Universidade de São Paulo - USP
Museu de Arqueologia e Etnologia - MAE
Programa de Pós-Graduação em Arqueologia

PARAFERNÁLIA DAS MÃES-ANCESTRAIS

*As máscaras gueledé, os edan ogboni e a construção do
imaginário sobre as “sociedades secretas” africanas no
Recôncavo Baiano*

Ademir Ribeiro Junior

São Paulo

2008

Universidade de São Paulo - USP
Museu de Arqueologia e Etnologia - MAE
Programa de Pós-Graduação em Arqueologia

PARAFERNÁLIA DAS MÃES-ANCESTRAIS:

as máscaras *guelede*, 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.

Ademir Ribeiro Junior

(bolsista CNPq no período de maio de 2005 a abril de 2007)

Orientadora: Profa. Dra. Marta Heloísa Leuba Salum (Lisy)

Nível: Mestrado

Área de concentração: Arqueologia

Linha de pesquisa: O Artefato: significado e possibilidades

**São Paulo
Maio de 2008**

Para Dora, Lydia e Izaura (in memoriam)

AGRADECIMENTOS

A conclusão desta dissertação só foi possível porque, desde a elaboração do projeto, fui auxiliado por um a infinidade de pessoas.

Quero agradecer primeiramente aos meus familiares, que além de agüentarem pacientemente minha ausência nesses últimos dez anos, desde que saí do Mato Grosso para estudar em São Paulo, me ajudaram material e espiritualmente em tudo o que precisei. Devo agradecer principalmente aos meus pais, Dona Dora e Seu Chico; minhas irmãs, Telma, Thaís e Thaianne; minha avó Dona Lydia; e a tia Dirce e o tio Sérgio, que acompanharam todo esse processo mais de perto.

Quero agradecer a minha orientadora, Profa. Dra. Marta Heloísa Leuba Salum (Lisy), por ter me apresentado à Arte Africana, e por ter acompanhado e estimulado minhas pesquisas e inquietações desde a graduação.

Agradeço os meus amigos de São Paulo, com os quais aprendi muito com as conversas e com a convivência. Quero agradecer especialmente a Corina, Juliana, Liliana, Luciana, Márcia, Mônica, Tatiane, Mário, Alê, Ney Robson, Gel, Renatinho e Elexander. E na fase final deste trabalho, contei com a hospitalidade e gentileza do Mário, Márcio e Michele.

Agradeço às professoras da banca de qualificação, Profa. Dra. Fabíola Andréa Silva e Profa. Dra. Cristina Wissenbach, que apontaram os problemas do projeto e deram sugestões que tornaram o trabalho melhor.

Também devo agradecer ao Programa de Pós-Graduação em Arqueologia e aos funcionários do Museu de Arqueologia e Etnologia da USP, que foram sempre muito solícitos. Agradeço especialmente à Vanusa, Geraldo, Luís, Sílvia, Sandra, Hélio, Eleusa e Wagner.

Agora eu gostaria de agradecer ao povo de Salvador.

Meus sinceros agradecimentos a Maria Paula Adinolfi, primeiramente pelo acolhimento e amizade com que me recebeu em sua casa, mas também pelas sugestões e críticas que fez ao projeto, além das nossas estimulantes conversas sobre etnografia, que

só fizeram enriquecer este trabalho. Ainda devo agradecer-lá pela revisão crítica do texto e pela tradução do resumo.

Tenho muito a agradecer ao Sr. Antonio Luiz Santos Figueiredo, Mobá de Xangô da Casa Branca e Gerente do Acervo Claudio Masella, pois tive o privilégio de compartilhar de sua amizade, sabedoria e luz. Agradeço também ao Pai Reinaldo de Xangô, a Tonho Ogã de Oxum da Casa Branca e a José Félix dos Santos, Otun Alagbá do Ilê Aṣipá. Quero agradecer ao povo-de-santo de Salvador, Cachoeira e Itaparica, pela hospitalidade com que me receberam nas muitas festas que freqüentei.

Agradeço aos meus colegas de trabalho do IPAC, especialmente a Ainê, Andréa, Carla, Flávia, Marcos, Maricato, Paulo, Priscila, Roque e Wianey. E também aos colegas da Casa do Benim: Admilson, Edivaldo, Diego, Paulo, Rosa, e especialmente a Iray Galrão.

Agradeço a Profa. Dra. Suely Ceravolo, pelas sugestões bibliográficas. Ao Prof. Dr. Jeferson Bacelar, por suas observações a minha pesquisa. Ao Prof. Dr. Renato da Silveira, que prontamente cedeu textos e artigos. Ao Prof. Ms. Ilber Ascis, por ter me introduzido junto ao povo-de-santo da Casa Branca e pelas inúmeras sugestões à prática da pesquisa em Salvador. Ao Prof. Júlio Braga, por sua generosidade em compartilhar seu conhecimento e experiência. Ao Prof. João José Reis, pelos esclarecimentos sobre a documentação das revoltas malês. À Profa. Dra. Consuelo Pondé de Sena, do Instituto Geográfico e Histórico da Bahia; À Maria Emilia Valente Neves e o Prof. Dr. Marcelo Bernardo da Cunha, do Museu Afro-Brasileiro; Dra. Ângela Lühning, Eliane, Rafael, Dione, e especialmente a Dona Ceci da Fundação Pierre Verger.

Quero registrar também meus agradecimentos aos amigos que fiz nesse período que morei em Salvador, especialmente à Adriana, Ketyenne, Marijara, Larissa, Luzia, Viviane e Garimpeiro.

Do Ceará, agradeço aos funcionários da Casa de José de Alencar e Museu Arthur Ramos, em Fortaleza.

E, finalmente, agradeço ao CNPq pela concessão da bolsa de mestrado e da bolsa PIBIC durante minha iniciação científica, bem como à COSEAS-USP pela bolsa-trabalho com que ingressei como estagiário no MAE-USP e permitiu o desencadeamento de minha pesquisa, sem as quais não seria possível desenvolver esta dissertação.

SIGLAS

CCM	Coleção Claudio Masella - IPAC
FFLCH	Faculdade de Filosofia Letras e Ciências Humanas da USP
FUNARTE	Fundação Nacional de Artes
IBF	Instituto Brasileiro do Folclore
IFAN	Instituto Française de l' Afrique Noire (Dakar, Senegal)
IGHBA	Instituto Geográfico e Histórico da Bahia
IPAC	Instituto do Patrimônio Artístico de Cultural da Bahia
MAE	Museu de Arqueologia e Etnologia da USP
MNBA	Museu Nacional de Belas Artes (Rio de Janeiro)
UFC	Universidade Federal do Ceará
USP	Universidade de São Paulo

RESUMO

Esta dissertação constitui-se de um estudo da cultura material de origem africana em que se investiga a produção, circulação, utilização e descarte de objetos africanos e afro-inspirados, aos quais eventualmente no Brasil agregam-se novos significados. Tratamos particularmente de duas produções características dos iorubás: as máscaras *gueledé* e os *edan ogboni*. Alguns desses objetos constam em coleções no Brasil, e seu uso em cultos religiosos afro-brasileiros do Recôncavo Baiano, no passado, é mencionado na literatura especializada.

Na Nigéria e no Benim as máscaras de madeira denominadas *gueledé* e as estatuetas de liga de cobre *edan* são insígnias de duas importantes instituições tradicionais dos iorubás: a associação *Gueledé* e a associação *Ogboni*, respectivamente. Esses objetos estão associados a entidades espirituais (*Iyami* e *Onilé*) que segundo a cosmogonia desse povo são as grandes mães ancestrais da humanidade.

Alguns pesquisadores se valem da presença desses artefatos no Brasil para fundamentar a hipótese da reestruturação dessas instituições iorubás no Recôncavo Baiano, no final do período colonial. Outros autores, indo além, associam a suposta “sociedade *Ogboni* brasileira” com episódios das revoltas dos malês.

Tomando-se a análise do *ciclo de vida* desses artefatos como instrumental metodológico, verificamos, no entanto, que o aparecimento dessas peças aqui no Brasil pode ter se dado não por causa da transplantação dessas instituições tradicionais africanas, mas por questões ligadas à permanência dos aspectos mais profundos da cosmologia iorubá dentro dos próprios terreiros de candomblé, e também pela disputa por reconhecimento e poder entre os mais antigos deles, evidenciando a potencialidade que esses artefatos têm de transmissão e preservação da memória coletiva de um terreiro.

Neste estudo, além do ciclo de vida das peças, levam-se em consideração aspectos morfológico e tecnológicos da produção desses artefatos, em que se incluem os espaços que lhes são associados, bem como aspectos do universo simbólico que deu sentido a essas peças e animou seu ciclo de vida.

PALAVRAS-CHAVE

Cultura Material, Arte Africana, Estudos de coleção, Candomblé, Iorubá

ABSTRACT

This dissertation results from a study of the material culture of African origin, in which the manufacture, circulation, use and discard of African and African-inspired objects are investigated. Two kinds of characteristic yoruba production are focused: the geledé masks and the edan ogboni statuettes. Some of these objects are found in Brazilian collections, and their use in Afro-Brazilian religious cults in Recôncavo Baiano in the past is mentioned in the experts' writings.

In Nigeria and Benin the wooden masks called geledé and the cooper alloy statuettes edan are insignia of important traditional yoruba institutions: the Geledé Association and the Ogboni Association, respectively. These objects are associated to spiritual entities (Iyami and Onile) who, according to the cosmology of this people, are the great ancestor mothers of the humankind.

Some researchers allege the presence of these artefacts in Brazil in order to prove the hypothesis of restructuring of those yoruba institutions in Recôncavo Baiano at the end of the colonial period. Other authors go even further, associating this supposed Brazilian Ogboni Association to the Malê rebellion (1809).

Using the analysis of the life cycle of those artefacts as a methodological tool, we found that the apparition of those objects here in Brazil may be due not to the transplantation of those traditional African institutions, but to issues linked to the permanence of the most profound aspects of yoruba cosmology inside the own terreiros de candomblé, and also to the dispute for recognition and power among the oldest of them, so showing the potential these artefacts have to transmit and preserve the collective memory of a terreiro.

In this study, in addition to the life cycle of those pieces, morphological and technological aspects of their production are considered, including also the spaces which are associated to them, as well as aspects of the symbolic universe which provide meaning to these objects and animated their life cycles.

KEY WORDS

Material Culture, African Art, Collection Study, Candomblé, Yoruba

SUMÁRIO

AGRADECIMENTOS	III
SIGLAS	V
RESUMO	VI
PALAVRAS-CHAVE	VII
ABSTRACT	VII
KEY WORDS.....	VIII
SUMÁRIO	IX
INTRODUÇÃO	1
Histórico desta dissertação	1
Tema do estudo.....	6
Justificativa	10
Objetivos	12
Objetivo geral	12
Objetivos específicos.....	12
Orientação teórica	13
Procedimentos metodológicos	16
CAPÍTULO I – CONSIDERAÇÕES GERAIS SOBRE OS IORUBÁS.....	19
1. A associação <i>Ogboni</i>	20
2. A associação <i>Gueledé</i>	26
CAPÍTULO II – ESTUDO DOS EDAN OGBONI E DAS MÁSCARAS GUELEDÉ EM COLEÇÕES NO BRASIL	31
1. As peças e coleções africanas estudadas	31
1.1 Coleção africana do MAE-USP, São Paulo	32
1.2 Coleção africana do Museu Afro-Brasileiro (MAFRO), Salvador	34
1.3 Coleção africana de Claudio Masella – IPAC, Salvador.....	34

1.4 Coleção africana do Museu Nacional de Belas Artes (MNBA), Rio de Janeiro	35
1.5 Coleção africana de Pierre Verger, Salvador	35
1.6 Coleção africana de Carybé, Salvador	36
2. Reflexão sobre a variabilidade artefactual dos edan ogboni e das máscaras gueledé.....	38
2.1. A variabilidade formal dos edan ogboni e das máscaras gueledé.....	42
2.2 Reflexão sobre a tipologia das máscaras gueledé	46
2.3 Tipologia dos edan ogboni.....	60
CAPÍTULO III – CONSIDERAÇÕES SOBRE O CICLO DE VIDA DOS EDAN OGBONI E DAS MÁSCARAS GUELEDÉ USADOS NO RECÔNCAVO BAIANO.....	69
1. As peças e coleções afro-brasileiras estudadas	71
1.1 Coleção afro-brasileira de Nina Rodrigues, Salvador	71
1.2 Coleção afro-brasileira de Arthur Ramos, Casa de José de Alencar, Fortaleza	76
1.3 Coleção afro-brasileira do Instituto Geográfico e Histórico da Bahia, Salvador.....	80
1.4 Coleção afro-brasileira do Museu Estácio de Lima, Salvador	86
1.5 Coleção afro-brasileira de Mestre Didi e Juana Elbein dos Santos, Salvador.....	88
2. Ciclo de vida dos edan ogboni e das máscaras gueledé.....	92
2.1 Manufatura	92
2.2 Uso	106
2.3 Circulação	120
2.4 Descarte	132
CAPÍTULO IV - A CONSTRUÇÃO DO IMAGINÁRIO SOBRE AS SOCIEDADES SECRETAS' AFRICANAS NO RECÔNCAVO BAIANO: A 'SOCIEDADE OGBONI' E AS REVOLTAS MALÊS	141
CONCLUSÃO	150
REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS	152

A - Parte esculpida da máscara *guledé*, madeira, 30 cm. Foto Arquivo MAE-USP, s/d. Acervo MAE-USP.

B - Uma máscara completa, no contexto do festival anual de máscaras. Foto Frank Willett, s/d. Publicada em Willett 2003: 67.

C - *Edan ogboni* – liga de cobre, espetos de ferro 25,5 cm. Foto Wagner Souza e Silva, 2002. Acervo MAE-USP.

D - O *edan* sendo usado por um membro da associação *Ogboni*. Foto de William Fagg, 1949-1950. Publicada em Blier 1997: 97.

Fig. 1 - Os artefatos em alguns contextos possíveis, entre os iorubás da África.

Golfo do Benim, África Ocidental
(Adaptado de Verger 1995 por Diego Santos Costa)

Recôncavo Baiano, Brasil

Fig.2 - Mapas

INTRODUÇÃO

Histórico desta dissertação

As leituras que contribuíram para a formulação do projeto desta dissertação foram feitas a partir de 2000, logo após meu ingresso no curso de História da FFLCH-USP. No primeiro semestre daquele ano, fiz dois trabalhos para a avaliação final de disciplinas que exerceriam forte influência na escolha do tema desta pesquisa. Para a disciplina “História do Brasil Colonial I”, propus-me a escrever sobre as religiões de origem africana durante o período colonial brasileiro, já que tinha interesse em conhecer melhor esse aspecto da vida da população escravizada, que era, para mim, muito obscuro. Foi assim que conheci um pouco das obras de Manuel Querino, Nina Rodrigues, Arthur Ramos e Édison Carneiro. Já para a disciplina “História Ibérica I”, que exigiu como aproveitamento um trabalho de análise documental, propus-me a fazer uma comparação entre as leis relativas aos feitiçeiros nas Ordenações Afonsinas (1448) e Manuelinas (1521), tentando explicar o incremento da perseguição a essas práticas. Nesse estudo tive um contato apaixonante com a História das Mentalidades, principalmente a partir de obras como *Imaginário da Magia*, de Francisco Bethencourt, historiador português da Inquisição e da feitiçaria na Península Ibérica.

No segundo semestre de 2000, iniciei estágio no Museu de Arqueologia e Etnologia, para trabalhar no projeto de pesquisa Tratamento de acervos africanos em museus do Brasil face aos estudos africanistas no país e aos sistemas de catalogação internacional: o caso do MAE, coordenado pela Profa. Marta Heloísa Leuba Salum (Lisy), que havia sido recentemente contratada pelo museu, dando continuidade ao estudo da coleção africana e afro-brasileira do MAE – trabalho pioneiro dos professores Marianno Carneiro da Cunha e Kabengele Munanga. A maior parte das peças do acervo ainda não havia sido estudada desde que chegaram da África, no final da década de 1970. Uma primeira visita ao setor África – culturas e sociedades, da exposição de longa duração do Museu, despertou em mim o interesse pelo estudo da metalurgia africana. Isso ocorreu, em parte, por causa da preferência que havia desenvolvido pela Química Inorgânica, mais especificamente por cristalografia de metais e minerais, quando, entre 1998 e 1999, cursei quatro semestres da graduação em Química no IQ-USP e fiz estágio junto ao Departamento de Mineralogia do Instituto de Geociências.

