nigéria iniciada pelo povo ioruba, muitos deles descendentes dos escravos livres repatriados de Serra Leoa. Muitos, ao retornarem a Lagos rejeitaram seus nomes e vestimentas inglesas mudando para nomes e tipos de roupas iorubas. Picton chama a atenção para a importância do uso das roupas no início do nacionalismo e no florescimento e a continuidade de tipos têxteis iorubas, como uma forma de resistência e preservação dos costumes (PICTON *in* ABIODUN, 1994, p.4).

Segundo Picton, Willian Fagg estabeleceu as bases para o estudo da história da arte da África dedicando-se em específico em pesquisar os iorubas, tendo acesso tanto a coleções particulares quanto as públicas, entre elas as coleções de Charles Ratton (Paris) e Josef Mueller e bem como do British Museum e do Lagos Museum (PICTON *in* ABIODUN, 1994, p.4).

É possível reconhecer um estilo individual de um artista dentro de um grupo cultural, corroborado pela tradição oral, registros escritos e especialmente quando completado por registros fotográficos *in situ* (WALKER *in* ABIODUN, 1994, p.91 e 104).

Alguns artistas sofreram influências de estilos da arte de outras sociedades enquanto outros aderiram às formas e estilos tradicionais.

Ao contrário do que Franz Boas disse sobre a uniformidade da vida tribal e o que outros pensaram sobre a simplicidade das sociedades africanas, a situação é mais complexa, com os artistas reagindo como indivíduos e respondendo diferentemente quanto aos estilos de arte (BASCOM *in* BIEBUYCK, 1973, p.111).

Em suma, um grupo de artistas preservou as tradições enquanto que outro grupo desenvolveu estilos distintos, mais ou menos diferentes do que era conhecido anteriormente. E outra parte aceitou as ideias de outras sociedades modificando-as em seu processo criativo; nessa mudança de estilo frequentemente mantiveram uma continuidade reconhecível de um período a outro (BASCOM *in* BIEBUYCK, 1973, p.111).

Os escultores iorubas da tradição pré-moderna podem ser identificados pelos nomes. Podemos exemplificar com Akiode que representa linhagens ou círculos familiares.

Para a comunidade ioruba isso deve ser claro, mas quando Willian Fagg iniciou seus estudos sobre a arte da África, de um ponto de vista das coleções da Europa e da América, esse fato era importante, pois abriu para uma discussão de autoria e ideologia do artista e sua importância para a comunidade (PICTON *in* ABIODUN, 1994, p. 4-6).

Quando esteve em Lagos em 1961, Picton teve acesso a um vasto material do acervo do Lagos Museum, fotografias e trabalhos, além de notas de Carroll e sua discussão com George Bandele, filho de Areogun, sobre técnicas de escultura.

Entre janeiro 1964 a janeiro de 1965, fez uma pesquisa etnográfica na região do povo ioruba e aprofundou os dados já existentes.

O padre Kevin Carroll viveu e trabalhou entre os iorubas onde estudou sua arte durante muitas décadas. Participou de um projeto chamado *Oye Ekiti*, que tinha como finalidade estabelecer um centro de artífices que deveriam empregar formas tradicionais de escultura, trançado, bordado, trabalhos com couro e contas, para ajudar no culto do Deus Cristão.

Para Carrol, os estudos sobre a escultura africana eram frequentemente interpretados em termos abstratos sem tentar descobrir a interpretação do próprio povo (WILLETT, 1971, p. 236; ABIODUN, 1994, p. 37-38).

Areogun (ou Arowogun) de Osi-Ilorin (1880-1954) teve sua identidade estética escultórica reconhecida dentro e em torno de sua comunidade e ficou conhecido na literatura como resultado do trabalho Carroll (1961, 1967), que tinha grande amizade com o escultor e o aproximou do filho (Bandele).

E foi por essa amizade entre Carrol e Areogun que Kenneth Murray (topógrafo do Antiquities de Lagos) pôde coletar e identificar os trabalhos do artista para o Lagos Museum.

Par de portas. H. 182 cm; Séc. XX. Atribuído a Areogun de Osi-Ilorin.
Fonte: WALKER, 1994, p. 90. Foto: Richard Todd.

O professor de Areogun foi Bamagbose (falecido em 1920), um dos mestres escultores antigos que exerceu forte influência sobre ele.

Areogun criou um estilo próprio e encontramos várias obras suas assinadas com um triângulo na parte inferior. Assim como Olowe de Ise (veremos mais adiante), Areogun começou a assinar sua obra relativamente tarde provavelmente no início de 1920 (WARREN *in* BASCON, 1973).

A representação visual das histórias bíblicas foi o tema principal, próximo aos modelos concebidos nos vitrais, pinturas e esculturas das igrejas cristãs da Idade Média na Europa.

O projeto *Oye Ekiti* tentou ir mais longe e instituiu cerimônias que empregavam imagens cristãs que se assemelhassem as pagãs. Na época de natal, as crianças as carregaram em procissão, ideia copiada de um festival tradicional no qual as

imagens eram exibidas em torno da cidade celebrando uma benção geral a comunidade. Isto é de fato distinto do culto com uso de máscaras (WILLETT, 1971).

Esse projeto terminou após poucos anos, mas Carroll e O'Mahoney continuaram a encorajar alguns escultores, em particular George Bandele (1910 –?) e Lamidi Fakeye (1925-?).

Willett visitou Lamidi Fakeye no início dos anos 1960. O escultor se tornara um mestre e tinha quatro aprendizes trabalhando com ele, que estava preparando um conjunto de peças (*ibejis*, figuras de gêmeos, entre outras) para uma grande exposição que iria acontecer em Ibadan.

No acervo do MAE/USP temos mais de vinte estatuetas de ibeji com estilos bastantes diversos que indicam características estilísticas de ateliês, e mestres, que podem também variar no tempo, podendo ser mais antigas ou mais contemporâneas aos anos setenta quando essas estatuetas do MAE/USP foram reunidas. Nenhuma delas, porém parece vir do ateliê de Lamidi para podermos ilustrar o quanto o estilo de aprendizes está associado ao do mestre, como Frank Willett fez.

Willett comparou uma peça esculpida por Lamidi com cópias feitas por seus aprendizes Joseph Fakeye, Amusa Akande e Ganiyu Fakeye.

O quarto aprendiz, Buraima Akinlabi Adewuyi, não tinha começado a esculpir e estava empenhado em completar o estágio final do trabalho do mestre e não havia feito nenhuma figura dos gêmeos.

Amusa Akande tinha começado a trabalhar com Lamidi apenas a três ou quatro meses antes e não havia desenvolvido seu próprio estilo. Enquanto que Joseph Fakeye e Ganiyu Fakeye tinham um estilo marcadamente distinto (WILLETT, 1971, p.235).

Na imagem abaixo vemos em primeiro lugar uma peça feita pelo mestre Lamidi, a maior de todas, seguidas das cópias de Joseph Fakeye, Amusa Akande e Ganiyu Fakeye, que é a menor escultura.

Fonte: WILLETT, 1973, p. 237, prancha 233.

Conforme análise de Willett, as quatro peças mostram a face sobre o queixo continuando ao lábio inferior para fundir-se ao plano superior do queixo, que é uma característica do estilo de Lamidi. As orelhas são iguais e todas as peças tem estria em torno dos olhos e na testa, embora isto tenha sido feito em todos os trabalhos de Lamidi e Fakeye.

Entretanto, todos os objetos têm as faces mais amplas ou mais curtas que a do mestre e nenhuma deles tem o lábio superior quase vertical, particularidade da escultura de Lamidi. Na peça de Ganiyu Fakeye, sobrinho de Lamidi, os seios são cônicos e menos arredondados que a do mestre (WILLETT, 1971, p. 235).

A peça de Joseph Fakeye outro sobrinho de Lamidi, é mais próxima à escultura do mestre, embora os seios sejam menos arredondados e mais truncados. Ele é o único que representa as escarificações abdominais. Embora o estilo de Amusa Akande seja mais variável que dos outros dois aprendizes, ele é o único que retém amuletos em torno do pescoço. A forma dos seios é próxima a de Lamidi ainda que o tratamento do cabelo seja totalmente diferente (WILLETT, 1971, p. 235-236).

Bandele foi aprendiz de Oshamuko, que foi aprendiz de Arowogun, pai de Bandele.

Lamidi, além de ibejis, entalhou varias portas para prédios públicos com cenas da tradicional vida ioruba e da bíblia, e era muito procurado para novos trabalhos, desde que fosse de interesse ocidental. A consequência foi que ele e seus aprendizes não tiveram oportunidade para aperfeiçoar suas ideias e formas por meio de repetições com pequenas variações que asseguravam a certeza do toque dos velhos mestres africanos (WILLETT, 1971), momento em que ocorre a continuidade da tradição.

Os escultores do projeto Oye Ekiti e seu treinamento tradicional não eram os únicos que estavam tentando dar uma nova base religiosa para a arte da África. Artistas que receberam treinamento no molde ocidental em escolas africanas e europeias eram comprometidos com o cristianismo.

Esse panorama fez com que novos horizontes se abrissem para todos os tipos de arte do mundo. Os artistas africanos puderam ser tão ecléticos quanto desejassem, embora tivessem frequentemente preferência por modelos do seu continente. Novas formas de uma distinta arte africana começaram a surgir em várias partes da África.

Em sua pesquisa, Picton entrevistou muitos escultores que ainda estavam trabalhando, assim como outros inativos e também descendentes de grandes escultores do passado, com exceção de Bamgbose de quem Areogun foi aprendiz e que Picton comenta que sua casa e seu povo parecem ter desaparecido da face da terra (PICTON in ABIODUN, 1994).

Cita Fasiku, escultor, que encorajado por comerciantes de Ibadan, começou a fazer uma grande quantidade de peças que poderiam se passar por “antiguidades”, pois não se assemelhavam com artefatos atuais.

O artista Aina Onabolu (1882-1963) também conhecido como líder - *Chief* foi o primeiro artista a abrir passagem para a pintura moderna e para os primeiros escritos acadêmicos dos estudos iorubas (PICTON *in* ABIODUN, 1994, p.21).

Olowe de Ise-Ekiti (? -1938) foi um artista muito estimado, prestava serviços para a corte, era empregado de Arinjale (rei) de Ise, e também entalhava para outros reis iorubas e famílias ricas do norte da região nomeada iorubalandia. Muitos

historiadores e colecionadores da arte o consideram um dos mais importantes artistas iorubas do século XIX (WALKER in ABIODUN, 1994, p.91).

Porta do Palácio. H. 221 cm; séc. XIX. Atribuído a Olowe de Ise.
Fonte: WALKER, 1994, p. 92. Foto: Jeffrey Ploskonka.

Walker compara o estilo de Olowe com o de outro artista ioruba e para tanto analisa portas no estilo ioruba que é tipicamente dividida em painéis ou registros sobre os quais as imagens são entalhadas em baixo relevo ou em superfície lisa.

Para a autora, Olowe era inovador por seu estilo de entalhe em que trabalhou em longa escala com formas frequentemente angulares, ilusão de movimentos com

formas dinâmicas criando sombras, alto relevo em extremo, policromia e riqueza de textura na superfície. As imagens são criadas a poucos centímetros da superfície e estão contidas dentro da espessura da madeira, conforme vemos na primeira imagem de uma porta esculpida por Areogum (WALKER in ABIODUN, 1994, p. 91).