A requintada técnica de fundição pela “cera perdida” fez ancorar meu estudo da metalurgia africana a partir da coleção de estatuetas metálicas relacionadas à associação *Ogboni* dos povos iorubás.¹ Essa coleção é uma das mais importantes de todo o acervo africano do MAE. Foi obtida com o empenho pessoal do Prof. Marianno e de sua esposa, a antropóloga Manuela Carneiro da Cunha, quando ele foi leitor da Universidade de Ilê-Ifé, Nigéria, entre 1974 e 1976.

A diversidade morfológica da *coleção ogboni* do MAE fez nossa atenção se voltar para o aspecto simbólico de suas peças constituintes. Pensava, naquela época, que as estatuetas, por serem muito diversas na forma e tamanho, poderiam até estar ligadas a orixás diferentes. Assim, no ano seguinte, em 2002, passei a investigar a existência de elementos que permitissem identificar divindades simbolizadas pelas estatuetas, e classificá-las pelo uso, morfologia e iconografia, com base na literatura etnológica.²

A pesquisa da *coleção ogboni* mostrou que todas as peças metálicas estavam relacionadas a uma mesma entidade: Onilé, a poderosa e misteriosa “mãe-terra” dos iorubás. Mas um tipo delas – as que possuem espetos (cf. **Fig. 18**) –, se destaca por englobar as únicas peças metálicas que podem sair do santuário dos *Ogboni*. Em consequência, essas peças com espeto são as únicas que são vistas por não iniciados e são, também por isso, as mais conhecidas, havendo na bibliografia consultada menção de seu uso em contexto etnográfico. Isso fez do *edan* “de espeto” um ícone da associação *Ogboni*.

Tratando especificamente deste tipo de *edan*, escrevemos um artigo para a Revista do Museu de Arqueologia e Etnologia, São Paulo, intitulado *Estudo estilístico e iconográfico das esculturas edan do acervo do MAE-USP* (Ribeiro Jr. e Salum 2003). Data dessa época nossa constatação de que havia peças *edan* e partes de máscara *guledé* em coleções de museus nacionais, de caráter etnológico e histórico também, compostas por objetos rituais afro-brasileiros. Essa descoberta foi tão impactante em

¹ O plano de pesquisa chamado *A metalurgia africana: uma abordagem através da escultura da Sociedade Ogboni* foi apresentado à comissão científica do MAE em 09/2000 e apoiado com bolsa-trabalho da COSEAS entre 05/2001 e 04/2002.

² Trata-se do projeto de iniciação científica, *Escultura Ogboni: identificação e classificação da coleção do MAE-USP*, apoiado com bolsa de iniciação científica do CNPq entre 05/2002 e 04/2004.

nossos estudos que, para o XI Simpósio Internacional de Iniciação Científica da USP-SIICUSP (04/11/2003), elaboramos uma comunicação que extravasava o núcleo central de nossa pesquisa: *Edan – emblema da associação Ogboni na África: investigação sobre seu uso no Brasil*.

Na continuidade do programa de iniciação científica, voltamo-nos para as outras estatuetas. Estas são tidas como interditadas aos não iniciados ³, sendo usadas dentro do *Iledi*, o santuário/palácio dos mestres *Ogboni* (esse santuário é, geralmente, contíguo ao palácio do obá, o “rei”). Sobre essas peças, as informações são ainda mais escassas. A obrigação do segredo, imposta a todos os membros *Ogboni*, limita demasiadamente a possibilidade de ampliação de nossos conhecimentos sobre elas. Isso alimenta polêmicas que só recentemente começam a ser diluídas. Uma delas, que merece ser observada, refere-se ao gênero de Onilé, feminino, e o significado da figura masculina no par do *edan*.

Para alguns autores, a figura masculina do *edan* simboliza Olodumaré, ou Olorun (o senhor do *orun*, o além) que seria interpretado como contraparte masculina de Onilé (a senhora da Terra, do mundo concreto). Para outros simboliza o céu, espaço divinizado, supostamente contraparte masculina da terra. Mas essas interpretações causavam estranheza. Era conhecida a afirmação que dizia que Olodumaré ou Olorun, o deus supremo dos iorubás, não possuía representação material. Além disso, por que o principal símbolo de uma entidade tão poderosa como Onilé haveria de fazer uma menção tão generosa a outra divindade, ainda que fosse ao deus supremo?

A dificuldade de explicar a figura masculina do *edan*, em vista do gênero feminino de Onilé, fez com que alguns autores negassem a existência de uma deidade da terra entre os iorubás (Drewal 1989: 136; Witte 1988:13). Só em 1995, Babatunde Lawal, iorubá nigeriano radicado nos Estados Unidos, baseando-se nos contos do oráculo de Ifá, demonstrou que Onilé é uma poderosa “deusa” e que tanto a parte feminina quanto a parte masculina do *edan* estão associadas a ela, por ser uma entidade que encerra em si a essência da humanidade por completo (o lado feminino e o lado

³ O relatório final de nossa iniciação científica apresentou um esboço de tipologia das peças da coleção. Essa tipologia foi apresentada numa comunicação no XII SIICUSP, pela qual fomos contemplados com menção honrosa e um convite para apresentá-la em forma de painel na 12ª Jornada Nacional de Iniciação Científica, realizada durante a 57ª Reunião Anual da SBPC (17 a 22 de julho de 2005) em Fortaleza – CE.

masculino também). Fizemos então a ligação dessas informações com a pesquisa do Prof. Marianno, que mostra essa androginia como característica das entidades “arcaicas”, ou pouco socializadas, como a deusa Ishtar, da Mesopotâmia, ou como as Iyami Oxorongá iorubanas:

“(...) Iami (...) é o poder em si, ela tem tudo dentro de seu ser. Ela pode tudo. Ela é um ser auto-suficiente, ela não precisa de ninguém, é um ser redondo, primordial, esférico, contendo todas as oposições dentro de si. Elas são andróginas, elas têm em si o bem e o mal (...), elas têm a feitiçaria, anti-feitiçaria, elas têm absolutamente tudo, elas são perfeitas.” (Carneiro da Cunha 1984:9) ⁴

Assim, observamos a íntima ligação de Onilé e Iyami. Considerando-se também a relação entre Iyami e as máscaras gueledé (cf. Salum 1999:185-187), e o fato de que essas máscaras foram usadas por terreiros (cf. Carneiro 1967 :63-64), vislumbramos a contribuição que o estudo dos *edan ogboni* e dos elementos de máscara *gueledé* conservados em coleção poderiam trazer para o entendimento do processo histórico de formação e desenvolvimento da cultura afro-brasileira.

Nessa perspectiva, escrevemos o pré-projeto de mestrado que foi apresentado ao programa de pós-graduação do MAE em abril de 2004. Inicialmente intitulado “*Onílê e Ìyàmi, as grandes mães ancestrais iorubás: estudo de seu imaginário no Brasil pela abordagem da cultura material e da tradição oral*”, esse projeto sofreu alterações quando, durante os meses de maio a setembro de 2006, foi realizada pesquisa de campo em terreiros de Salvador.

Em primeiro lugar, pretendia estudar os objetos em conjunto com a tradição oral relativa às entidades correspondentes, legada particularmente às sacerdotisas dos terreiros onde se diz que, no passado, tais objetos foram usados. Essa complementaridade entre a documentação material e a tradição oral de origem africana é preconizada por alguns pesquisadores das Artes da África como Jan Vansina (1968), Amadou Hampâté Bâ (1976), Fernando Mourão (1995-1996), Marta Heloísa Leuba Salum (1999) e Carlos Serrano (1983; 1993).

Entretanto, o conhecimento oral relativo às entidades em questão mostrou-se inacessível, pois está restrito a poucas pessoas dos mais antigos candomblés ainda em

⁴ Palestra proferida na Pinacoteca do Estado de São Paulo, em 13/10/1979, poucos meses antes do seu súbito falecimento. O texto apresentado na palestra foi publicado na Revista Dédalo, 23:1-16, 1984.

funcionamento no Recôncavo, entre eles, os “terreiros de orixá” e os “terreiros de *egum*” (os que praticam o culto aos ancestrais). O candomblé possui suas próprias formas de cognição, que, em grande medida, não são compatíveis com as da pesquisa acadêmica. O conhecimento no candomblé é adquirido aos poucos, de forma vivencial, com o passar dos anos, através da participação nos ritos, nas festas e nas ocasiões importantes da vida do terreiro. E alguns tipos de conhecimento, como é o caso da tradição oral relativa à *Iyami* e *Onilé*, por serem considerados de grande “fundamento”, só podem ser ensinados a uma pessoa que atenda a determinadas prerrogativas, entre as quais a de ser um iniciado no candomblé com mais de sete anos (*ebômim*).

A essa dificuldade imposta à pesquisa, acrescentamos o fato de que as entidades e peças aqui estudadas são ligadas às forças da “feitiçaria”⁵. Isso desencoraja os detentores desse legado a falarem, pois um dos tabus (“*euó*” ou “*quizila*”) dessas entidades em particular, de acordo com a literatura consultada, é justamente não extravasar qualquer conhecimento envolvido nesses ritos para pessoas não iniciadas, sendo interditado até mesmo lembrar ou pronunciar seus nomes. É comum vermos os filhos de santo dos antigos candomblés de Salvador, como faz o sábio *Ogã* da Casa Branca, Antonio Luis Santos Figueiredo, nosso principal colaborador, riscar simbolicamente um xis no chão antes de falar a palavra “*Iyami*”, como um pedido de licença a essa respeitável mãe ancestral e garantia de que nada de mal venha a acontecer pela pronúncia de seu nome.

A dificuldade de obtenção da tradição oral relativa às peças e às entidades do nosso estudo conduziu a uma reaproximação com os artefatos e com outras fontes documentais, como jornais e fotografias, na expectativa de suprir a falta dos dados etnográficos sobre esse assunto.

A maioria das peças selecionadas possui um histórico complexo. Algumas mostram indícios de que foram feitas localmente. Outras, muito provavelmente, foram feitas na África. Aí entra a questão da circulação dos objetos. Como vieram parar na Bahia? Questionamos, então, o uso que tiveram aqui. O que essas peças representariam nesse novo contexto? Além disso, peças como essas foram descartadas, ou mais

⁵ A utilização da palavra feitiçaria, neste trabalho, refere-se às práticas de caráter anti-social ou maléfico, e distingue-se da manipulação de forças do “outro mundo” com finalidades propiciatórias, terapêuticas ou profiláticas (cf. Parés 2006: 112).

propriamente “despachadas”, na linguagem do candomblé, entre o final do século XIX e início do século XX, nas praias de Salvador, sendo depois recolhidas (cf. Rodrigues 1904).

Isso nos fez pensar nos motivos e formas do descarte desse tipo de peça, além da “re-utilização” que elas tiveram em delegacias, institutos de medicina legal e museus. Assim, voltamo-nos para a história desses artefatos, tentando reconstruir seu ciclo de vida.

Tema do estudo

O *edan ogboni* é um conjunto de duas estatuetas metálicas representando um casal humano, por vezes assentadas sobre espetos curtos de ferro e ligadas na parte superior por uma corrente. Entre os vários usos e sentidos que lhe são atribuídos entre os iorubás, o *edan* pode ser um amuleto e um identificador pessoal dos membros que congregam a associação *Ogboni* – uma instituição tradicional que detém poderes religiosos, judiciais, políticos e administrativos. Essa espécie de senado de anciãos existente em cada cidade ou vilarejo iorubá funciona como um contraponto ao poder do rei ou obá. Além disso, são os mestres *ogboni* que realizam uma importante cerimônia estruturada a partir da cosmogonia desses povos: o culto a Onilé, entidade que personifica a terra ou o território e que, às vezes, é tida como mais poderosa do que os orixás, ou até mãe de todas as deidades iorubanas (cf. Lawal 1995: 41-43; Morton-Williams 1960:634; Ribeiro Jr e Salum 2003: 232).

As máscaras *guledé* são compostas por uma parte em madeira esculpida na forma de uma cabeça humana ou de animal. A essa parte de madeira, que geralmente cobre a cabeça e parte do rosto, fixa-se um prolongamento feito com fibras vegetais, tecidos ou roupas. São vestidas por homens adornados com jóias e outros adereços, como seios e ventre protuberantes de madeira. Essas máscaras são usadas para aplacar a ira da geniosa Iyami – a ambivalente mãe antropofágica dos iorubás, que inspira medo e temor.

Na África, o culto à Iyami tem caráter aplacatório. Ele é realizado com a intenção de pacificá-las, pois são entidades ditas “arcaicas”, de difícil trato. A cerimônia mais conhecida é a dança anual das máscaras, que é realizada pela associação *Guledé*. Nessa cerimônia, ao som de atabaques e cânticos, esses homens

paramentados, e executando movimentos femininos com o quadril, saem em procissão pelas ruas da cidade. Desse modo, eles abstêm-se, simbolicamente, de exercer sua masculinidade para divertir, mimar e prestar homenagem às *Iyami* e, assim, garantir que essa deidade não fique encolerizada e traga tragédias para a comunidade (cf. Lawal 1995; Verger 1992; Drewal e Drewal 1990; Carneiro da Cunha 1983 e 1984).

No decorrer de nossa pesquisa de iniciação científica, desenvolvida a partir do acervo africano do MAE, verificamos a existência de *edan ogboni* e esculturas integrantes de máscaras *gueledé* em catálogos de museus de arte e cultura afro-brasileira, mas até então esses objetos não haviam sido estudados de forma aprofundada.

Mesmo assim, essas peças têm sido usadas por alguns autores para atestar o estabelecimento de “sociedades secretas” africanas no Recôncavo Baiano. Clóvis Moura (1983: 98) utiliza-se da fotografia de um *edan* publicada no livro de Nina Rodrigues para inferir a existência da associação *Ogboni* na Bahia. Raul Lody (1985: 11-12; 1987: 13) afirma a existência das associações *Ogboni* e *Gueledé* em Salvador, quando descreve as máscaras *gueledé* e os *edan ogboni* conservados pelo Instituto Histórico e Geográfico da Bahia e pelo Museu Arthur Ramos.

Ainda outros autores relacionam a suposta “Sociedade *Ogboni* Brasileira” às revoltas malês, ocorridas no Recôncavo Baiano no começo do século XIX. Há rápidas menções na literatura a essas revoltas, atribuindo à associação *Ogboni* a liderança do levante de 1809 na Bahia (Arthur Ramos 1956: 48; Bastide 1971: 148 e 149; Moura 2004: 293, 1981: 138-139). Por outro lado, João José Reis (2003: 79) acha essa interpretação “altamente improvável”.

A despeito dessa polêmica hipótese do estabelecimento de associações “secretas” africanas na Bahia, há autores que atentam para outros aspectos que esses objetos suscitam. Marianno Carneiro da Cunha (1983: 1014), referindo-se às máscaras *gueledé* como “parafernália das feiticeiras”, menciona duas peças conhecidas do Instituto Geográfico e Histórico da Bahia:

“Trata-se de duas peças importantes em vários sentidos (...). Atestam uma tradição brasileira de escultura de máscaras ignorada até agora, exceto de certos fiéis dos cultos afro-brasileiros e de Pierre Verger, que fotografou uma dessas peças há vinte anos atrás”.

Em pesquisa nos arquivos da Fundação Pierre Verger, verificamos que ele fotografou as duas peças, sendo que há duas fotos de uma delas (veja a Prancha 2).

Além dessas, permanecem conhecidas até hoje apenas mais três destas máscaras (cf. **Fig. 3**) que fazem parte da coleção particular do Mestre Didi, filho de Mãe Senhora do Ilê Axé Opô Afonjá, que foram publicadas em Drewal e Drewal (1990: 244-245) e em Thompson (1993: 304).

Foto: Pierre Verger
(fotografia 27144: caixa 19a
- Arte afro-brasileira,
Salvador, Brasil - anos 50 -
Arquivos da Fundação
Pierre Verger)

Foto: Pierre Verger
(fotografia 27145: caixa 19a
- Arte afro-brasileira,
Salvador, Brasil - anos 50 -
Arquivos da Fundação
Pierre Verger)

Foto: Pierre Verger
(A mesma máscara da foto
27145. Fotografia 27104:
caixa 19a - Arte afro-
brasileira, Salvador, Brasil -
anos 50 - Arquivos da
Fundação Pierre Verger)

Fig. 3 – Duas máscaras gueledé do Instituto Geográfico e Histórico da Bahia.