As cabeças torneadas das muitas figuras alongadas criadas por Olowe estão voltadas para o espectador, e seus corpos em perfil com uma perna sobrepondo a outra, assim como a textura do fundo e cores fortes, criam ilusão de movimento.

Essa breve apresentação desses artistas iorubanos, dentre outros nos leva a referencia de uma peça do MAE/USP, tombo 77/d.4.409, conforme a descrição do banco de dados uma caixa de madeira esculpida e pacote com sementes para o jogo de Awô, Ifê, Nigéria.

Caixa de madeira esculpida e pacote com sementes para o jogo de Awô, Ifê, Nigéria.
Tombo 77/d.4.409.
Acervo MAE/USP. Foto do banco de dados MAE/USP.

Detalhe do jogo com as sementes.
Foto: Mara Chaves, 2012

Caixa de madeira esculpida e pacote com sementes para o jogo de Awô, Ifê, Nigéria. Tombo: 77/d.4.409. Fonte: acervo MAE/USP. Foto: Lisy Salum, 2014.

Detalhes da caixa em madeira.
Caixa de madeira esculpida e pacote com sementes para o jogo de Awô, Ifê, Nigéria. Tombo: 77/d.4.409.
Fonte: Acervo MAE/USP. Foto: Lisy Salum, 2014.

Detalhe da tampa de jogo.
Acervo: MAE/USP.
Foto: Mara Chaves, 2012.

Detalhe do pé da caixa em madeira.
Acervo: MAE/USP.
Foto: Lisy Salum, 2014.

CONCLUSÃO

Uma das preocupações centrais dessa pesquisa era reunir dados sobre os achados arqueológicos da cultura material africana que são valorizados pelos grandes museus, sejam os de etnologia e de arte, ou os enciclopédicos.

No decorrer da pesquisa, a necessidade de nos aprofundarmos em cada sítio arqueológico foi crescente, entretanto o tempo se tornou escasso e sementes foram plantadas para continuar a estudar esse universo instigante e complexo.

As instituições museológicas têm grande responsabilidade em preservar e expor os artefatos, comprometidas com a qualidade em comunicar, despertar a consciência, estimular questionamentos e pensamento crítico, devendo, nisto, levar em conta o contexto de formação dos acervos, e sob qual orientação eles foram formados.

Os primeiros arqueólogos que pesquisaram a cultura material das sociedades tradicionais da África serviram aos seus países de origem a partir de uma ótica etnocêntrica e o mesmo aconteceu com os primeiros museus instaurados no continente. Isto refletiu na maneira como essa cultura passou a ser exposta e divulgada.

A cultura apresentada nos museus de um determinado grupo africano não pode ser transposta para vitrines, e a produção material que se vê exposta nos museus pode nada significar para seus próprios produtores, ou seus descendentes. Para que signifique e transmita-se algo de importante e verdadeiro a respeito dessa cultura material, é preciso que os museus, que se impõem como guardiões do patrimônio cultural, se apliquem sobre certos direcionamentos da arqueologia participativa, da educação patrimonial, da história da arte “na África” e da descolonização do conhecimento ao olharmos para esse continente, suas sociedades, suas culturas, suas artes.

Vimos que a arqueologia apesar de ter servido muitas vezes aos propósitos do colonialismo, posteriormente desmistificou a ideia de que os africanos eram pouco desenvolvidos tecnologicamente, como sempre se afirmou, tendo sido a partir dela também a comprovação de que a África é o berço da humanidade.

Nas narrativas do catálogo que integra esta dissertação, retomamos problemas inerentes ao trabalho da arqueologia que, embora pertença a uma discussão corrente da disciplina, nem sempre são conhecidos por jovens pesquisadores e aqueles que ainda estão em formação escolar. Certamente que a profundidade de do tratamento dos conteúdos tratados no catálogo deverá ser avaliada, e, dependendo do nível de sua aplicação, haverá de ter outras redações apropriadas.

De todas as maneiras, os fatores a considerar frente ao tema escolhido, parecem apropriados ao ensino de pessoas de várias idades. Esses fatores, particularmente os relativos ao pensamento arqueológico, vão desde o comércio ilegal de artefatos aos protocolos devidos na realização da pesquisa em relação à comunidade local, bem como diante das condições das instituições de suporte (museus, laboratórios) e sua história.

Constatamos a importância da metalurgia na África ocidental e central, dos símbolos de poder a que se relacionam de perto a metalurgia, a hierarquia social e o papel fundamental do ferreiro nessas sociedades.

Vimos possibilidades, mas também dificuldades, de conexão entre culturas distantes no tempo como as de Nok e Ifé; de transmissão de tecnologia no espaço, como a técnica de cera perdida que os artesãos de ifé levaram aos artesãos de Benin; a relação da cultura Nok com as máscaras gueledes sendo que, no que se refere ao Brasil, aponta-se nisso tudo uma herança cultural africana de mais de 2500 anos.

Na construção e desconstrução de identidades em torno da imagem equivocada, eurocêntrica, sobre o continente africano, vimos o caso do emblemático Grande Zimbábue, do estabelecimento de uma ideia errônea, por muito tempo aceita, de que os africanos não seriam capazes de construir as grandes edificações, e as polêmicas em torno da declaração de Gertrude Caton Thompson em 1931 que essas construções e seus artefatos eram de natureza *bantu*. Significa isto que há muito a ser desenvolvido pelos estudos africanos a partir da arqueologia

São estes, entre outros conteúdos, em que a arqueologia pode contribuir, além de suas descobertas, para com a museologia e a história da arte no tratamento da arte africana, e seu ensino.

BIBLIOGRAFIA

ÁFRICA ARTE NEGRA: peças do acervo do Instituto Fundamental da África Negra Dacar – Senegal. São Paulo, MAE/USP, 1977.

AMPLI-TERRA PRO (2013) [grupos do Google]. Prof. Babatunde Lawal na USP: 7-8[2013]. Disponível: <https://groups.google.com/forum/#!topic/ampliterra-pro/D4tPxu8wVIY>. Acesso em: 3/8/2013.

ARTE DA ÁFRICA: obras primas do Museu Etnológico de Berlim. Rio de Janeiro: Instituto Goethe, Museu Etnológico/ Museus Estatais de Berlim, Centro Cultural Banco do Brasil, 2004.

THE POTTER'S ART IN AFRICA: catalogue of an exhibition. Willian Fagg and John Picton. Londres: British Museum, 1970.

ABIODUN, Rowland, DREWALL, Henry J., Pemberton III, John. **The Yoruba artist:** new theoretical perspectives on African Arts. Smithsonian Institution. 1994.

ANTAS, Luiz Mendes. Dicionário de termos técnicos: Inglês- Português. São Paulo: 6ª. Ed. Traço ed., [s/d].

ARDOUIN, Claude Daniel e ARINZE, Emmanuel. **Museums & Community in West Africa.** Washington: Smithsonian Institute, 1995.

BACQUART, Jean-Baptiste. **The tribal arts of Africa.** London: Thames & Hudson, 2004.

BASCOM, William. **Creativity and Style in African Art.** In: Biebuyck, Daniel: Tradition and creativity in Tribal Art. Berkely: University of California press, 1973. p. 98-119.

BEN-AMOS, Paula G. **The Art of Benin.** Washington: Smithsonian Institute, 1995.

BLIER, Suzanne Preston. **Las artes de los reinos de África.** Madrid: Akal, 2011.

BOUTTIAUX, Anne-Marie. Des mises en scène de curiatés aux chefs-d'oeuvre mis en scène. Le Musée royal de l'Afrique à Tervuren : un siècle de collections. In: **Cahiers D'Etudes Africaines**, v. 39, n. 155-156, p. 595-616, 1999.

BOWSER, Brenda J.; ZEDENO, Maria Nieves. **The archaeology of meaningful places.** Utah: University of Utah press: 2009.

BRITISH MUSEUM. <http://www.britishmuseum.org/research>.

CARNEIRO DA CUNHA, Marianno. Arte afro-brasileira. In: ZANINI, Walter (coord.). **História Geral da Arte no Brasil**, Vol. II. São Paulo: Instituto Walter Moreira Salles; Fundação Djalma Guimarães, 1983. p. 975-1033.

CARVALHO, Patrícia Marinho de. **A travessia atlântica de árvores sagradas:** Estudos de paisagem e arqueologia em área de remanescente de quilombo em Vila Bela/MT. Dissertação apresentada ao Programa de Pós-graduação em arqueologia, do Museu de Arqueologia e Etnologia da Universidade de São Paulo, para obtenção do título de Mestre em Arqueologia. 2012.

CATON-THOMPSON, Gertrude. **The Zimbábue Culture:** ruins and reactions. London: Cass and company limited, 1971.

COLWELL – CHANTHAPHONH, C. e FERGUSON, T. J. Introduction: The collaborative continuum. In: C COLWELL – CHANTHAPHONH e T. J.FERGUSON. **Collaboration in Archaeological Practice. Engaging Descendent Communities.** Lanham, Altamira Press. 2008. p. 1-32.

CONNAH, Graham. **African Civilizations.** New York: Cambridge, 2001. 2ª. Edição.

CONNAH, Graham. **África desconhecida:** Uma introdução a sua arqueologia. Tradução: Carlos Magnavita. São Paulo: Edusp, 2013.

CORBEY, Raymond. **Tribal Art Traffic** - A Chronicle of Taste, Trade and Desire in Colonial and Post-Colonial Times. Amsterdam: Royal Tropical Institute. 2000.

CORNEVIN, Marianne. **Secrets du continent noir révélés par l'archéologie.** Paris: Maisonneuve et Larose, 1998.

DARK, Philip J. C. **An introduction to Benin Art and Technology.** London: Oxford, 1973.

DARK, Philip J. C. Brass casting in West Africa. **African Arts**, vol. 6, n4, 1973, pp. 50-53+94

DE MARET, Pierre. **Objects:** signs of Africa. Ghent: Snoeck-Ducaju & Soon, 1995, 133-145.

DE MARET, Pierre. Phases & Facies in the Archaeology of Central Africa. In: ROBERTSHAW, P. **A history of African Archaeology.** London: James Currey. 1990. p. 109-134.

DE MARET, Pierre. **Fouilles Archeologiques dans la vallee du Haut-Lualaba, Zaire :** II Sanga et Katongo 1974. Musee Royal de L'Afrique Centrale Tervuren, Belgica:1985.

DE MARET, Pierre; CHILDS, S. Terry. Re/Constructing Luba Past. In: ROBERTS, Mary Nooter; ROBERTS, Allen F. **Memory:** Luba Art and the Making of History. New York: The Museum for African Art, 1996. p. 49-59.

DELANGE, Jacqueline. **Arts et peuples de l'Afrique noire:** Introduction à une analyse des créations plastiques. França: Gallimard. 2006.

DEVISSE, Jean; VANSINA, Jan. A África do século VII ao XI: cinco séculos formadores. Capítulo 28. In Mohammed El Fasi: **História Geral da África, III: África do século VII ao XI**. UNESCO, 2011.

ELUYEMI, O. The archaeology of the Yoruba: problems and possibilities. In: Archaeological approaches to the cultural identity [ed.] Stephen Shennan. Londres: Routledge, 1994.

EYO, Ekpo; WILLETT, Frank. **Treasures of Ancient Nigeria**. New York: Knopf, 1980.

EYO, Ekpo. Conventional Museums and the quest for relevance in Africa. *History in Africa*. **History in Africa**, vol. 21, p. 325-327, 1994.