Os dois tipos de objetos que estudamos possuem aproximações: são ícones de duas associações político-religiosas dos iorubás; são representações materiais de duas importantes e poderosas divindades ligadas ao poder ancestral feminino; e são peças temidas, tanto pelos iorubás da África como pela comunidade do candomblé de Salvador (Rego 1980: 270-272), porque são tidas como mediadoras de entidades ligadas à “feitiçaria” no mundo concreto e visível.

Onilé é uma entidade pouco conhecida no Brasil, mas, segundo Prandi (2001: 554), recebe homenagens em candomblés tradicionais da Bahia e em candomblés africanizados (cujos sacerdotes ou membros proeminentes buscaram aprofundar seus conhecimentos religiosos através de iniciação ou “obrigações” na África). Segundo o autor, suas atribuições foram redistribuídas entre outros orixás relacionados à terra (2001: 21). Como Onilé, a “mãe-feiticeira” Iyami revela-se nas tradições dos terreiros mais antigos, embora sua vinculação à idéia de feitiço pareça ter contribuído para o enfraquecimento de seu culto entre nós (cf. Prandi 2001: 550).

Diante dos dados disponíveis, vemos que entre os iorubás, na África, essas duas associações, a *Ogboni* e a *Gueledé*, formam-se para, oficialmente, lidar com forças potencialmente perigosas que, se não corretamente pacificadas, podem comprometer toda a sociedade, pois as entidades arcaicas comportam um aspecto anti-social.

De qualquer maneira, não se pode esquecer que Iyami é uma entidade considerada arcaica em relação às “socializadas” (Carneiro da Cunha 1984: 4) – as que se manifestam em seus fiéis nos cultos –, de modo que seus atributos podem ter sido transferidos a outras entidades femininas, as Iabás, como Oxum, Iansã ou Obá, como teria acontecido com Onilé.

É dessa perspectiva que partimos para estudar esses objetos, primeiramente pela morfologia e tecnologia e depois pela reconstrução do ciclo de vida dos objetos em coleção que inventariamos ao longo da pesquisa.

Justificativa

Omotoso Eluyemi (1994: 209), arqueólogo nigeriano, apontando para as novas possibilidades do estudo arqueológico de altares em templos de deuses africanos, afirma que sem o entendimento dos princípios da associação *Ogboni*, nenhum

pesquisador poderia compreender a história sociocultural dos povos iorubás. O mesmo poderia ser dito a respeito da associação *Gueledé*.

Intimamente associados a essas instituições africanas são os edan e as máscaras gueledé, mesmo que provavelmente tenham-lhe sido agregados novos significados em seu uso nos terreiros da Bahia, como veremos posteriormente.

Esses terreiros e suas ideologias têm uma grande importância na formação das religiões afro-brasileiras, pois a estrutura do ritual e a mitologia iorubá serviram de inspiração a todas elas. O prestígio e reconhecimento das casas “nagôs” de Salvador entre o povo-de-santo e entre os estudiosos do candomblé acabou por conformar uma espécie de ortodoxia, identificada com a “mais pura tradição africana” por autores como Carneiro (1967), Bastide (1974) e Verger (1981). Inspirados nisso, podemos dizer que os *edan ogboni* e as partes esculpidas de máscaras *gueledé* podem se constituir, em conjunto com fontes auxiliares (tradição oral, documentos escritos e imagéticos), como documentos privilegiados, capazes de revelar, pelo estudo de seu ciclo de vida, novos dados sobre a fundação e evolução histórica dos terreiros, e também da sociedade soteropolitana que os envolvia – quiçá da sociedade brasileira na qual esses cultos se expandiram.

A análise das fontes orais a respeito dessa problemática exercitada junto à observação de aspectos materiais e espaciais do culto parece corresponder aos problemas apontados por Mourão (1995-1996: 17) com relação à presença africana em várias instâncias da cultura e do conhecimento. Esse autor considera que “a partir do momento em que se passe a relacionar melhor as diversas artes entre si e as técnicas, problemas essenciais das culturas africanas serão melhor desvelados e aprofundados.”

A presença desses objetos não foi ainda estudada em campo sociocultural no Brasil, ainda que as entidades simbolizadas neles constem até hoje no imaginário brasileiro, representadas no panteão das entidades afro-brasileiras, particularmente naquele da nação Keto⁶. Além disso, o problema não foi explorado exhaustivamente,

⁶ Nação, no contexto do candomblé, significa modalidade ritual, originada da diferenciação étnica entre os povos africanos na diáspora, mas progressivamente circunscrita a significados estritamente religiosos, independentemente da ascendência dos membros do grupo de culto. Keto, reino iorubá hoje localizado no Benim, foi a localidade de origem de muitos dos escravizados aportados à Bahia. O terreiro frequentemente apontado na bibliografia como “o mais antigo do Brasil”, a Casa Branca, auto-identifica-

principalmente no que se refere à continuidade e descontinuidade dessa produção escultórica. Não se sabe, por exemplo, se tais peças foram feitas na África ou se foram feitas localmente. Tampouco se sabe em quais circunstâncias chegaram aqui, o que representavam e porque foram abandonadas ou esquecidas, como pode parecer à primeira vista.

Objetivos

Objetivo geral

Contribuir para o estudo da cultura material africana e afro-brasileira.

Objetivos específicos

Realizar um levantamento sistemático dos edan ogboni e das máscaras gueledé em coleções etnológicas afro-brasileiras, analisando os objetos levantados em sua dimensão formal e simbólica, e, interpretando-os comparativamente entre si e com peças africanas semelhantes.

Reconstruir, por meio de fontes documentais diversas, o ciclo de vida desses artefatos, desde sua produção, passando pela circulação, uso, reuso, até seu descarte ou abandono.

Reunir relatos sobre a tradição de Onilé e Iyami dos antigos terreiros de orixá e dos antigos terreiros de egum, interpretando-os comparativamente com os dados concernentes na literatura sobre o Negro no Brasil e sobre a África, e discutindo os dados históricos difundidos sobre associações iorubanas Ogboni e Gueledé no Brasil.

se como de “nação keto”. Como veremos adiante, este terreiro tornou-se modelo para diversas casas a ela afiliadas ou não.

Orientação teórica

Este estudo focaliza a cultura material de *terreiros* que são templos de religiões afro-brasileiras, onde cerimônias e cultos em torno de entidades de origem africana foram perpetuados no Brasil. Englobando também problemas de arte, os objetos e símbolos dos quais partimos têm sido tratados na etnologia africana e afro-brasileira do ponto de vista funcional-estruturalista. Mas, diante do problema das mudanças sociais na África e do processo de chegada desses objetos ao Brasil no contexto da escravidão e do pós-escravidão, devemos adotar uma perspectiva dinâmica de abordagem e uma metodologia interdisciplinar no estudo do problema.

Partimos do fato de que as peças aqui estudadas, algumas das práticas religiosas a elas relacionadas e a própria tecnologia da produção escultórica envolvida são consideradas como extintas no Brasil. Mas, além do estudo formal-estilístico desses artefatos isolados e descontextualizados, há outras abordagens possíveis. Na visão do arqueólogo italiano Carandini (Carandini e Settis 1979) os artefatos arqueológicos de coleção,

“esses membros esparsos, agora guardados, às vezes amontoados nos depósitos dos museus – de qualquer maneira irreversivelmente arrancados de seus contextos originais – aguardam a inteligência atributiva do arqueólogo (...) que está em condições de tornar-lhes a dar um sentido social e um respiro histórico, através de seus conhecimentos interdisciplinares (...). Trata-se de reinventar, por assim dizer, um contexto, um significado geral, para muros desabados e bugigangas empoeiradas (...). Protagonistas desta obra fundamental de resgate científico – a maior parte dos materiais de que dispomos é, como já se disse, “fora de contexto” – são os arqueólogos que escavam entre as coisas mal escavadas e que tornam a tecer a trama original que outrora as ligava diretamente.”

Assim, pelo caminho da Arqueologia, nos vimos inicialmente atraídos pelos fundamentos da escola que se convencionou chamar de Arqueologia Pós-processual, surgida na década de 1980. Os fundamentos dessa escola se opuseram aos da Nova Arqueologia da década de 1960, determinando uma aproximação disciplinar maior com a História, mais especificamente com os Annales. Essa linha do pensamento histórico, por sua vez, defendeu a importância dos documentos materiais enquanto fonte primária

e abriu campo para o fomento da história social enquanto disciplina, até então ofuscada no conjunto das ciências humanas pela abordagem político-econômica.

Além disso, pela Arqueologia Pós-processual o contexto histórico dos artefatos e questões relativas à ideologia, à individualidade e atuação (agência) das pessoas que fizeram e utilizaram os objetos ganham relevância, e o acaso, a dúvida e a subjetividade do próprio pesquisador são considerados influentes na interpretação dos restos materiais.

Na década de 1990, surge um desmembramento temático chamado Arqueologia cognitiva, definido por Renfrew e Bahn (1993: 355), como “o estudo das formas de pensamento do passado a partir dos restos materiais”. A Arqueologia cognitiva aborda, segundo Flannery e Marcus (1996: 351), questões relativas

“a todos os aspectos da cultura antiga que são produtos da mente humana: a percepção, descrição e classificação do universo (cosmologia); a natureza do sobrenatural (religião); os princípios, filosofias, éticas e valores pelos quais as sociedades humanas são governadas (ideologia); os meios pelos quais os aspectos do mundo, o sobrenatural ou valores humanos são inseridos na arte (iconografia); e todos as outras formas do intelecto humano e comportamento simbólico que sobrevive no registro arqueológico”.

Mas não podemos entender como arqueológico o “registro” de que dispomos pois as amostragens dos objetos aqui estudados foram formadas na perspectiva etnológica: formam coleções em museu e não há conhecimento explícito sobre seu uso em contexto originário nem no passado, nem no presente. Ainda que haja registros históricos do uso dessas peças, e, ainda, considerando o terreiro de candomblé um “sítio vivo”, onde foram usadas, buscávamos um problema arqueológico na nossa pesquisa para além do fato de ser ela uma contribuição aos estudos de cultura material, comportando aspectos simbólicos e tecnológicos atinentes à Arqueologia.

Usando de uma expressão correlata à denominação de outras ramificações dessa disciplina surgidas nos EUA a partir do estudo de sítios majoritariamente relacionados com os problemas da diáspora africana e escravidão, não temos ainda uma “Arqueologia Afro-Brasileira”, apesar da especificidade do nosso objeto de estudo. Mas há um debate arqueológico específico entre nós que advém do estudo de áreas remanescentes de quilombos, e que poderia estender-se aos candomblés enquanto espaço não apenas instituído, mas construído.

Entretanto, a pesquisa inicia-se pelo estudo de coleções em museus, com base na etnologia realizada na Nigéria, Benim e no Brasil desde o fim do século XIX até os dias atuais, tendo em vista, de um lado, que nesse período encontram-se as referências do imaginário que perpassa o tema. De outro lado, nosso conjunto artefactual levanta questões relacionadas à diacronia ou ao desenvolvimento histórico das sociedades iorubás na África e a recriação dessa identidade no Brasil por meio da fundação e manutenção dos terreiros de candomblé. Sendo assim, pensamos ser mais conveniente e frutífera a abordagem pela ótica de uma teoria arqueológica que dialogue com a teoria histórica.

Assim, finalmente, encontramos em Schiffer (1972; 1976) uma maneira de, ao menos, situar nosso objeto de estudo a partir de uma terminologia específica do *campo arqueológico*, pela qual vemos o edan e a máscara gueledé como elementos de história e de cultura material.

Segundo Schiffer (1976: 27), o registro ou a evidência do passado pode ser de dois tipos. Um deles é o *registro arqueológico*, que se compõe dos itens que saíram de um sistema cultural e que são encontrados comumente pelos arqueólogos no *contexto arqueológico* (contexto culturalmente estático). O segundo tipo é o *registro histórico*, em que seus componentes (documentos, artefatos, obras de arte etc), pelo fato de poderem ser observados e manipulados, pertencem a um sistema cultural contínuo (dinâmico), ou *contexto sistêmico*.

Diante disso, os artefatos que estudamos nesta dissertação devem ser considerados registros históricos. Entretanto, ainda segundo Schiffer (1976: 29), o conhecimento do contexto sistêmico é importante para interpretar corretamente o registro arqueológico, permitindo apontar aspectos relevantes do sistema sócio-cultural passado.

Assim, no Brasil, embora tenham caído em desuso nos cultos e rituais, consideramos que os edan e as máscaras gueledé continuaram em circulação porque foram recolhidos em delegacias de polícia e depois integrados a acervos etnológicos de museu.

Isso nos leva a considerar, usando o modelo de Schiffer (1976: 34-40), a interação do contexto sistêmico com o contexto arqueológico de acordo com os quatro

tipos principais de *processos culturais de formação*, resultando em quatro modalidades de interação, sendo que duas delas dizem respeito a nossa pesquisa.

Na chamada *interação S-A*, os artefatos saem do contexto sistêmico e entram no contexto arqueológico. É o que acontece, por exemplo, quando os artefatos são abandonados ou descartados, como os encontrados comumente nas escavações. Talvez pudéssemos aí situar as peças do candomblé descartadas no mar, como a peça encontrada nas areias de praia de Salvador (cf. Rodrigues 1904), ou o depósito em investigação pela UFPe e UFCe em torno da Cruz do Patrão, em Recife.

Já a *interação S-S* resulta na transformação de um material de um estado em outro dentro do próprio contexto sistêmico. Esse processo pode ser exemplificado conforme dito acima pelas atividades de “reciclagem”, “uso secundário”, e “circulação lateral”.

Os terreiros que utilizaram os objetos enfocados na pesquisa são dirigidos por comunidades organizadas de modo particular e específico em relação à sociedade envolvente desde o período colonial. Sejam produzidos no Brasil ou na África, os *edan ogboni* e as esculturas integrantes de máscaras *guledé* são os únicos tipos de artefatos que têm alimentado o imaginário sobre a presença das chamadas “sociedades secretas” africanas no Brasil, muito embora só sejam conhecidos através de museus.

Procedimentos metodológicos

Nosso material de estudo foi analisado no interior desse contexto denominado sistêmico. As peças mais importantes estão perfiladas nas **Figs. 20 a 30**.

Para entendermos um artefato dentro de uma sociedade, torna-se necessário recuperar suas diversas trajetórias, “dando à produção e à circulação a mesma atenção que se dá ao produto” (cf. Meneses 1983:110). Deve-se, pois, considerar o *ciclo de vida do artefato* (cf. Rathje e Schiffer 1982: 84-103). A análise do contexto histórico nas distintas etapas de vida de um objeto (busca pela matéria-prima, produção, circulação, armazenagem, uso, manutenção, reuso e descarte) pode revelar os valores e significados que ele possui dentro de um grupo social (Appadurai e Kopytoff 1986; Lubar e Kingery 1993).

Entretanto, a maioria desses artefatos se encontra, hoje, em museus e em coleções particulares. Muitos deles foram “saqueados” pela polícia do início do século XX, tendo sido retirados dos candomblés e levados para institutos de medicina legal antes de chegarem onde hoje são conservados. Tirados de seu contexto original, foram imbuídos de nova significação, além daquela atribuída pelos fiéis. Antes objetos de culto, eles passaram, então, a servir de “provas” de práticas ilegais de medicina, a pretexto da acusação de politeísmo e idolatria de seus usuários, sendo assim também considerados pela cultura envolvente (cf. Braga 1995: 125). Isso fez com que alguns deles, preservados ou recuperados pelas comunidades de procedência, sejam ícones do “povo-de-santo” pelo Brasil afora.

A descontextualização desses artefatos do terreiro é o grande entrave nos *estudos de coleção*. O problema se torna ainda maior quando estão envolvidas inspirações, formas de pensamento, ideologias, que nem sempre vão expressas na cultura material (cf. Renfrew e Bahn 1993: 375). Amadou Hampâté Bâ (1976: 17), referindo-se às artes plásticas da África, já afirmava que “cada objeto do passado é como uma palavra muda”.

Tendo em vista essas dificuldades na análise dos artefatos, vemos como necessária a busca de evidências adicionais — próprias do grupo social a que nos reportamos — para exercitarmos sua interpretação. A compreensão dos objetos rituais do candomblé depende principalmente do conhecimento das tradições orais, transmitidas de geração em geração nos terreiros.