_____, Ekpo. New Treasures from Nigeria. **Expedition**, 1972. 14 (2).

_____, Ekpo. 1969 Excavations at Ile-Ife. **African Arts**, vol. 3, pp. 44-47+87.

FAGG, Angela. Thoughts on Nok. **African Arts**, Memorial to William Fagg, vol. 27, n. 3, p. 79-83+103, 1994.

FAGG, Bernard. A preliminary note on a new series of pottery figures from northern Nigeria. **Africa: Journal of the International African Institute**, vol. 15, p. 21-22, n. 1, 1945.

_____, Bernard. Archaeological Notes from Northern Nigeria. **Man**, Vol. 46 (May - Jun., 1946), pp. 49-55

_____, Bernard. A Life-Size Terra-Cotta Head from Nok. **Man**, vol. 56, p. 89, 1956.

_____, Bernard. Recent working West Africa: New light on the Nok Culture. **World Archaeology**, vol. 1 nº 1, p. 41-50, 1969.

_____, Bernard. **Nok Terracotas**. London: Ethnographica; Nigéria: The National Commission for Museums & Monuments. 1990.

FERREIRA, Lúcio Menezes Patrimônio, pós-colonialismo e repatriação arqueológica. *Ponta de Lança: história, memória & cultura* [recurso eletrônico], Grupo de Pesquisa História Popular do Nordeste, São Cristovão, v. 1, n. 2, p. 73-62, 2008).

FAGG, William B. **Yoruba: Sculpture of West Africa**. New York: Alfred Knopf, 1982.

_____, FAGG, William B. The African Artist. In: Biebuyck, Daniel: **Tradition and creativity in Tribal Art** Berkely: University of California press, 1973.

FAGG, William B.; PICTON, John. **The Potter's Art in Africa**. The Trustees of the British Museum, 1970.

- FAGG, William B.; PLASS, Margaret. *African Sculpture: an anthology*. Great Britain: 1964.
- FAGG, William; Underwood, Leon. An Examination of the So-Called "Olokun" Head of Ife, Nigeria. *Man*, Vol. 49 (Jan., 1949), pp. 1-7.
- GARLAKE, Peter. **Early art and architecture of Africa**. New York: Oxford University press. 2002.
- GEARY, Christraund M. Early images from Benin at the National Museum of African Art. *African Arts*, vol. 30, nº 3, Special issue: The Benin Centenary, Part 1. 1997, pp. 44-53+93.
- GOODWIN. A.J.H. A bronze snake head and other recent finds in the Old Palace at Benin, *Man*, vol. 63 (sep., 1963), pp. 142-145.
- HAMPÂTÉ BÂ. Confrontações culturais. In: **Thot**. São Paulo, n. 80, p. 3-12, 2004.
- FEIST, Hildegard. *Arte Africana*. São Paulo: Ed. Moderna. 2010.
- HERNANDEZ, Leila Maria Gonçalves Leite. *A África na sala de aula: visita à história contemporânea*. São Paulo: Selo Negro, 2005.
- KENSE, François J. Archaeology in Anglophone West Africa. In: ROBERTSHAW, P. **A history of African Archaeology**. London: James Currey. 1990. p.135-154.
- KI-ZERBO, Joseph (Coord.). **História Geral da África, I: Metodologia e Pré-História da África**. São Paulo: Cortez; Brasília: UNESCO, 2011.
- KI-ZERBO, Joseph. **História da África Negra – II**. Portugal: Mem Martins. 2002.
- KONARE, A. O. The Creation & Survival of Local Museums. In: Ardouin, Claude Daniel; Arinze, Emmanuel. **Museums & Community in West Africa**. Washington Smithsonian Institution Press London: J. Currey: 1995. 5-10.
- LAWAL, Babatunde. Dating problems at Igbo-Ukwu. **Journal of African History**, 1973, pp. 1-8.
- _____, Babatunde. **The Gèlèdè spectacle: art, gender, and social harmony in an African culture**. Seattle and London: University of Washington press. 1996.
- MATENGA, Edward. Figurines zimbabwéennes de l'âge du fer. Images d'un complexe de fécondité. In: **Térmoins de Pierre : Zimbabwe Passé et Présent**. Vol I. 1997. p. 57-75.
- MOKHTAR, Gamal. **História Geral da África, II: África Antiga**. São Paulo: Cortez; Brasília: UNESCO, 2011.
- MUNANGA, Kabengele. **Origens africanas do Brasil contemporâneo: historias, línguas, culturas e civilizações**. São Paulo: Global, 2009.

NEYT, François; VANDERHAEGHE, Catherine. in: **Mostra do Redescobrimento: arte afro-brasileira**. Nelson Aguilar, organizador. Fundação Bienal de São Paulo. São Paulo: Associação Brasil 500 Anos Artes Visuais, 2000. P.34-97 –

OBUYEMI, Ade M. U. and PEMBERTON III, John. The Recovery of a Benin Bronze Head. **African Arts**, vol. 24, 3, special Issue: Memorial to Arnold Rubin, part II (Jul, 1991), pp. 8+10+12.

OKPOKO, A. Ikechukwu. Archaeology and the study of early urban centres in Nigeria. **African Study Monographs**, 19(01): 35-54, May 1998

PICTON, John. Art, Identity, and identification: A comemory on Yoruba Art Historical Studies. In ABIDUN. 1994. p1-34.

PHILLIPSON, David W. **African Archaeology**. New York: Cambridge, 2005. 3ª edição.

POSNANSKY, M. As sociedades da África Subsaariana na Idade do Ferro Antiga.in: MOKHTAR, Gamal. **História Geral da África, II: África Antiga**. São Paulo: Cortez; Brasília: UNESCO, 2011. p. 803-820.

PWITI, Gilbert. Origines et développement des cultures à structures en pierre du Zimbábue. In : **Térmoins de Pierre : Zimbábue Passé et Présent**. Vol I. 1997. p. 77- 95.

REDLIST. *Red List of African Archaeological Objects*. Disponível em <<http://archives.icom.museum/redlist/afrique>> acesso em 04/03/2012

RENFREW, Colin; BAHN, Paul. **Archaeology: Theories, Methods and Practice**. London: Thames & Hudson, 2008. 5ª. edição.

RIBEIRO JUNIOR, Ademir. **Parafernália das mãos ancestrais: As máscaras gueledé, os edan ogboni e a construção do imaginário sobre as “sociedades secretas” africanas no Recôncavo Baiano**. Dissertação apresentada ao Programa de Pós-graduação em arqueologia, do Museu de Arqueologia e Etnologia da Universidade de São Paulo, para obtenção do título de Mestre em Arqueologia. 2008.

ROBERTSHAW, Peter. **A history of African Archaeology**. London: James Currey. 1990.

ROCHA, Maria Corina. **Imagens e palavras: suas correspondências na arte africana**. Dissertação apresentada ao Programa de Pós-graduação em arqueologia, do Museu de Arqueologia e Etnologia da Universidade de São Paulo, para obtenção do título de Mestre em Arqueologia. 2007.

RYDER, Allan Frederick Charles – Do rio Volta aos Camarões, em **História Geral da África IV**. A África do século XII ao XVI. São Paulo: Ática/UNESCO, 1980, coordenador do volume D.T. Niane, pp.353-384.

SALUM, Marta Heloisa Leuba; SILVA, Wagner Souza. Por que das hastes de *Ossaim* brotam pássaros – até flechas brotam! -, mas não folhas???!!!. **Revista do Museu de Arqueologia e Etnologia**, São Paulo, 15-16, p.291-320, 2005-2006.

_____, Marta Heloisa Leuba. **África: culturas e sociedades** [texto científico]. São Paulo: Museu de Arqueologia e Etnologia/Universidade de São Paulo, [1999]. (Guia temático Formas de Humanidades).

SALUM, Marta Heloísa Leuba; CERA VOLO, Suely. Considerações sobre o perfil da coleção africana e afro-brasileira no MAE-USP. **Revista do Museu de Arqueologia e Etnologia**, São Paulo, n. 3, p.167-185, 1993.

SERRANO, Carlos Henriques. Poder, símbolos e imaginário social. In: Publicações do Centro de Estudos Africanos, Coimbra, Número comemorativo 1, **Angola, os símbolos do poder na sociedade tradicional**, p. 49-55, 1983.

SHAW, T. **Igbo-Ukwu: An account of archaeological discoveries in eastern Nigeria**. The institute of African studies university of Ibadan: Routledge, 1970, v.1 e 2.

SHAW, T. Those Igbo-Ukwu Radiocarbon Dates: Facts, Fictions and Probabilities. **The Journal of African History**, Vol. 16, n° 4, 1975. p. 503-517.

SHAW, T. Further excavations at Igbo-Ukwu, eastern Nigeria: an interim report. **Man**. Vol. 65. 1965, p. 181-184.

SHAW, T. Excavations at Igbo-Ukwu. Eastern Nigeria: An Interim Report. **Man**. Vol. 60. 1960, p. 161-164.

SHEPHERD. “When the Hand that Holds the Trowel is Black...” **Journal of Social Archaeology** vol. 3 (3): 334 – 352. 2003

SHINNIE, P. L. A personal Memoir. In: ROBERTSHAW, Peter. **A history of African Archaeology**. London: James Currey. 1990. P. 221-335.

SILVA, Agatha Rodrigues da. **A Arqueologia da África através dos Editoriais: uma análise dos discursos arqueológicos de africanos e africanistas nos boletins especializados**. Dissertação apresentada ao Programa de Pós-graduação em arqueologia, do Museu de Arqueologia e Etnologia da Universidade de São Paulo, para obtenção do título de Mestre em Arqueologia. 2013.

SILVA, Fabíola Andrea. Etnoarqueologia: uma perspectiva arqueológica para o estudo da cultura material. **Métis: história & cultura**, vol. 8, n. 16, 2009.

SILVA, Juliana Ribeiro da Silva. **Homens de Ferro: Os ferreiros na África central no século XIX**. São Paulo: Alameda Editorial, 2008.

SOUZA, Marina de Mello e. **África e Brasil Africano**. São Paulo: Ática 2006.

STEINER, Christopher B. **African art in transit**. Los Angeles: Cambridge, 1994.

TAYLOR, James L. **Dicionário metalúrgico**: Inglês – Português, Português – Inglês. 2ª ed. São Paulo: Associação Brasileira de metalurgia, materiais e mineração, 2010.

THOMPSON, F. C. The Early Metallurgy of Copper and Bronze. **Man**, vol. 58 (Jan., 1958), p. 1-7.

UNDERWOOD, Leon. **Bronzes of west Africa**. London: 1949.

UNESCO. Site: <http://whc.unesco.org/en>. Acesso: 20/12/14.

UZOIGWE, Godfrey N.– Partilha europeia e conquista da África: apanhado geral. Capítulo 2 In: **História Geral da África**, VII: África sob dominação colonial, 1880-1935. Editado por Albert Adu Boahen. – 2. ed. rev. – Brasília: UNESCO, 2010.

VANSINA, Jan. **Art history in Africa**. New York: Longman, 1984.

VAN NOTEN, F.; COHEN, D.; MARET, P. de. A África central . In: MOKHTAR, G. **História Geral da África. II: A África Antiga**. São Paulo: Ática; UNESCO, 2011. p. 691-712.

WALKER, Roslyn Adele. Anonymous has a name: Olowe of Ise. In: ABIODUN; DREWALL; PEMBERTON III. **The Yoruba artist: new theoretical perspectives on African Arts**. Smithsonian Institution. 1994.