Com efeito, Renfrew e Bahn (1993: 396), tendo em vista os obstáculos para se compreender, somente a partir da cultura material, as relações simbólicas de populações extintas ou em épocas históricas anteriores, alertam: “o pensamento mítico possui sua própria lógica. (...) Desse modo, devemos examinar as tradições orais e documentos escritos”. Isso vem ao encontro das idéias do africanista Jan Vansina sobre tradição oral. Segundo ele, “a Arqueologia proporciona fontes históricas diretas, mas geralmente é incapaz de situá-las em um contexto histórico. Proporciona dados datáveis e dados que remontam muito mais tempo no passado que os de qualquer outra ciência humana. Todas essas qualidades fazem dela a ciência auxiliar mais necessária e útil para o historiador das tradições orais” (Vansina 1968: 185).

Entretanto, o conhecimento das tradições orais do candomblé, especialmente àquelas relacionadas ao nosso tema, são, em grande maioria, vetadas aos não iniciados nessa religião, como já mencionamos anteriormente.

Desse modo, quando impossibilitados de empreender uma coleta direta da tradição oral legada aos membros dos antigos candomblés de Salvador, fomos levados a tentar entendê-la de forma indireta: pelas histórias de vida e tradições orais que já foram publicadas; por conversas com membros do povo-de-santo e com artesãos; pelo estudo de cantigas, orações, observando cerimônias públicas dos candomblés enfocados; e, ainda, pela análise da documentação escrita e imagética disponível que se relaciona com o tema da pesquisa. Esses diversos tipos de fontes documentais foram de grande importância para o exercício de reconstrução do ciclo de vida desses artefatos.

Outros aspectos metodológicos serão especificados na análise de dados constante sobretudo nos capítulos II e III, incluindo-se aí a apresentação de alguns dados particulares do corpus da pesquisa.

Esta dissertação apresenta-se dividida em quatro capítulos. No primeiro, faremos uma breve contextualização das associações Ogboni e Gueledé entre os iorubás da África. No segundo, abordaremos o estudo da variabilidade formal dos artefatos enfocados, refletindo sobre sua tipologia. No terceiro capítulo apresentaremos um exercício de reconstrução do ciclo de vida dos edan ogboni e das máscara gueledé que foram usadas no Recôncavo Baiano. E finalmente, no quarto capítulo tratamos da questão da presença no Brasil das ditas “sociedades secretas africanas”, onde fazemos algumas considerações que remetem às revoltas malês.

CAPÍTULO I – CONSIDERAÇÕES GERAIS SOBRE OS IORUBÁS

Este capítulo inicial reporta-se à história dos povos iorubás que têm sido estudados desde o final do século XIX. Não foi nossa intenção fazer uma síntese de todos esses trabalhos, mas sim de apresentá-los a partir das duas associações político-religiosas que estão ligadas aos artefatos enfocados, pois a postura de alguns pesquisadores frente às peças edan e gueledé no Brasil está fortemente fundada em uma idéia distorcida e romântica das associações iorubás.

O termo *yoruba* foi difundido a partir do século XIX para designar os povos que, além da mesma língua, tinham as tradições e a cultura originárias da cidade de **Ilê-Ifé**, onde, segundo os mitos, o primeiro rei iorubá, *Odudua*, estabeleceu-se, vindo do leste. Apesar disso, suas cidades mantinham independência política e esses povos não se chamavam entre si por um único nome. Muitas vezes um iorubá se identificava mais com o reino onde havia nascido (Ijebu, Ijexá ou Keto, por exemplo), do que com essa designação mais genérica (cf. Verger 1981: 11-16).

Após a partilha colonial da África (Congresso de Berlim de 1884-85), os iorubás ficaram divididos pela fronteira do Benim com a Nigéria. Há ainda outros grupos iorubás dispersos no Togo, Gana e Serra Leoa, sendo que alguns deles são comunidades de retornados das Américas. Aqui no Brasil, os africanos de origem iorubá foram mais conhecidos por **nagôs**, e passaram a ser trazidos em massa para a Bahia no contexto de crise e declínio do Império de Oyó (cf. Verger 1981; Costa e Silva 2003; Law e Mann 1999)

Na metade do século XVIII, o Império de Oyó, com o auxílio de uma numerosa cavalaria, tornava-se um dos estados centralizados mais poderosos do golfo, submetendo outras cidades iorubás e estendendo sua autoridade até outros reinos, como os de Keto e do Benim. Em 1837, ocorre a tomada da cidade de Oyó, originada pelas disputas internas pelo poder e pelas guerras travadas com os reinos do Daomé e dos Fulanis. Assim, a capital Oyó-ilê é destruída e as cidades vassalas do reino são invadidas, provocando a fuga da população autóctone para outras cidades iorubás (cf. Adekoya 1999: 40-50).

Nesse contexto, muitos africanos da região iorubá são escravizados e trazidos ao Brasil. Dentre eles estavam muitos sacerdotes que perpetuaram aqui o culto às principais entidades desse panteão, fundando na Bahia importantes comunidades religiosas que deram origem aos atuais **terreiros de candomblé**.

As tradições orais contam que a **Casa Branca** do Engenho Velho da Federação, um dos terreiros mais antigos ainda em atividade em Salvador, teria sido fundada nos fundos da Igreja da Barroquinha, possivelmente no começo do século XIX, pelas negras iorubás Iya Adetá, Iya Kalá e Iya Nassô. Desse terreiro, desmembrou-se o **Gantois** e o depois o **Ilê Axé Opô Afonjá** (cf. Silveira 2006; Carneiro 1967).

Deve-se observar que além desses “terreiros de orixá” (*lèsè-òrìsà*), há na Bahia também os “terreiros de egum” (*lèsè-égún*), que cultuam os antepassados masculinos de uma linhagem ou família. Um dos mais antigos e respeitado é o **Omo Ilê Aboulá**, que fica na lha de Itaparica (Cf. Elbein dos Santos 1993: 103; Braga 1992).

1. A associação *Ogboni*

Não devemos confundir a *associação Ogboni*, “tradicional” entre os iorubás – conhecida na literatura inglesa como “Aboriginal *Ogboni* Fraternity – A.O.F.” –, com a “Reformed *Ogboni* Fraternity – R.O.F.”, que foi criada em 1914 por um padre anglicano, o Reverendo Thomas Adésínà Jacobson Ògúnbíyí, que revisou os rituais e o simbolismo “tradicional” para ser aceitável aos cristãos, muçulmanos e demais pessoas (Lawal 1995: 39).

Tratamos aqui da associação *Ogboni* existente na África, relatada pela etnografia desde Baudin (1980) e Ellis (1980) até Lawal (1980), passando por Frobenius (1910) e Morton-Williams (1960). É a essa associação na África que é atribuída a produção material correspondente aqui estudada: os *edan*.

A associação *Ogboni* é uma instituição dos iorubás incumbida de funções religiosas, administrativas, políticas e judiciais. Ela é uma espécie de assembléia de anciãos que, unidos ritualmente, regem um importante culto estruturado a partir da cosmogonia dos iorubás: o culto a Ilê ou Onílê, a “mãe-terra” iorubá) — entidade que, às vezes, é tida como mais poderosa do que os orixás, e até mãe de todas as divindades iorubanas (cf. Morton-Williams 1960: 364 e Lawal 1995: 41-43).

O conhecimento acadêmico acumulado sobre a associação *Ogboni* até o momento é muito lacunoso e fragmentado. Isto se deve em parte ao desprezo e muitas vezes à repulsa com que as religiões africanas em geral foram tratadas pelo Ocidente, apesar da farta literatura sobre os povos iorubás, pelos quais ela foi instituída. Outra grande contribuição para que essa instituição ficasse obscurecida foi seu caráter reservado — sendo assim tida, pejorativamente e impropriamente, como “sociedade secreta”, – denominação comum com que é mencionada na literatura etnológica.

Essa denominação mais obscurece do que explica. Apesar de ter sido criticada por William Bascom (1944), ela permanece ainda hoje, tanto no meio acadêmico, quanto no religioso. Essa denominação exagera algumas características da *Ogboni* com a intenção de fazê-la parecer uma organização despótica e “anti-democrática” por natureza, como se várias instituições ocidentais consideradas legítimas não tivessem características semelhantes, tais quais a realização de reuniões fechadas, a prática de conchavos e represálias, e o estabelecimento de leis próprias e não-reveladas — o que bastaria para classificá-las, também, como “organizações secretas”.

Criada para designar determinados tipos de organizações africanas que se estruturavam de modo diferente dos ideais ocidentais, a expressão “sociedade secreta” se vê associada a instituições africanas que, assim como a *Ogboni*, mantêm segredo acerca dos seus conhecimentos, crenças e rituais; que proíbem a revelação por parte de seus membros sobre o que ocorre nas assembléias, restritas aos iniciados titulados; e, que não permitem a quebra dos acordos lá firmados (Morton-Williams, 1960: 362, 366).

Não se sabe ao certo o momento histórico em que essa associação foi criada. A cultura material mais antiga a ela associada compõe-se de esculturas de altar do século XVIII do antigo reino iorubá de Oyó (Williams 1964: 141). Mas, para alguns autores, a associação *Ogboni* é uma “ressonância” de uma religião anterior às mudanças políticas que se fizeram por causa da chegada, pelo leste, do primeiro rei iorubá (Odùduwà) e seus descendentes – aqueles que instituíram o culto dos orixás (Ulli Beier *apud* Costa e Silva 1996: 569). Os sacerdotes *Ogboni* teriam conseguido conservar o poder e o prestígio dentro do novo sistema porque sabiam pacificar Onilé e mantê-la fértil. Assim, teriam continuado a praticar sua religião, cuidar da ordem e estabilidade social e da manutenção dos velhos costumes.

Notamos a afinidade da interpretação de Costa e Silva com dados publicados muito anteriormente por Peter Morton-Williams (1960: 364), antropólogo britânico que entrevistou membros *ogboni* em Oyó, Nigéria, em 1948, tendo publicado o seguinte registro:

“a Terra (...) existiu antes das divindades e o culto *Ogboni* antes da realeza. A Terra é a mãe a quem os mortos retornam. A Terra e os ancestrais, não as divindades (orixás), são as fontes da lei moral”.

Esse trecho poético da tradição oral pode ser a simbolização mitológica de um importante processo de ruptura que separa dois momentos históricos nessa região da África: um, quando havia sociedades com pequena estratificação social, vivendo da agricultura, e que só faziam o culto à terra; e um outro momento em que o culto à terra persistiu de alguma forma, mas coligado a uma religião estrangeira (o culto aos orixás), provavelmente adotado e cultivado depois de migrações na região e da intensificação do comércio e formação de reinos.

Esta é apenas uma hipótese, que se sustenta ainda por outras evidências. Temos, primeiramente, a lingüística: é que os sacerdotes *Ogboni* aprendem um dialeto ritual que parece não ter relações com o iorubá. Uma segunda evidência é de natureza estética: enquanto os orixás têm suas representações materiais geralmente de madeira ou barro, o *edan* – ícone de *Onilé* – é feito com ligas de cobre. E, além da questão do material, Dennis Williams (1964: 139 e 161), aponta várias diferenças estilísticas entre esses dois grandes tipos de estatuária iorubá que podem indicar tradições culturais distintas que passaram a coabitar no mesmo território.

Do trecho da tradição oral transcrito acima, podemos ressaltar uma observação importante da cosmologia iorubá: trata-se da oposição entre as coisas ligadas ao homem e as coisas ligadas aos deuses.

Como diz Russel-Wood (2001:19)

“A maioria das religiões africanas apresenta duas formas de divindades: um deus criador universal, removido, e uma multidão de deuses de menor importância, espíritos e ‘remédios’, cuja presença é invocada em relação a todos os aspectos da vida quotidiana”.

Assim, entre os iorubas, enquanto Olodumaré, deus supremo, e os orixás estão associados ao *Orun*, mundo transcendental, o homem está associado ao *Aiyê*, mundo

físico composto pelo céu, pelo mar, pela terra e, mais especificamente ainda, ligado a *ilê* (terra, casa, território).

Mas, apesar dessa divisão, esses dois mundos são dinâmicos e se interpenetram: tudo o que existe no mundo físico possui um duplo abstrato no mundo transcendental; e, como diz Elbein dos Santos (1993: 54), tudo o que existe no Orun (mundo transcendental) possui sua representação no mundo físico (isto é, no Aiyê).

Ora, se Onilé é a “dona do Ilê”, e, por extensão “dona” do planeta Terra, (como aliás se vê essa divindade concebida em Prandi, 2005: 112), vemos que Onilé, então, apartando-se do grupo dos orixás (que estão associados a Olodumaré), relaciona-se intimamente com o homem e com entes “ancestrais”, como os mortos *eguns*, as feiticeiras *ajés*, os espíritos *oros* (veja o Quadro 1 – Cosmologia Iorubá).

O *edan ogboni*, ícone dessa associação, é uma escultura de liga de cobre (veja as Prancha 1). Esse objeto compõe-se de um casal humano ligado por uma corrente. Este par masculino-feminino, mais do que simbolizar os ancestrais fundadores da cultura, vem apresentar a idéia de que Onilé (a divindade a que se reporta) é uma entidade completa, no sentido de possuir tanto as qualidades do homem quanto da mulher, ou seja, que detém a “ancestralidade” por completo (Lawal 1995: 45-46). Mas, apesar de benevolente, Onilé é uma entidade que se encoleriza facilmente. Com esse arquétipo, somado ao fato de que se considera Onilé “mãe mítica”, fonte feminina de poder das *ajés* (entidades femininas que controlam a fertilidade das terras e das mulheres, a virilidade dos homens e a mortalidade infantil, consideradas como “feiticeiras” que potencialmente utilizam seus poderes de forma anti-social), seu culto envolve, conforme se diz na literatura etnológica, ritos com vistas a aplacar ou apaziguar sua cólera. O privilégio de estar em contato com este objeto coloca os sacerdotes *Ogboni* em uma posição hierárquica elevada na sociedade iorubá.

Cronologia dos estudos sobre a associação Ogboni

O texto mais antigo que encontramos com referência à associação *Ogboni* é do Padre R. P. Baudin, que data de 1884. Já nesta obra ela é chamada de “sociedade secreta”, sendo comparada com a Maçonaria (Baudin 1884: 66-67). Esse autor ressalta que a “loja” (ou seja, um *ilédi*, palácio, ou santuário *ogboni*) é interdita aos não

iniciados; que seus membros se reconhecem por sinais especiais; e, que a quebra de sigilo com relação às questões da organização é punida com a morte. Ademais, o autor já aponta que a *Ogboni* possui, além da função religiosa do culto a Onilé, também função de tribunal de justiça, muito embora dê descrições que nos parecem fantasiosas, como a do ritual de execução dos condenados que infringem as regras estabelecidas.

O livro do padre Baudin foi usado como modelo para o *The Yoruba Speaking People*, do Tenente-Coronel britânico A. B. Ellis, de 1894. Em Morton-Williams (1960: 362), lê-se que Leo Frobenius — que, lembremos, se trata do explorador e viajante alemão que percorreu várias localidades da África Ocidental e Central durante a virada do século XIX para o XX —, tendo sido “iniciado por representante” (do original, “initiation by proxy”) da *Ogboni* de Ibadan, via a associação como uma instituição tirânica, da mesma forma que os autores anteriores, e que, em seu livro *Voices of Africa* (1913), Frobenius caracterizou-a como “uma Companhia de Decapitação Ltda”, alusão irônica à execução de condenados atribuída à associação *Ogboni*. O próprio Baudin, notando que a *Ogboni* era um grande empecilho no processo de evangelização, pois ela era responsável pela manutenção de costumes que a Igreja Católica queria extinguir, concluindo seu trecho citado acima: “ela será, mais tarde, uma terrível barreira frente à civilização”.

Esses autores, como muitos de seu tempo, reproduzem as ideologias evolucionistas e racistas do século XIX, acreditando que as culturas ocidentais estavam num estágio “superior” de “civilização”. A partir desse pensamento, todas as práticas culturais e instituições sociais que se afastavam do padrão europeu eram prontamente consideradas como prova da inferioridade e “selvageria”, ou primitivismo desses povos, principalmente quando o assunto era concernente à religião.

Inevitavelmente alguns africanos influenciados pelos colonizadores assimilaram este discurso, como o primeiro reverendo negro da Nigéria, Samuel Johnson, pastor de Oyó. Na sua grande síntese sobre a história dos povos iorubás, concluída em 1887, cita a *Ogboni* poucas vezes e o faz no capítulo sobre o governo iorubá, e não no capítulo que trata da religião.

Assim mesmo, este autor mostra diferenças de poder dessa associação em cidades iorubás e relaciona seus mais importantes títulos: Aro, Oluwo, Apena, Ntowa, Bàla, Basálà, Baki, Asipa, Asalu, Lajila, Apesi, Esinkin Ola, Bayimbo e Odofin. Esta

relação, apenas dos títulos mais elevados, nos dá uma idéia de como essa instituição poderia ser complexa nos reinos iorubás mais poderosos, como Oyó. Este poder político resulta da capacidade de manipulação das forças do “outro mundo”, e especialmente das perigosas forças de Onilé. Como se percebe, na cosmovisão iorubá não há distinção clara entre a esfera secular e a esfera religiosa, dado que a primeira é respaldada e legitimada pela última.

Em 1948, Peter Morton-Williams fez pesquisas etnográficas junto aos *Ogboni* da cidade de Oyó, Nigéria, publicando os dados doze anos depois. Por ter sido o primeiro texto que descreve a instituição com maiores detalhes, seu trabalho tornou-se um “clássico” sobre esse tema. Os rituais descritos correspondem, em maioria, àqueles feitos no interior do santuário, longe dos olhos dos leigos. Além desses, lemos em sua obra a descrição do importante ritual público de apaziguamento de Onilé. Nesse caso, refere-se às providências tomadas quando dois indivíduos brigam e se ferem. Na cultura iorubá, quando sangue humano é vertido no chão em decorrência de uma briga, mesmo que a ferida seja leve, ocorre sacrilégio — Onilé é profanada. Neste caso, mestres *Ogboni* são chamados para restabelecer a harmonia da sociedade. O edan “de espeto” é fincado na poça de sangue e oferendas são oferecidas à entidade. Os transgressores pagam as despesas do ritual, além de multas pesadas (Morton-Williams, 1960: 366).

Outro importante ritual descrito é a visita anual do *obá* (rei) aos mestres *ogboni*, feita no festival *Oro*. Nesta ocasião, o *obá*, que é o sacerdote máximo de Xangô, o orixá patrono da cidade, vai ao santuário *Ogboni* para consultar, por meio do oráculo de Ifá, “se o seu duplo espiritual ainda suporta sua estadia na Terra”. Se o jogo apontar que o rei está inapto para governar, ele é impelido a cometer suicídio, envenenando-se (idem: 364).

Ainda segundo as informações obtidas em Morton-Williams (1960), a *Ogboni* de Oyó, naquela época, possuía dois graus de participação: o “júnior”, ou *We-we-we*, e o “sênior”, *Ologboni* ou *Alowo*. Um membro que entrava no grau *We-we-we* não fazia parte dos rituais secretos até ser um graduado quando, então, recebia o título de *Ologboni*. Um *Ologboni* era especialmente nomeado como *Apena*, sendo ele o responsável pelas funções judiciais do culto (idem: 365).

Outra grande contribuição do autor foi a interpretação dos principais símbolos dos *Ogboni*. Entre eles está o símbolo relativo ao lado esquerdo (*òsì*), o lado feminino

para os iorubás, e, também, o do número três (*eéta*) que está associado nesta cultura ao crescimento e à multiplicação (idem: 372-3).

Esse trabalho de interpretação simbólica foi complementado pelo pesquisador nigeriano Babatunde Lawal, após sua investigação do problema, entre 1966 a 1991, em diversas outras cidades iorubanas da Nigéria. Ele utilizou a tradição oral para resolver questões polêmicas, como a interpretação iconográfica do *edan* e o controvertido gênero de Onilé, como já foi reportado anteriormente.

Destaca-se, aqui, que Lawal (1995: 37) apresenta a associação *Ogboni* como aquela que cultua o “espírito da Terra”, *Onilé*, para assegurar a sobrevivência humana, a paz, a felicidade, a estabilidade social da comunidade, a prosperidade e a longevidade. Isso dissolve, definitivamente, a impressão pejorativa com que essa instituição foi descrita pela antiga etnografia.

Após essa síntese a respeito da etnografia da associação *Ogboni* na África, passamos a refletir sobre a dificuldade da transposição, para este lado do Atlântico, de tal instituição tradicional, visto que o negro vinha para as terras americanas na condição de escravizado e não podia, evidentemente, reproduzir aqui as estruturas sociais e políticas africanas.

Como veremos, funda-se no trabalho de Nina Rodrigues a exploração dessa hipótese. Mas, certamente, se a associação *Ogboni* se estruturou na Bahia do século XVIII ou XIX, ela teve de abdicar de suas funções administrativas e judiciais que detinha na região dos iorubás. Nas terras brasileiras, poderia restar, sobretudo, o componente religioso da instituição africana: o culto à misteriosa e poderosa mãe-terra, Onilé, que na verdade é o cerne e o grande sentido da existência dessa importante instituição iorubá, pois lá a função religiosa dessa organização legitima o exercício do poder secular (Morton-Williams 1960).

2. A associação Gueledé

Nossos dados sobre a associação Gueledé dos iorubás partem de três pesquisadores, que após anos de trabalho de campo, publicaram os resultados em forma de livro. Em 1983, após vinte anos de pesquisas de campo, que consistiram em observação participante dos espetáculos, análise da arte visual, da dança, da literatura

oral e entrevistas com os integrantes, Henry John Drewal e Margaret Thompson Drewal publicaram o livro *Gelede: Art e Female Power among the Yoruba*, Nesse livro são delineadas as bases cosmológicas gerais que sustentam a existência da associação e do espetáculo das máscaras.

O terceiro pesquisador é o Nigeriano Babatunde Lawal. Ele nasceu em um distrito de Lagos (Isale-Eko) que possui uma forte tradição de máscaras gueledé, e participou de muitos espetáculos antes de se tornar pesquisador, o que o colocou em uma posição privilegiada para estudar o assunto. Ele iniciou suas pesquisas em 1971 e as publicou em 1996 no livro *The Gelede Spetacle: Art, Gender e Social Harmony in an African Culture*. Nessa obra ele situa a associação Gueledé dentro de um vasto domínio da dialética da existência iorubá, em que 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 (Lawal 1996). Nesta obra, faz um aprofundamento sobre a análise dos símbolos e rituais já bem desenvolvida por Drewal e Drewal.

De acordo com os membros mais velhos da associação Gueledé de Igbóbi-Sabeé entrevistados por Lawal (1996: 43), o espetáculo gueledé originou-se em Keto, onde Iya Nlá praticava uma dança com uma escultura na cabeça, a qual atraía a atenção de muitas mulheres e crianças. Quando Iyá Nlá morreu, a obrigação de continuidade da dança ficou a cargo de seu marido, Babá Aborè. De forma fantástica, logo depois que Babá Aborè fez a apresentação, a prosperidade de sua comunidade mudou drasticamente para melhor: mulheres inférteis tornaram-se mães; os campos deram colheitas fartas; os caçadores e pescadores abatem muitos animais; as doenças deram lugar à saúde e houve uma redução significativa da mortalidade infantil. Então, os anciãos dedicaram um templo a Iya Nlá e imploraram a Babá Aborè para que fizesse a apresentação anualmente. Depois que Aborè morreu, uma imagem sua foi colocada ao lado da de Iya Nlá, no mesmo altar. Assim, tornou-se uma tradição que as máscaras dançam em pares masculino-feminino, remetendo a esse casal mítico. Entretanto, as raízes históricas desse espetáculo ainda não foram determinadas com precisão, sendo que as três maiores possibilidades são Oyó antiga, Keto ou Ilobi.

Diferentemente da associação Ogboni, que só admite a entrada de descendentes de determinadas linhagens, a filiação à associação Gueledé é aberta a toda comunidade. Como Iyá Nlá é a “Mãe de Todos”, é comum que até os sacerdotes dos orixás participem ativamente nas cerimônias gueledé (Lawal 1996: 81).

As obrigações da associação consistem basicamente em duas: construir um templo em homenagem à Iya Nlá e executar as performances anuais que entretém, educam e ao mesmo tempo dissolvem as energias antisociais da comunidade.

Para desempenhar esse papel, essa instituição se estrutura de modo a possuir cargos, títulos e profissionais que exercem tarefas específicas. O mais alto título é privilégio de uma mulher, a *Iyalaxé*, que coordena todos os demais membros, tendo como assistente o *Babalaxé*. Este é o responsável por informar os outros membros sobre o dia exato do espetáculo e também é a pessoa que se responsabiliza pelas roupas e máscaras.

O *Aborè* é o sacerdote que assiste às pessoas que procuram os favores da “Grande Mãe”, levando as oferendas que são feita a ela para o mercado, cruzamentos ou rios. Em muitas comunidades esse cargo é hereditário, e só é dado a uma pessoa que domine a liturgia iorubá.

O *Eléfè* ou *Òrò Èfè* é o humorista da associação. É ele quem carrega a principal máscara que sai durante a parte noturna do espetáculo. Durante sua performance, ele invoca o bem-estar da sociedade e satiriza as práticas antisociais. Esse cargo é muito importante porque ele representa “a voz do povo”, podendo ridicularizar até mesmo o rei durante sua performance sem ter medo de sofrer represálias.

Os *Agbégi* são os escultores. Eles não precisam necessariamente fazer parte da associação, que pode inclusive encomendar a feitura das máscaras para artistas distantes, se não houver ninguém capacitado para fazer esse trabalho na própria comunidade. Os pintores são chamados de *Akunbè*. São supervisionados pelos escultores mais experientes. Eles pintam as peças novas e re-pintam as antigas, usando pigmentos a base de minerais, plantas e animais.

Os homens que vestem as máscaras são chamados de *Arugi*. Eles precisam não apenas ser bons dançarinos, mas também possuir muita familiaridade com os provérbios e *slogans* da sua cultura iorubá, de modo que consigam interpretá-los através da linguagem corporal, ao som dos atabaques. Em geral, esse aprendizado é

iniciado logo cedo, fazendo com que as crianças imitem os gestos e coreografias dos adultos mais experientes. A identidade do mascarado não é um segredo, e por isso ele pode eventualmente retirar a máscara da cabeça, diferentemente do culto de egum, onde principalmente as mulheres e crianças são privadas de conhecerem sua identidade.

Os músicos são chamados de *Onílù*, e em geral descendem de famílias que se especializaram nas músicas das gueledé. O arranjo orquestral mais comum consiste em quatro tambores de madeira, que são auxiliados pelo coro, *Agberin*. O coro é formado por homens e mulheres, que acompanham as máscaras, respondendo e cantando ao longo da apresentação.

Com relação ao santuário da associação Gueledé, chamado de *Asè*, Lawal (1996: 90-1) informa que geralmente fica localizado em alguma gruta, próxima à arena da performance. Frequentemente possui uma ante-câmara para dispor as máscaras, e uma câmara interna, que é interditada aos não iniciados, onde os símbolos de Iyá Nlá ficam enterrados ou cobertos com um pote invertido. Em alguns santuários, uma grande escultura de madeira, representando uma mulher é colocada sobre esse pote.

Concluindo, pode-se dizer que a associação Gueledé tem um papel conciliatório na sociedade iorubá, responsabilizando-se pela manutenção das boas relações entre os gêneros, ao exigir respeito à “Grande Mãe” e também às mulheres dentro de um sistema patrilinear, em que os homens dominam a instituição da realeza (Lawal 1996: xiv).

FIG. 1. The Yoruba cosmology.

Fig. 4 - Cosmologia Ioruba Fonte: Morton-Williams 1960.

CAPÍTULO II – ESTUDO DOS EDAN OGBONI E DAS MÁSCARAS GUELEDÉ EM COLEÇÕES NO BRASIL

1. As peças e coleções africanas estudadas

O projeto inicial desta dissertação partiu do estudo de peças do acervo africano do MAE, trabalho realizado entre 2000-2004, durante a iniciação científica. Portanto, esta pesquisa de mestrado pode ser vista como um aprofundamento das questões levantadas anteriormente, mas que agora se fundamenta na existência de alguns *edan* e máscaras *gueledé* afro-brasileiros já identificados e localizados em coleções, principalmente os publicados pela Funarte (cf. Lody 1985, 1987). Quando usamos o adjetivo *afro-brasileiro* queremos designar os objetos que tiveram *uso* nos terreiros da Bahia, mesmo que alguns possam ter sido feitos na África.

Afora as peças já identificadas e apontadas na bibliografia, tivemos de efetuar um levantamento em museus, institutos de pesquisa e coleções particulares, em busca de exemplares similares que pudessem aumentar nosso *corpus*, expandindo assim a amostragem documental.

Centramos nossa atenção prioritariamente nas peças feitas ou usadas no Recôncavo Baiano que pudessem estar relacionadas às associações *Ogboni* e *Gueledé* dos iorubás da África. As peças mais significativas nesse caso, como vimos anteriormente, são os *edan ogboni* e as máscaras *gueledé*, sendo que não se pode esquecer que existem outros artefatos que também precisam ser considerados, mesmo que eles estejam relacionados a outras entidades além de Onilé e Iyami.

O primeiro passo da pesquisa foi estudar os catálogos de coleções africanas e afro-brasileiras que estavam disponíveis. Também pesquisamos os trabalhos que versavam sobre as coleções etnológicas afro-brasileiras ou sobre a cultura material dos candomblés.

O exame dessa bibliografia especializada nos permitiu descartar os acervos cujas peças se distanciavam do tema e da localização geográfica das obras abordadas neste estudo e elencar alguns acervos museológicos e também algumas coleções particulares que deveríamos olhar de perto. Infelizmente alguns dos acervos apontados por essa pesquisa não puderam ser vistos por motivos diversos. Nesses casos, tivemos

que nos contentar com os dados que já tinham sido publicados anteriormente, analisando as fotografias e as informações divulgadas.

Por outro lado, também continuamos estudando outros acervos africanos, além do MAE, que estavam disponíveis aos pesquisadores, mesmo que compostos apenas por exemplares africanos. O estudo desses artefatos, desde o início do projeto, nos ajudou a entender as peças similares da Bahia.

A seguir, descrevemos aspectos gerais sobre as coleções estudadas, atendo-nos, quando possível, aos critérios que orientaram suas formações. Essas coleções podem ser divididas entre acervos africanos e acervos afro-brasileiros. Quando escrevemos *acervos africanos*, queremos designar aquelas coleções compostas por peças feitas e obtidas na África. Quando escrevemos *acervos afro-brasileiros*, queremos designar aquelas coleções formadas por peças que foram usadas nos terreiros brasileiros, sendo que alguns de seus exemplares constituintes podem ter sido feitos na África. O número de edan e máscaras gueledé em cada um desses acervos conta na tabela x que se segue mais adiante.

A análise dos artefatos africanos, juntamente com o estudo da bibliografia específica, nos conduziu a algumas reflexões acerca da variabilidade formal que eles manifestam. Isso será tratado ainda neste capítulo.

1.1 Coleção africana do MAE-USP, São Paulo

A história de constituição do acervo africano e afro-brasileiro do MAE foi discutida em profundidade por Salum e Ceravolo (1993). Lá, vemos que a formação desse acervo foi incentivada no início de 1969, quando o então diretor do museu, Prof. Dr. Ulpiano Bezerra de Menezes, escreveu um anteprojeto de constituição de uma Coleção Africana para o MAE, já que o museu tencionava tomar como eixo o homem brasileiro. Ainda na sua gestão, entra em contato com museus, galerias e órgãos governamentais africanos, portugueses e estadunidenses tentando permutar peças etnológicas brasileiras por exemplares africanos e tenta conseguir patrocínio de empresas para constituir o acervo (cf. cartas das pastas “Compras” e “Permutas” no Serviço Técnico de Documentação do MAE). O início da formação da coleção africana se dá em 1971, ainda em sua gestão. Mas só em 1976 o Professor Mariano Carneiro da

Cunha foi contratado pelo museu para coordenar o Setor Africano que estavam em formação.

Apesar da coleção africana e afro-brasileira do MAE ter sido formada através de doações de diversas pessoas e entidades, foi com a chegada das peças compradas pelo Professor Mariano na África, que o acervo passou a ostentar cerca de mil peças de significativo valor etnográfico e artístico.

Quase todas as peças ogboni e gueledé do MAE estudadas aqui fizeram parte dos lotes de peças que chegaram após sua estadia na África, como leitor da Universidade de Ifé, Nigéria. O período da viagem foi de fins de 1974 até fins de 1976. A maioria das peças iorubás foram compradas no Benim, incluindo as da associação Ogboni e Gueledé. Elas não puderam ser obtidas na Nigéria porque esse país possuía uma legislação que não permitia a saída do patrimônio cultural tradicional.