WEST AFRICAN MUSEUS PROGRAMME. <http://www.wamponline.org/en/> acesso em 24/11/2013.

WILLETT, Frank. **African Art: an introduction**. New York: Praeger Publishers, 1971.

_____, Frank. Bronze Figures from Ita Yemoo, Ife, Nigeria. **Man**, 1959, vol 59, pp. 189-193.

_____, Frank. Ife in Nigerian Art. **African Art**, Vol. 1, No. 1. (Autumn, 1967), pp. 30-35+78.

_____, Frank: **Ife in the history of West African sculpture**. (New Aspects of Antiquity.) 232 pp., including 123 photos.[London]: Thames and Hudson, 1967. 84s.

_____, Frank: Ife and Its Archaeology. **The Journal of African History**, vol.1, no. 2, 1960, pp. 231-248.

WILLETT, Frank; TORSNEY, Ben and RITCHIE, Mark. Composition and Style: An Examination of the Benin "Bronze" Heads. **African Arts**, Vol. 27, No. 3, Memorial to William Fagg (Jul., 1994), pp. 60-67+102

WILLETT, Frank; PICTON, John. On the Identification of Individual Carvers: A Study of Ancestor Shrine Carvings from Owo, Nigeria. **Man**, Vol. 2, No. 1 (Mar., 1967), pp. 62-70.

APENDICE I: “Dados bibliográficos dos principais autores consultados”

Babatunde Lawal. Nasceu no distrito de Lagos (Isale-Eko), onde há forte tradição de máscaras gueledé. Participou de muitos espetáculos antes de se tornar pesquisador. É licenciado em Belas Artes pela Universidade da Nigéria, Nsukka, tendo obtido os títulos de mestrado e doutorado em História da Arte pela Universidade de Indiana, em Bloomington, Indiana (EUA). Lecionou por muitos anos na Universidade de Ifé (agora Obafemi Awolowo University), de Ile-Ife (Nigéria), e posteriormente se tornou Presidente do Departamento de Arte e Decano da Faculdade de Artes. Atualmente é Professor de História da Arte na Universidade de Virgínia, Richmond (Virginia, EUA).

Em 1996 publicou o livro *The geledé Spetacle: art, Gender e Social Harmony in African Culture*. Nessa obra a associação gueledé está no mundo ioruba onde a arte funciona como uma metáfora para estimular o desenvolvimento e para promover o bem estar social e a harmonia dentro de uma dada comunidade.

Foto de divulgação de sua última vinda ao Brasil em texto preparado pelo Prof. Dr. Artur Matuck (Programa de Pós-graduação Interdisciplinar em Estética e História da Arte da USP) – cf. AMPLI-TERRA PRO (2013).

Connah Graham. Professor de arqueologia da Universidade de New England, Austrália. Comandou pesquisas arqueológicas na

Grã-Bretanha, Nigéria, Egito, Uganda e Austrália. Publicações: *African Civilizations*, 2001. Foto no site: <http://www.asha.org.au/about-the-awards/>

Bernard Fagg (1915-1987) arqueólogo e antropólogo,

Em 1943 descobriu, recuperou e publicou as primeiras descrições das terracotas NOK. Em 1947 trabalhou no embrião do Antiquities Service, sendo o primeiro arqueólogo a trabalhar na Nigéria. Em 1963 tornou-se curador do Pitt-Rivers Museum em Oxford. Publicações: *Nok terracotas*, 1977.

Charles Thurstan Shaw. (1914-2013) inglês.

Especializou-se em culturas antigas da atual Gana e Nigéria. Foi curador do Museu Achimota Colégio Antropologia, Gana 1937-1945. Ele ajudou a estabelecer instituições acadêmicas, incluindo o Museu Nacional de Gana e do departamento de arqueologia da Universidade de Gana.

Ele começou a trabalhar com a Universidade de Ibadan, em 1960, onde mais tarde fundou e desenvolveu o seu departamento de arqueologia, que liderou durante mais de 10 anos antes de sua aposentadoria em 1974. Comandou as pesquisas arqueológicas de Igbo Ukwu em 1959, 1960 e 1964. Fundou e editou o *Oeste Africano Arqueológico Newsletter* (1964-1970) & *West Jornal Africano de Arqueologia* (1971+).

Daniel Biebuyck. Professor de antropologia e sociologia na Universidade Delaeare, Estados Unidos. Sob os auspícios do Institut pour la Recherche Scientifique en Afrique central (IRSAC), ele fez pesquisa de campo no período de 1949 a 1961 entre os os bembés, legas e outros grupos étnicos no que é hoje a República Democrática do Congo.

A partir de 1956, ele ensinou nas Universidades de Liège, Lovanium, Londres, Delaware, Yale, New York, ao sul da Flórida e UCLA. É autor de numerosos livros e artigos, centrado principalmente na arte visual e literatura oral da África Central. Publicações: Tradition and Creativity in Tribal Art (1969), Statuary from the pre-Bembe Hunters (1981), The Arts of Zaire (1989).

Foto no site: <http://www.africultures.com/php/?nav=personne&no=6313#>

David W. Phillipson. Professor de arqueologia africana e diretor do Museum of Archaeology & Anthropology da Universidade de Cambridge. Publicações: African Archaeology, 2005.

Foto no site: <http://www.britac.ac.uk/fellowship/elections/index.cfm?member=4389>

Ekpo Eyo (1931-2011). Arqueólogo e antropólogo. Nasceu em Calabar, Nigéria.