As peças não foram obtidas em campo, mas sim compradas de outras pessoas que já as estavam revendendo. A exceção são as peças didáticas, como as fases intermediárias da escultura pela técnica da cera perdida (**Fig. 34**) e das etapas de fabricação da máscara gueledé (**Fig. 38**), que foram encomendadas direto com os artesãos.

O Prof. Marianno interessou-se particularmente pela metalurgia iorubá. Isso é visível pelo grande número de peças metálicas feitas em ligas de cobre que ele adquiriu. Como no caso dos iorubás a fundição do bronze está associada à Associação Ogboni, a aquisição das jóias, estatuetas e os outros artefatos metálicos que são feitos para essa instituição foram priorizados. Esses detalhes e outros são contados na entrevista concedida pela Profa. Dra. Maria Manuela Carneiro da Cunha - esposa do Prof. Mariano -, a Suely Moraes Ceravolo e Patrícia Raffani em 08/02/1990, registrada em fita cassete e transcrita em 08/1995 por Luiz Carlos Pimenta, estagiário da Seção de Documentação.

A coleção de peças metálicas dos ogboni, com cerca de 70 pares de estatuetas, é a maior do Brasil. É bastante diversificada, representando diversas categorias de objeto. Sua aquisição parece ter sido feita com muito cuidado, pois a maioria dos exemplares possui boa feitura.

Isso denota que Mariano procurava as peças já tendo em mente a função museológica e didática que elas desempenhariam quando fossem expostas no MAE.

Assim, uma das prováveis exigências para a escolha das peças era que fossem objetos representativos das sociedades de onde provinham, exibindo o estilo mais característico, ou seja, mais extensa e homogeneamente reconhecido como representativo da arte do respectivo grupo étnico, evitando assim, peças com inovações ou mesclas de estilos.

1.2 Coleção africana do Museu Afro-Brasileiro (MAFRO), Salvador

O MAFRO está vinculado ao Centro de Estudos Afro-Orientais (CEAO) da Universidade Federal da Bahia. Teve seu projeto de implantação iniciado na década de 1970. Foi inaugurado em 1982 e re-inaugurado em 1999.

O núcleo do acervo foi formado durante um programa de cooperação internacional entre o Brasil e os países da África, quando muitas instituições africanas doaram peças ao museu. A esse núcleo inicial acrescentaram-se peças advindas de pesquisas na África, como a que fez Pierre Verger quando foi ao Benim, ocasião em que muitas obras dos iorubás foram incorporadas. As peças afro-brasileiras representam sobretudo os cultos locais, sendo que algumas delas vieram da doação de lideranças religiosas (cf. Museu Afro-brasileiro 2004).

As peças desse acervo, em sua maioria, possuem a autoria do escultor identificada pelo pesquisador que as adquiriu. Essa característica distingue a coleção africana do MAFRO dentre as demais do país, uma vez que demonstra a preocupação em tirar do anonimato o artista africano.

1.3 Coleção africana de Claudio Masella – IPAC, Salvador

O Instituto do Patrimônio Artístico e Cultural da Bahia – IPAC, possui um acervo de arte africana com mais de 1000 peças, composto por estatuetas, máscaras e outros objetos, esculpidos em madeira, metal, argila e marfim.

Segundo informações verbais, esse acervo foi formado ao longo de 35 anos pelo colecionador italiano *Claudio Masella*. As peças foram compradas no Senegal e no Benim – países onde Masella morou. Nesses lugares há entrepostos de venda de arte africana, onde é possível encontrar peças de etnias de localidades muito distantes. Por isso, esse acervo reflete a diversidade da cultura material de origem africana, tanto do

ponto de vista do tipo de material e técnica, quanto da procedência étnica e regional, pois representa a arte tradicional de mais de vinte sociedades.

Em 2004, esse acervo foi doado ao Governo do Estado da Bahia pelo próprio colecionador. Hoje ele está instalado no Solar do Ferrão, Pelourinho, sendo administrado pela Diretoria de Museus do IPAC.

O inventário das peças desse acervo ainda não foi concluído. Fizemos a identificação e o estudo formal de 96 máscaras gueledé, sendo que restou cerca de 30 delas que não puderam ser vistas na época da pesquisa, pois ainda não tinham sido desembaladas das caixas que as transportaram da Itália. Isso faz da coleção de máscaras gueledé do Acervo Claudio Masella a maior do Brasil.

1.4 Coleção africana do Museu Nacional de Belas Artes (MNBA), Rio de Janeiro

O MNBA possui uma pequena coleção africana, cuja formação foi iniciada em janeiro de 1964, quando adquiriu 89 peças de Gasparino da Mata e Silva. Em julho do mesmo ano, o museu comprou mais 4 peças do mesmo colecionador. Essas peças foram conseguidas nas missões diplomáticas do Brasil que Gasparino empreendeu em diversos países africanos. A esse núcleo inicial, somaram-se algumas peças doadas pelo Instituto Française de l'Afrique Noire (IFAN) de Dacar, Senegal; uma peça comprada de Clarival do Prado Valladares, e duas peças da coleção particular de Carmem Tinguely, totalizando 103 peças. Observa-se que, tendo como fonte de dados apenas o catálogo publicado em (cf. Lody 1983), não temos conhecimento de aquisições posteriores incorporadas neste acervo.

1.5 Coleção africana de Pierre Verger, Salvador

Pierre Verger formou uma pequena, porém seleta coleção particular de peças africanas em madeira, e uma pequena coleção de peças em metal em que se misturam peças africanas com as usadas pelos terreiros brasileiros. Esses objetos estão hoje guardados na Fundação Pierre Verger de Salvador. Eles ainda não foram estudados e nem catalogados. Não encontramos documentação escrita sobre essas peças. Provavelmente foram compradas na África, durante as suas várias idas àquele continente.

A maioria das peças africanas são provenientes dos iorubás, grupo étnico que Verger estudou por muitos anos. São peças de boa feitura, sendo provavelmente esculpidas por artistas bastante habilidosos. Entre elas encontramos algumas peças relativas à associação Ogboni mas nenhuma máscara gueledé.

1.6 Coleção africana de Carybé, Salvador

Carybé – artista plástico argentino radicado em Salvador – formou durante sua vida uma pequena, mas notável coleção de peças de arte africana. Entre elas figuram muitas peças dos iorubás.

Essas peças foram vistas e fotografadas quando estiveram expostas no Museu Afro-Brasil, em São Paulo, compondo a exposição *O universo mítico de Hector Julio Paride Bernabó – o baiano Carybé*, ocorrida entre 28/04/06 a 30/07/06. Nessa ocasião, como veremos posteriormente, identificamos uma de suas peças – um edan ogboni – como a mesma que fez parte da coleção de Nina Rodrigues e que desde 1905 tinha sido dado como perdido.

Não há documentação conhecida sobre a formação da coleção de Carybé. Entretanto é possível inferir que parte das obras tenha sido adquirida quando ele esteve na África. Outras peças, muito provavelmente foram obtidas por intermédio de Pierre Verger, pois vemos que uma imagem masculina de um de seus edan parece fazer par com uma imagem feminina isolada da coleção de Verger. Outro indício é que as duas coleções possuem peças provavelmente do mesmo ateliê. O mesmo pode ser dito com relação às peças do MAFRO, pois três máscaras gueledé de Carybé possuem a mesma cena que está esculpida nas máscaras daquele museu. Isso mostra como a formação desses três acervos – o de Pierre Verger, o de Carybé e o do MAFRO – estão interconectados, do mesmo modo que existe importante conexão entre a formação do MAFRO e do MAE-USP apontada em Salum (1997 entre outros).

Acervo pesquisado	Número de peças do acervo	Número de peças estudadas		
		Ogboni	Gueledé	Total
1 – Coleção africana do MAE-USP, São Paulo	~1000	72	11	83
2 – Coleção africana do Museu Afro-Brasileiro, Salvador	~ 800	3	14	17
3 – Coleção africana de Claudio Masella – IPAC, Salvador	~1000	3	100	103
4 – Coleção africana do Museu Nacional, Rio de Janeiro	103	5	5	10
5 - Coleção africana de Pierre Verger, Salvador	?	7	0	7
6 – Coleção africana de Carybé, Salvador	?	4	6	10
Total		94	136	230

Fig. 5 – Peças e acervos africanos estudados

2. Reflexão sobre a variabilidade artefactual dos edan ogboni e das máscaras gueledé

De forma absoluta, um objeto nunca é igual a outro, por mais idêntico que seja no contorno, aparência e matéria-prima, pois em última instância, será composto por átomos e ligações químicas diferentes que o tornam único. No entanto, as sociedades humanas agrupam objetos que, apesar de serem “diferentes”, são tomados como “iguais”; ou separam e classificam objetos muito “semelhantes” entre si em categorias “distintas”. Assim, vemos que a variabilidade dos objetos está relacionada à cultura e ao “olhar”, além da forma física do objeto em si.

Isso pode ser observado nos artefatos estudados nesta dissertação, pois, a diversidade formal das máscaras gueledé e dos edan ogboni, visto da ótica de quem não pertence à cultura iorubá, sugere pensar muitas vezes que tais peças estejam ligadas a sociedades, ou pelo menos a entidades cosmogônicas diferentes.

Um artefato possui, em potencial, infinitos atributos, como a cor, a textura, a forma, e o peso, mas apenas alguns são selecionados em uma cultura. A seleção, nomeação e hierarquização dos atributos de um artefato são feitos contextualmente. Aí reside a diferença entre as categorias êmicas para os objetos – classificações engendradas no mesmo contexto cultural que produziu/utilizou os artefatos –, e as categorias éticas – classificações feitas fora daquele contexto cultural.

A Arqueologia, ramo das ciências humanas que historicamente se estabeleceu estudando as sociedades extintas a partir de seus restos materiais, teve que criar instrumentos de análise (tipologias, cronologias, seriações) para seus conjuntos artefatuais a partir de classificações éticas, pois muitas vezes o pesquisador não encontra população remanescente daquela cultura que estuda e também muitas vezes não é possível deduzir as categorias êmicas apenas levando em conta o aspecto material da cultura.

O fato dos arqueólogos costumeiramente não se importarem com as categorias êmicas se deve em grande parte pela impossibilidade de se chegar até elas, mais do que pela sua aparente irrelevância para a Arqueologia. As categorias êmicas são dados muito importantes para o entendimento do objeto dentro cultura que o produziu. É por

isso que elas serão levadas em consideração quando abordarmos a tipologia dos edan ogboni e das máscaras gueledé, visto que estamos tratando do contexto sistêmico.

A *variabilidade artefactual* está relacionada com a capacidade que os objetos possuem de serem submetidos a diversas transformações ou mudanças. Essas mudanças podem se expressar de modo a produzir objetos diferentes num mesmo contexto histórico ou se expressar de modo a produzir objetos diferentes ao longo do tempo. Assim, podemos dizer que um objeto pode sofrer *variação* ao longo do tempo (aspecto diacrônico), e pode apresentar *variabilidade* num mesmo local e época (aspecto sincrônico) (cf. Schiffer e Skibo 1997: 28).

Em relação aos artefatos aqui tratados, não dispomos de dados que permitam estudá-los do ponto de vista diacrônico. As peças africanas mais antigas são muito escassas. Elas estão conservadas em museus europeus criados no período colonial e também nos museus americanos. Em geral, foram obtidas no final do século XIX. Desse modo, torna-se difícil estudar a variação de um tipo de artefato em apenas um século, dispondo de uma amostragem muito pequena.

Entretanto, a literatura aponta que, em relação aos edan ogboni, os exemplares mais antigos possuem pingentes denominados “crotal” em inglês, os quais não aparecem nas peças mais recentes.

Em relação às máscaras gueledé, podemos inferir que ao longo do tempo o grau de complexidade da cena esculpida na parte superior da máscara foi aumentando. É possível que as máscaras mais antigas representassem apenas o rosto humano, como o exemplar do Museu Etnológico de Berlim datado do início do século XX (veja a **Fig. 6**). Depois, muito provavelmente o grau de complexidade dispensado à representação do cabelo fez emergir a superestrutura da máscara, que hoje em dia é muito freqüente. As peças em geral são feitas em um único bloco de madeira, mas hoje se vê algumas que são confeccionadas em várias partes que são depois agregadas ao bloco inicial da escultura. Isso ocorreu talvez, pensamos nós, porque a complexidade e o tamanho das cenas retratadas tenham chegado a um limite, o que tornava muito trabalhoso e difícil o processo da escultura e inadequado para sua animação na saída da máscara. Algumas das peças bem recentes possuem partes articuladas que são movimentadas por um mecanismo que se utiliza de cabos ou fios.

Já que não dispomos de maiores dados para dissertar sobre a variação do nosso conjunto artefactual, atemo-nos a *variabilidade*.

A variabilidade artefactual pode ser estudada sob quatro pontos de vista diferentes: o aspecto *formal*, o *quantitativo*, o *espacial* e o *relacional* (Rathje e Schiffer 1982: 64-65; Schiffer 1987: 13-23 apud Schiffer e Skibo 1997: 28).

A variabilidade quantitativa dos artefatos se refere à *freqüência* com que os mesmos aparecem no registro arqueológico. A quantidade de um artefato num sítio arqueológico está ligada à sua demanda produtiva, ciclo de vida e pelos processos de armazenagem, uso e reuso. A variabilidade espacial se refere à *localização* dos artefatos e é condicionada pelos processos de produção, uso, reuso, armazenagem e descarte dos artefatos. A variabilidade relacional refere-se às *associações* entre artefatos e está intimamente ligada à variabilidade espacial (cf. Silva 2000: 181;192;210).

<p>Início século XX. Museu Etnológico de Berlim.</p> <p>Fonte: Junge 2004: 72</p>	<p>Acervo MAE-USP</p>	<p>Acervo Claudio Masella</p>	<p>Acervo família Carybé.</p> <p>Foto Lisy Salum 2006.</p>

Fig. 6 – Variabilidade da super-estrutura das máscaras gueledé

Embora o modelo de investigação da variabilidade artefactual de Rathje e Schiffer tenha sido pensado para o estudo do contexto arqueológico, não é todo inviável usá-lo como inspiração para analisar a variabilidade que nosso conjunto artefactual apresenta no contexto sistêmico. Neste trabalho, nos deteremos na questão da variabilidade formal dos artefatos estudados.

2.1. A variabilidade formal dos edan ogboni e das máscaras gueledé

A variabilidade formal é um aspecto da variabilidade artefactual que é muito caro à Arqueologia. Esta dimensão da variabilidade refere-se aos atributos físicos do objeto, como por exemplo, a matéria-prima, a textura, a cor, o contorno, o peso.

Os atributos físicos de um objeto podem ser afetados por múltiplos fatores e processos diversos. Esses processos podem ser divididos em dois grandes grupos: os processos *naturais* e os processos *culturais*. Os processos naturais dizem respeito a toda ação do meio ambiente que afeta o artefato ou o sítio arqueológico. Entre eles estão os processos químicos, físicos, biológicos e geológicos. Os processos culturais dizem respeito a toda interferência resultado de atividade humana nos processos de fabricação, uso e descarte dos artefatos. Embora os processos naturais também condicionem a variabilidade formal dos artefatos, não serão aqui objeto de estudo.

Fizemos uma divisão formal preliminar das máscaras gueledé e dos edan ogboni. Essa classificação preliminar está sintetizada nas **Figs. 7 e 8**. Vemos nessas tabelas que nosso conjunto artefactual apresenta muita variabilidade formal. Então, para começarmos a explicar essa variabilidade, faremos algumas considerações sobre a tipologia dessas peças.