Escavou em Ifé e Owo na Nigéria; foi curador da importante exposição, “Treasures of Ancient Nigeria” realizada no ano de 1980 no Institute of Arts de Detroit, no The Califórnia Palace of the Legion of Honor em São Francisco e no Metropolitan Museum of Art de Nova York; primeiro e único diretor nigeriano do departamento de antiguidades (1968-1979), primeiro diretor geral do National Commission for Museums and monuments (1979-1986), e professor de artes africanas e arqueologia da University of Maryland, College Park, Maryland USA (1986-2006); professor de artes africanas e arqueologia da University of Maryland, College Park, Maryland USA (1986-2006).

Foto: http://www.beallfuneral.com/memsol.cgi?user_id=393623

Frank Willett. Arqueólogo britânico (1925-2006). Nasceu em Bolton, Reino Unido. Foto tirada em 1986 por John Picton. Trabalhou vários anos em escavações na Nigéria conduzindo expedições arqueológicas em Ifé e Old Oyo e em 1958 tornou-se arqueólogo do governo federal da Nigéria e também curador do Ifé Museum.

Foi professor de arte africana e arqueologia na Northwestern University, em Illinois, Estados Unidos e diretor da Universidade de Glasgow, na Escócia.

Publicações: *African Arts* (1971, 1973, 2002,2003), *Ife in the History of West African Sculpture* (1967), *A study of ancestor shrine ein Owo*, Nigéria (1967), além de vários artigos publicados nas revistas eletrônicas: *African Arts*, *Art Journal* e *Man*.

Foto: PICTON, 2007. **African Arts**.

Gertrude Caton-Thompson. Arqueóloga britânica (1888-1985). Pesquisadora e fez cursos na pré-história e na antropologia em Cambridge, tornando-se conhecida por seu projeto pioneiro interdisciplinar de levantamento e escavação em Fayum no Egito e provavelmente muito famosa por conduzir as escavações no Grande Zimbábue em 1929 e ao datar artefatos de um contexto estratigráfico, confirmou que o sítio era de origem africana. Com a violenta reação da comunidade branca da Rodésia (atual Zimbábue), ela se recusou a escavar na África do Sul e retornou ao Egito e a Arábia.

Foto: REWFREW, 2008, p. 38.

John Goodwin (Astley John Hilary Goodwin) 1900-1959. Goodwin ocupou o primeiro posto em arqueologia profissional na África do Sul e

ofereceu os primeiros cursos universitários em arqueologia. Comandou as escavações arqueológicas em Benin na década de 1950.

Foto: JOHN GOODWIN (Astley John Hilary Goodwin) – B.B.M. The South African Archaeological Bulletin, vol.14. Nº 56, p. 124. Acesso 14/04/2011.

Marianne Cornevin. Médica, historiadora, pertenceu a uma equipe que fundou o movimento de resistência nomeado “Défense de la France”. Viveu muitos anos em Togo onde seu marido, Robert Cornevin, foi diretor de territórios ultramarinos da França. Publicações: *Secrets du Continent noir révélés par l’archéologie*, 1998. Foto no site: <http://www.babelio.com/auteur/Marianne-Cornevin/45954>.

J. Marianno Carneiro da Cunha

Marianno Carneiro da Cunha. Arqueólogo assiriologista. Foi muito importante na formação do acervo africano do Museu de Arqueologia e Etnologia da Universidade de São Paulo-MAE/USP. A sua preocupação era avaliar a influência da cultura material da África na produção da arte brasileira e o primeiro a dar importância às culturas dos africanos trazidos para o Brasil na condição de escravos.

Na publicação consultada: Arte afro-brasileira. In: ZANINI, Walter (coord.). História Geral da Arte no Brasil, Vol. II. São Paulo: Instituto Walter Moreira Salles;

Fundação Djalma Guimarães, 1983. p. 975-1033. O autor discorre sobre a importância das pesquisas arqueológicas na África e da tradição escultórica na Nigéria, e destacando as escavações de Olduvai, Ifé, Benin, Nok, Igbo Ukwu e Zimbábue.

Peter Garlake. Foi inspetor de monumentos, Rodesia em 1964-1970, pesquisador sênior, Universidade de Ifé, Nigéria em 1971-1973. Tem feito escavações arqueológicas na Rodesia, Nigéria Moçambique, Tanzânia, e costas do Quênia e Somali. Pesquisa há 10 anos a arte rupestre do Zimbábue. Publicações: Early Islamic Architecture of the East African Coast (1966), Great Zimbábue (1973), Kingdoms of Africa (1978), The Hunter's Vision (1995).

Pierre de Maret. Desenvolve pesquisas arqueológicas na África Central e, mais especificamente o período de transição entre a Pedra e da Idade do Ferro. Aborda questões relacionadas à gestão do património cultural e natural e a relação dos museus com a comunidade. Foto no site:

http://fsp.ulb.ac.be/sites/default/files/styles/user_medium/public/pictures/picture-104-1370263230.png?itok=fbEU7dq8

William Bascon. Foi professor de antropologia e diretor do Museu de Antropologia Robert H. Lowie, da Universidade Berkeley, na Califórnia. Empreendeu vários trabalhos de campo na Nigéria. Aborda a arte da África no contexto dos povos que a fabricaram. Publicações: *Creativity and Style in African Art* (1969), *A Yoruba Carver: Duga of Meko* (1973), *African Art in a Cultural Perspective: an introduction* (1973).

Foto no site: <http://www.lib.berkeley.edu/ANTH/emeritus/bascom/>

William B Fagg. (1914-1992). Membro do departamento de Etnografia do British Museum, grande conhecedor da arte africana, fez pesquisas na Nigéria, Congo, Gana, Costa do Marfim, entre outros. Publicações: *The sculptures of Africa* (com Elisofon; 1958), *Nigerian Images* (1963), *African arts* (1969), além de vários artigos publicados nas revistas eletrônicas: *African Arts* e *Man*, entre outras.

Fonte da imagem: JOHN PICTON. A tribute to William Fagg. *African Arts*, pp. 26-29+100, Vol. 27, No. 3, Memorial to William Fagg 1994.