Grupos	Subgrupos			Exemplo	
Cabeça antropomorfa (119)	Monóxilas (86)	Só a cabeça (10)
		Portando algo (37)	Chapéu/Coroa (12)
			Laço (4)
			Animal (5)	Pássaro (4)
				Lagarto (1)	
			Outros objetos (16)
	Exibindo uma cena (39)
	Em partes (33)	Fixas (1)
Articuladas (32)
Cabeça zôo-antropomorfa (4)
Cabeça zoomorfa (13)	Pássaro (2)
	Leopardo, canídeo (cachorro, lobo, raposa) ou hiena (10)
	Elefante (1)

Fig. 7 – Classificação preliminar das máscaras gueledé

Categori a de objeto	Grupos	Subgrupos			Exemplo
Estatueta (69)	com base (49)	Antropomorfas (23)	Em pé (14)	Casal (7)
				Unitária (7)	
			De joelhos (6)	Casal (4)
				Unitária (2)	
			Sentada (3)	Casal (2)
				Unitária (1)	
		Zôo- antropomorfas (26)	Figuras humanas com traços animais (24)	1 figura (1)
				2 figuras (6)	
				3 figuras (9)	
				4 figuras (2)	
				Figura(s) com animal(is) (6)	
		Figuras animais com características humanas (2)
	Com espeto (20)	Só a cabeça (8)	Em pares (4)
			Unitário (4)		
		Corpo inteiro (11)	Casal (9)
			Unitário (3)		
Jóia (13)	Anel (5)

	Pulseira (6)
	Braçadeira (2)
Bastão (4)	Bastão comprido (cajado ou cetro) (3)	Encimado por figura masculina (1)
		Encimado por figura feminina (1)
		Encimado por figura de sexo indeterminado (1)
	Bastão curto (1)
Outros objetos (6)	Recipiente (4)
	Fornilho de cachimbo (1)
	Sineta (1)

Fig. 8 – Classificação preliminar das peças ogboni

2.2 Reflexão sobre a tipologia das máscaras gueledé

As tipologias artefatuais são antigos instrumentos dos etnólogos e arqueólogos, que são usadas para representar a variabilidade de seus conjuntos artefatuais. Elas são usadas para descrever um conjunto de dados, sendo importantes para comunicação entre os pesquisadores e também se prestam para fins interpretativos. Mas para que esse instrumento tenha validade metodológica, precisa ter consistência, ou seja, o estabelecimento dos tipos ou categorias de objeto, bem como o próprio processo de classificação deve ser bem explicitado para evitar ambigüidades e incoerências entre os pesquisadores (cf. Whittaker, Caulkins, e Kamp 1998).

Como estamos tratando do contexto sistêmico, faremos a divisão das máscaras gueledé e dos edan ogboni levando-se em conta os vários usos e sentidos que as peças podem ter entre os iorubás da África. Assim, tentaremos relacionar o uso ou significado da peça com a forma que ela apresenta. Essa reflexão sobre a tipologia será útil para pensarmos o uso dos artefatos baianos.

Começemos com as máscaras gueledé, com dados da etnografia feita na África, a maioria de Drewal e Drewal (1990) e Lawal (1996). Elas podem ser divididas segundo Drewal e Drewal (1990) em dois grandes grupos: aquelas que são usadas durante a apresentação noturna (*Efe*) e as que são animadas na tarde do dia seguinte (*Gelede*).

Máscaras do espetáculo noturno (Igi Èfé)

O festival começa com uma noite inteira de espetáculo, chamada noite de divertimento, pois a grande atração será a performance da máscara *Orò Èfé*, que representa um humorista masculino, que diverte e entretém *Iya Nlá*, (a “Grande Mãe”), e também o público em geral com canções, poesias e sátiras (cf. Lawal 1996: 101). A programação do festival pode ser simples, comportando a saída das máscaras principais, ou ser detalhada, com o aparecimento de diversos tipos delas. O nome das máscaras e também a sequência de aparição pode ser diferente dependendo da cidade iorubá.

Máscaras de abertura

Em algumas comunidades iorubás, o festival de máscaras é anunciado uma semana antes com o aparecimento da máscara *Amùkòkò*, que representa um guerreiro daomeano fumando um cachimbo. Essa máscara está associada a Exu, o mensageiro divino de todos os orixás.

A abertura do espetáculo noturno, em algumas cidade como Keto, é feita pela máscara *Ògbàgbá*, que também representa Exu. Essa máscara se apresenta sob duas formas: a primeira aparição como um jovem menino com um boné branco e camiseta de ráfia; e uma aparição posterior onde figura como adulto, vestindo folhas de bananeira e tornozeleiras de ferro.

Após a máscara que representa Exu, aparece a máscara *Àràbí Ajígbálè*, que está associada a Ogum, o deus do ferro dos iorubás, aquele que abre os caminhos para as outras máscaras passarem. Essa máscara geralmente tem a face branca, com um ponto preto na testa, usando roupas feitas com as fibras do *mariwo* – fibra de palmeira muito conhecida na Bahia (veja a **Fig. 9**).

Depois da máscara que representa Ogum, aparecem dois tipos de máscara em rápida sucessão: a primeira, chamada *Agbéná* (“carregador de fogo”), que traz um pote em chamas sobre a escultura da máscara; e a segunda chamada *Apaná* (“Extintor de fogo”), que ordena o desligamento de todas as luzes, anunciando a proximidade da chegada da principal máscara da noite, que representa o “pássaro das *ajés*”. As máscaras *Agbéná* e *Apaná* estão associadas respectivamente à Xangô – o orixá do trovão –, e Oya ou Iansã – a dona dos ventos e tempestades.

Em nosso *corpus* não identificamos nenhuma peça que pudesse integrar a categoria de *máscaras de abertura*, em nenhum de seus sub-tipos.

Máscaras das mães noturnas

A passagem da máscara *Apaná*, comunica que as luzes da arena onde ocorre o espetáculo precisam ser apagadas para a aparição das máscaras mais sagradas da associação Gueledé. Essas máscaras se apresentam sob duas formas principais. Elas simbolizam as ancestrais da sociedade em seus dois aspectos: uma de anciã barbada, freqüentemente chamada de “Grande Mãe” (*Iya Nlá*), e uma representando o “Espírito

do Pássaro” (*Eye Oro*). Segundo Lawal (1996: 106), esses dois sub-tipos de máscaras são equivalentes. Elas têm uma aparição rápida, vestidas de roupas brancas, em meio ao *black out* das luzes.

A máscara da *Grande Mãe* (*Iya Nlá*) pode ser dividida em duas partes. A porção superior é composta por uma cabeça humana feminina, esférica, maciça, com fisionomia pronunciada e com simplicidade de motivos decorativos. A parte inferior é composta por uma fina placa de madeira que se projeta por baixo do queixo, representando de forma estilizada a barba da máscara, e tendo, às vezes, a superfície pintada com três ou sete linhas verticais azuis (cf Drewal e Drewal 1990: 65 e Lawal 1996: 199-201). Exemplos dessa máscara podem ser vistos na **Fig. 10**, onde também incluímos a foto da única peça de nosso *corpus* que pode ser classificada nessa categoria.

As máscaras que representam o “Espírito do Pássaro” (*Eye Oro*), ressaltam a liminaridade entre a imagem da *Grande Mãe* e a imagem do pássaro mítico das *ajés*, sintetizando as feições humanas com as animais. Esse tipo de máscara materializa os atributos místicos de *Iya Nlá*, pois ela é conhecida como “aquela que possui dois corpos” (“*abaara meji*”) ou “aquela que possui duas faces” (“*olójú méjì*”) (cf. Drewal e Drewal 1990: 73). Na **Fig. 11**, reproduzimos fotos dessa máscara e mostramos algumas peças do Acervo Claudio Masella que provavelmente se encaixam nessa subcategoria.

As máscaras assistentes

Assim como as *máscaras de abertura* preparam a entrada para as *Grandes Mães*, as *máscaras assistentes* cantam e dançam para anunciar o começo da principal performance da noite: a dança da máscara *Oro Èfè*.

A máscara assistente mais conhecida é chamada em Keto de *Tètèdé*, “aquela que vem antes”. Esse tipo de máscara é similar às máscaras do espetáculo vespertino que trataremos adiante, representando uma cabeça feminina que geralmente suporta uma bandeja, tijela ou outro recipiente. Elas distinguem-se das máscaras vespertinas por serem da cor branca ou amarela (cf. Drewal e Drewal 1990: 82).

No Egbado, na cidade de Ilaro, Drewal e Drewal (1990: 85) observaram que a máscara *Oro Èfè* é precedida por um mascarado masculino chamado *Ajákùenà*. Essa máscara é composta por uma cabeça humana posicionada no centro de num disco

circular que se forma pela expansão da borda da máscara (veja fotografia na **Fig. 12**). Em nosso corpus essa figuração de máscaras não aparece.

A máscara Oro Èfè

A principal atração do espetáculo noturno é o aparecimento de diversas máscaras masculinas que cantam e dançam em homenagem à *Iya Nlá*, a “Grande Mãe” ou “Mãe Natureza”. Segundo Lawal (1996: 201), esse tipo de máscara ocorre em três principais formatos.

A forma mais comum consiste em uma cabeça humana muito simples que suporta uma superestrutura bem elaborada. A parte superior é formada por uma complexa composição de massas, vazios e curvas, em várias camadas. Os temas freqüentemente esculpidos ali são cobras, luas crescentes, leões, mangustos, e mais freqüentemente pássaros pousados no topo. Em geral a superestrutura da máscara Oro Èfè é uma composição que combina vários desses símbolos. Alguns exemplos podem ser vistos na **Fig. 13**, onde também incluímos algumas peças do nosso *corpus* que se encaixam nesse tipo.

A segunda forma da máscara Èfè é chamada de *Àkàtà*, *Àtè* ou *Òrìjì* e é encontrada principalmente em Awori e no Egbado. Compõe-se de uma cabeça humana que suporta um disco circular (veja a fotografia da **Fig. 12**). Em nosso conjunto artefactual não encontramos nenhuma peça que tenha essas características.

O terceiro tipo de máscara Èfè é chamado de *Àgàṣa* e é encontrado em Ahori. Essas máscaras estilizam uma figura humana com barba, e possuem duas lâminas projetadas verticalmente, que são pintadas com tiras horizontais e verticais. É possível que uma máscara do MAE-USP exibida na **Fig. 14** pertença a esse sub-tipo, pois as características são muito semelhantes.

Máscaras de encerramento

Em Keto, Anago e no nordeste do Egbado, a conclusão do espetáculo noturno é marcado pelo aparecimento de uma máscara que se apresenta em pernas-de-pau, com volumosa quantidade de ráfia, e exibindo uma escultura em forma de cabeça de hiena. Essa máscara é chamada de *Kòrikò*, *Ikoko* ou *Ayoko* (cf. Drewal e Drewal 1990: 103).

Sua função é divertir e chamar a atenção da multidão enquanto a máscara *Oro Èfé* desaparece. Ela marca o final do espetáculo noturno, pois sua aparição se dá quando o dia está para amanhecer. Veja **Fig. 15**.

Máscaras do espetáculo vespertino (Igi Gèlèdé)

Depois do espetáculo noturno a cidade fica calma até o começo da tarde do próximo dia, quando começa a segunda parte do festival. As máscaras que saem nesse momento é que são chamadas propriamente de *guelede*.

A aparição das máscaras *guelede* se dá em série, respeitando a ordem de idade, sendo que os dançarinos mais novos se apresentam primeiro. As crianças são as primeiras a aparecer. Algumas delas vestem máscaras e vestimentas velhas e descartadas (Lawal 1996: 144). Elas são acompanhadas por mentores que ensinam os passos e coreografias das danças.

Quando os mascarados adultos começam a performance, mudam-se as batidas dos tambores. Os ritmos ficam mais rápidos e os espectadores ficam mais críticos. Em geral as máscaras dançam em pares masculino-feminino, e possuem temas esculpidos similares ou que se complementam.

Os motivos grafados nas máscaras *guelede* diferem daqueles das máscaras noturnas: são mais coloridos e têm uma maior diversidade de formas e temas, podendo, em potencial, materializar qualquer objeto ou cena da vida. Isso se deve ao fato de que a cerimônia diurna é especializada na comunicação visual, enquanto que as máscaras noturnas, que cantam, especializam-se na oralidade (cf. Lawal 1996: 159).

As máscaras *guelede* podem ser divididas pela tipo de representação e complexidade de suas cenas em três categorias, aquelas que só apresentam a cabeça humana (*Orí Ènìyàn*), as que apresentam cabeça animal (*Orí Èyè*), e as que apresentam uma superestrutura. As máscaras que só apresentam a cabeça podem ser divididas entre aquelas com *cabelo elaborado*, que geralmente são penteados usados pelas mulheres iorubás; aquelas que estão com toca ou chapéu; e as que carregam pequenos objetos ou figuras. As máscaras zoomorfas (*Orí Èyè*) geralmente apresentam cabeças de pássaros, hiena, búfalo, porco e carneiro.

A superestrutura da máscara (*Elérù*) pode ser projetada diretamente do topo da cabeça humana ou animal, ou pode permanecer em uma plataforma circular, quadrada ou retangular. As máscaras mais antigas eram feitas em apenas um bloco de madeira, mas hoje são comuns as superestruturas feitas em separado, que depois são pregadas. Também hoje é comum as peças articuladas, aquelas que possuem mecanismos retráteis compostos por fios e cabos. Essas máscaras são as que possuem maior variabilidade e por isso são classificadas pelo motivo esculpido na cena. As categorias de cenas mais comuns para essas máscaras são as seguintes: 1 – recipientes de comida ou potes rituais; 2 – Ocupações tradicionais e modernas, como a forja, a caça, a carpintaria; 3 – Personagens religiosos, como sacerdotes de orixás, babalaôs etc.; 4 – Retratos comemorativos da história local; 5 – Cenas satíricas, mostrando as partes íntimas do corpo, ou cenas de sexo; e 6 – as máscaras com cabeças animais. Como vemos na **Fig. 16**, quase todas esses sub-tipos podem ser encontrados no nosso conjunto artefactual.

Essa divisão foi feita apenas pela forma e não reflete necessariamente uma função distinta para cada um desses tipos. Apesar de que as máscaras com superestrutura, por serem mais pesadas e por conterem cenas que remetem aos provérbios e tradições orais dos iorubás, devem ser usadas pelos membros mais velhos e mais experientes.

Ainda segundo Lawal (1996: 143-4), em grandes cidades, como em Ibara, Abeokutá, há máscaras especiais como a *Efòn* (búfalo) e a *Ògèdè* (gorila feminino), que dançam nas ruas, parando em frente à casa de personalidades importantes da cidade para receber presentes.

Com essa análise, pretendemos mostrar que as categorias das máscaras nem sempre se atêm apenas à forma estrutural da parte esculpida, mas de outros componentes da máscara, como a indumentária do mascarado e os gestos determinados pela coreografia, dança e música. E isso deve ser levado em consideração ao classificar uma máscara em coleção, para o que é necessário apoiar-se em dados contextuais documentados criteriosamente.

Amùkòkò, a máscara de abertura que representa um guerreiro daomeano fumando um cachimbo, mas que também possui ligação com Exu. Lagos, 1978. Fonte: Drewal e Drewal 1990: 63.

Vestida com o *mariwo* – as folhas de palmeira associadas a Ogum –, a máscara *Àrâbí Ajígbálê* comunica que as vias do mercado devem estar livres para as outras máscaras passarem. Lagos, 1978. Fonte: Drewal e Drewal 1990: 21.

Fig. 9 – Algumas máscaras de abertura do espetáculo noturno.

<p><i>Grande Mãe</i> com três linhas verticais na barba. Fonte: Drewal e Drewal 1990: 69.</p>	<p>Essa máscara de <i>Grande Mãe</i> é decorada com três linhas verticais e cinco barras horizontais. Vemos pintado a palavra “yeye”, um termo para as mães na língua iorubá. Fonte: Drewal e Drewal 1990: 70.</p>

<p>A saída da máscara <i>Grande Mãe</i>. Fotografada por Edna Bay em Cove, Benim, 1972. Fonte: Drewal e Drewal 1190:23.</p>	<p>Máscara nº 737 do Acervo Claudio Masella. A única máscara do nosso <i>corpus</i> que pode integrar essa categoria.</p>	

Fig. 10 – Máscaras da *Grande Mãe*, *Iya Nlá*

<p>Nessa máscara figura uma cabeça de pássaro com um peteado feminino, exemplificando o poder de transformação das mães ancestrais em pássaro. Fonte: Drewal e Drewal 1990: 24.</p>	<p>Saída da máscara <i>Eye Oro</i>. Ilaro, 1978. Fonte: Drewal e Drewal 1990: 23.</p>

<p>Na peça acima e nas três peças abaixo a transformação das <i>ajés</i> em pássaro se torna bastante sugestiva. Acervo Claudio Masella – IPAC.</p>	<p>A peça acima e a peça abaixo possuem uma articulação no bico, que é movimentado com a ajuda do cordão. Acervo Claudio Masella – IPAC.</p>

Fig. 11 – As máscara *Eye Oro*

<p>Máscara <i>Tètédé</i> fotografada em Sawonjo, 1978. Fonte: Drewal e Drewal (1990: 26)</p>			
<p>Exemplos de máscaras <i>Tètédé</i>. Fonte: Drewal e Drewal (1990: 83-4).</p>

<p>Coleção MAE-USP</p>	<p>Coleção MAFRO</p>	<p>Coleção MAFRO</p>	<p>Coleção MAFRO</p>
<p>As quatro máscaras acima possuem a figuração semelhante à <i>Tètédé</i>, mas diferem na cor estabelecida por Drewal e Drewal, que é branca ou amarela. Seriam então máscaras gueledé?</p>

<p>Máscara <i>Ajákùèná</i> fotografada em Ilaro, 1978. Fonte: Drewal e Drewal 1990: 86.</p>	<p>A borda larga da máscara <i>Ajákùèná</i> possui vários furos onde são pendurados espelhos, nozes de cola e cauris. Fonte: Lawal (1996: 207)</p>		

Fig. 12 – As máscaras assistentes

Fig. 13 – Máscaras *Oro Èfè*.

<p>A máscara <i>Àgàsa</i> é caracterizada pelas placas verticais e pela barba. Fonte: Drewal e Drewal (1990: 96)</p>	<p>Outra exemplar de máscara <i>Àgàsa</i>. Fonte: Drewal e Drewal (1990: 96)</p>	<p>Máscara de Porto Novo, Benim, do Acervo MAE-USP que provavelmente é do tipo <i>Àgàsa</i>.</p>

<p>Máscara do MNBA que provavelmente é do subtipo <i>Àgàsa</i>. Fonte: Lody (1983: 15)</p>	<p>As lâminas verticais em forma de orelhas e a barba suportam as facas que se cruzam em frente a face branca da máscara <i>Àgàsa</i>. Fonte: Drewal e Drewal (1990: 97)</p>	<p>Máscara de Egungum que possui semelhança estilística com a <i>Àgàsa</i>. Acervo MAE-USP (77/ d. 4. 349)</p>

<p>Máscara <i>Àkàtà</i> fotografada em Isale-Eko, Lagos, em 1993. Fonte: Lawal (1996: 1320)</p>	<p>Essas duas máscaras do Acervo Claudio Masella possuem o disco circular que representa a barba da máscara <i>Àgàsa</i>, mas a forma da superestrutura se aproxima mais dos motivos figurados na máscara Oro Efe.</p>	

Fig. 14 – As máscaras *Àgàsa* e *Àkàtà* e algumas possíveis representações nos acervos estudados

<p>Aspecto da máscara <i>Kòrikò</i> de Keto, que sai em pernas-de-pau. A parte superior foi ampliada ao lado. Fonte: Lawal (1996: 144).</p>	<p>Máscara do Acervo Claudio Masella que parece muito com a <i>Kòrikò</i> de Keto.</p>	<p>Máscara <i>Kòrikò</i> de Kesan Orile, 1971. Fonte: Drewal e Drewal (1990: 29)</p>

<p>Essa máscara do MNBA também possui as formas gerais da <i>Kòrikò</i>.</p>	<p>As três máscaras acima e as quatro de baixo fazem parte do Acervo Claudio Masella. Elas possuem figurações de canídeo mostrando os dentes, comum às máscaras <i>Kòrikò</i>, no entanto, também podem ser máscaras gueledé zoomorfas, aquelas usadas na parte vespertina do festival.</p>

Fig. 15 – Exemplos de máscara *Kòrikò* e discussão desse tipo a partir dos exemplares pesquisados

Cabeça	Cabeleira	Coroa	Objeto/animal

Comida	Recipiente	Cena do cotidiano (sacrifício ritual)	Figuras religiosas

Cena satírica	Satírica	Cabeça animal	

Fig. 16 – Sub-tipos de máscaras gueledé

2.3 Tipologia dos edan ogboni

Em um trabalho anterior abordamos o tipo de edan ogboni que possui espetos (cf. Ribeiro Jr e Salum 2003). Agora abordaremos também as demais estatuetas ogboni.

De acordo com a bibliografia consultada, todas peças da associação Ogboni, apesar de possuírem formas e empregos diversos, estão associados a Onilé – a mãe-terra iorubana –, sendo genericamente chamados de edan, embora algumas tenham nomes específicos, de acordo com o significado da peça.

As principais características comuns entre os diversos tipos de edan ogboni são:

- O material preferencial é uma liga de cobre;
- A fabricação dessas peças utiliza a técnica da cera perdida;
- As peças são duplas, representando um casal e formando simbolicamente um único objeto;
- A figuração humana aparece até nos objetos menores como anéis e pulseiras; e também nas peças com caráter utilitário mais pronunciado, como os recipientes;
- Quando a figura humana se apresenta com o corpo todo, geralmente estão nuas, com a genitália enfatizada, além de portarem objetos simbólicos, segurarem os seios (no caso das figuras femininas), ou exibirem o gesto típico Ogboni (mão esquerda sobre a direita).

A seguir, passaremos a observar as características individuais de cada tipo de edan, a partir do uso ou significado que lhe é atribuído na África.

Edan com espeto

Segundo Morton-Williams (1960: 369) o *edan* é um bastão ritual de bronze. Esse nome é imediatamente associado pelos iorubás com à Ogboni e é conhecido na cidade de Oyo também como *ololo*. Consiste basicamente em duas imagens de bronze: uma de um homem nu e a outra de uma mulher nua, unidas por uma corrente. Cada

imagem está montada sobre um pequeno pino de ferro (que raramente é de bronze também).

Segundo as informações que ele obteve as imagens representam um *ologboni* e uma *erelu* servindo ao seu mistério, *awo*. Cada *iledi*, ou santuário, tem pelo menos dois *edan* que ficam sob responsabilidade do *Apena* – um dos líderes dessa associação responsáveis pelas questões judiciais. Um par dessas imagens é maior que os outros e mais bem detalhado na execução. Ele nunca sai do *iledi*. Os outros, que podem ser simplificados a um par de cabeças ligadas por uma corrente e montadas diretamente sob seus pinos de ferro, ficam na casa do *Apena* e são eles que seus mensageiros carregam. Os *edan* que os mensageiros carregam são as únicas peças sagradas que são vistas pelos não iniciados (com exceção dos *agba*, tambores Ogboni que podem ser vistos vagamente à noite).

O mesmo autor descreve em seu trabalho (Mortom-Willians 1960: 366-8) sete ocasiões onde o *edan* é utilizado:

1. rito de entrada ao grau sênior: ao novato são requeridos animais para o sacrifício quando ele é chamado para iniciação. Ele toca o *edan* antes dos animais que ele trouxe (um bode, uma ovelha e um pombo) serem mortos e o sangue ser vertido sobre ele. Então, ele se inclina e toca o *edan* com a testa e os lábios. Os reunidos iniciam a saudação da Terra: "Mãe! Poderosa! Antiga!". O Oluwo o instrui a não brigar por coisas insignificantes e conclui o rito com uma oração para a cidade, como sempre deve ser feito quando um sacrifício é vertido sobre o *edan*. Uma corda com três cauris enfileirados é amarrada ao redor do pulso esquerdo e deve ficar lá até o terceiro dia, quando é tirada do *iledi*. Ela é apertada tão forte que deixa um cicatriz escura no pulso esquerdo, o sinal da iniciação. Nessa ocasião é ensinado ao noviço os tabus (ele só pode dançar para a esquerda, atar a roupa pelo lado esquerdo e nunca antecipar o amanhecer).
2. rito de promoção para os ofícios titulares sacerdotais: quando um Ogboni é eleito para uma função titular sacerdotal, o *edan* é posto em suas mãos pelo *Apena* na presença dos iniciados reunidos. Enquanto ele segura o *edan*, é dito que apesar dele agora possuir o título, nunca poderá contar o que acontece naquela instalação.
3. brigas entre cidadãos com derramamento de sangue: na cultura iorubá o derramamento de sangue humano no chão é sacrílego quando não é feito em sacrifícios. Quando duas pessoas brigam e alguém é ferido derramando sangue no chão, mesmo que a ferida não seja grave, ocorre a profanação da Terra. Essa

informação chega ao conhecimento do *Apena* através do *Alafin* ou até diretamente. Imediatamente ele manda um mensageiro levar um *edan* o qual é colocado ao lado do sangue derramado. Isso faz com que as partes em litígio fiquem sob proibição religiosa completa e tenham que ir até o local da luta pelo menos uma vez e se apresentar ao mensageiro. O *Apena* convoca outros oficiais *Ogboni* e anciões para se reunirem no *iledi*, onde os lutadores são trazidos pelo mensageiro. O *Apena* ouve a disputa e faz um julgamento tentando reconciliar as partes. Ambos pagam uma multa e providenciam animais para o sacrifício. O sangue é vertido sobre o *edan*. Se for óbvio que uma das partes estiver mentindo e a disputa não puder ser satisfatoriamente reparada, uma provação é imposta: o *edan* é posto em uma tigela de água. Em algumas outras localidades é adicionado também um punhado de terra. Os disputantes são obrigados a beber. É esperado confiantemente que o que mentiu morra dentro de dois dias. Ele ainda menciona que as disputas *iorubás* têm menos probabilidade de requerer derramamento de sangue do que em muitas partes da África, como por exemplo em comparação com seus vizinhos os *Binis*.

4. Ofensas entre cidadãos: Alguém que tenha sido seriamente ofendido por outra pessoa e que não queira estar envolvido numa disputa longa, cansativa e que envolva outras pessoas e até feitiçaria, pode apelar para a sociedade *Ogboni*. Se o assunto é trivial o *Apena* manda os disputantes procurarem seus chefes comunitários ou os chefes de linhagem. Se o problema é realmente sério ele envia seu *edan*, convocando ambas as partes ao *iledi*. O malfeitor precisa fazer um pesado pagamento em dinheiro e animais para o sacrifício. O *edan* é trazido para fora e os animais são sacrificados sobre o *edan*.
5. Disputas entre *ologboni*: um *ologboni* pode acusar outro de roubo ou de perseguir sua esposa. Em *Oyo*, na reunião *Ogboni* seguinte o *edan* é trazido para fora e posto no chão. O acusado é questionado sobre a acusação. Se ele concordar que é verdadeira, o *Apena* tentará restaurar as boas relações. Se ele negar a acusação, precisa declarar na frente do *edan*: "*Se eu for inocente, eu não sofrerei nenhum dano. Se eu fiz o que eles estão dizendo, morrerei em dois dias*". O *Apena* balança um sino de bronze sagrado e todos os presentes gritam "*Axé*". No *Egbado* as partes são postas a beber a água em que o *edan* é imerso.
6. Contra abusos de pessoas poderosas: nas pequenas cidades do *Egbado*, a *Ogboni* assumiu algumas funções que em *Oyo* era atribuição do *Oyo Misi* e se tornou a entronizadora do rei. Nessas cidades, a *Ogboni* pode compelir o *Apena* a mandar o *edan* para o *Oba* quando ele estiver fazendo algo que eles desaprovem. Junto com o

edan pode ir a mensagem: "*Assim como as duas partes do edan estão acorrentadas juntas, os homens e mulheres da cidade estão unidos contra você*". Essa é uma advertência muito grave, pois eles têm o poder de mandar o rei cometer suicídio. A Ogboni também pode mandar o *edan* para o patrimônio de outros homens nobres da cidade, a quem eles julguem que está ultrapassando os limites de seus direitos e privilégios. Isso previne que alguém cruze o limiar da entrada da portão principal, sendo vergonhoso e inconveniente para seus habitantes. O *edan* só pode ser removido quando o culpado reconhecer sua falta com a Ogboni e fizer o pagamento de um pesada multa a eles e providenciar muitos animais para serem sacrificados sobre o *edan*.

7. Casamento de *ologboni*: um membro ogboni idoso que teme que um rival possa tentar subornar uma de suas esposas para envenená-lo, pode casar-se com uma jovem menina, mandando suas outras mulheres para viverem em outro lugar. A nova esposa deve cozinhar sozinha e cuidar dele. Ele leva sua noiva ao *iledi* e lá racha uma noz de cola e com a ponta do *edan* ele apanha um pedaço e dá para ela comer; então apanha o outro pedaço para si mesmo. Então os dois são unidos ritualmente como o *edan* é ligado e é dito a ela que se ela o trair de qualquer forma certamente morrerá ou ficará louca.

Denis Williams (1964: 146) relata o uso de *edab* como amuleto. Segundo o autor, esse tipo de *edan* é semelhante aos outros, apesar de ser mais rústico, ter tamanho menor (entre 5 e 8 cm) e pode ser confeccionado também de chumbo, marfim ou eventualmente madeira. Esse tipo de *edan* é levado com o sacerdote, especialmente durante as viagens para ser reconhecido como membro ogboni em outras casas de culto.

Roache (1971: 53) também encontrou *edan* sendo usado como amuleto, devido aos seus poderes apotropaicos. Ele observa que esse tipo de *edan*, via-de-regra, é uma miniatura, que tem cerca de 3 cm de altura, constituído apenas pela cabeça.

A partir da descrição desses tipos, e considerando nosso material empírico, deduzimos que existam pelo menos três sub-categorias para as esculturas *edan* com pinos.

Na primeira, figurariam as peças maiores e mais detalhadas, mostrando o corpo todo do casal de figuras, que permanecem e são usadas em cultos dentro do santuário ogboni. Esse parece ser o caso do *edan* que ilustra o processo da cera perdida (**Fig. 34**)

A segunda sub-categoria é composta pelas esculturas pessoais, aquelas que mostram o corpo inteiro das figuras, mas são de tamanho menor e não tão detalhadas. São usadas como amuleto e identificador pessoal do associado.

A terceira sub-categoria é composta pelas peças que são carregadas pelos mensageiros do Apena para fora do santuário. São mais simples, podendo apresentar somente as duas cabeças.

Edan de altar

O edan com espeto mantém uma forma de bastão, não passando muito de uma “projeção não escultural de um desendo em cera” (Williams 1964: 139). Porque se trata de figuras humanas aparentemente tridimensionais, pelo volume, mas detalhadas, via-de-regra, apenas de frente. Já o edan de altar, são detalhados na parte posterior.

Williams (1964: 153) acredita que a tradição de construir a estatueta com espeto, que é mais simples, precedeu à tradição de construí-la com uma base que a mantenha em pé sozinha. O resultado teria sido que o edan, agora concebido para ficar no seu próprio pedestal, tenha verdadeiramente incorporado as implicações tridimensionais da escultura.

Há poucos edan desse tipo publicados na bibliografia. Encontramos esse tipo descrito no artigo de Denis Williams (1964: 151-155 – Prancha I-d) e também alguns exemplares no catálogo da coleção do MNBA.

Ajagbo ou Onilé

As peças de altar (com base) são muito mais raras e desconhecidas em comparação às que possuem espeto. Temos poucas informações sobre seus nomes particulares, usos, crenças e rituais associados. O número de fotografias publicadas dessas peças não nos permite traçar um perfil que a singularize de forma segura em relação às outras. Williams (1964: 141) chega a afirmar que “Onilé nunca é antropomorfizada e cultura em algum tipo particular de formato, mas simplesmente concebida como ocupando um lugar fixo do santuário”.

O exemplar mais famoso dessa categoria encontra-se no Musue Nigeriano de Lagos (veja **Fig. 40**). Trata-se de uma figura feminina de cerca de 70 cm de altura feita em bronze, que o autor denomina de Ajagbo. Não se sabe se existiu o parceiro masculino dessa peça. Pode ser que ele tenha sido saqueado de Owu antes de sua destruição perto do ano de 1830 (cf. Williams 1964: 161).

Morton-Williams (1960: 370) menciona que alguns informantes de Oyó lhe disseram que a imagem deles é masculina. Esse autor ainda afirma que é possível que a figura feminina tenha sido roubada antes de 1848, depois do fechamento da Ogboni de Oyó, pois a figuração masculino/feminino das estatuetas é muito recorrente.

Pelo fato de imagens tão grandes e importantes como os dois casos relatados acima estarem sozinhas e não em dupla fez com que se pensasse por muito tempo que as imagens chamadas por Morton-Williams de Ajagbo e por outros de Onilé fossem unitárias (cf. Morton-Williams 196: 370 e Roache 1971: 49).

Esse tipo de edan, segundo nos relata Morton-Williams 1960: 370), era uma imagem muito temida, ficando em uma sala especial do Iledi, santuário ogboni. Ela só era vista quando as regras da associação ou os acordos lá firmados eram quebrados. Nessa ocasião, a imagem era trazida para a sala de reuniões e lavada com ervas e frutas. Alguns caracóis da floresta eram cortados e seus fluidos vertidos sobre a imagem. O líquido que desliza pela estatueta era recolhido em uma cabaça e ofertado para todos os membros tomarem. Uma ovelha e uma pomba eram sacrificadas e oferecidas a ela. Eles acreditavam que o culpado ficaria com o corpo inchado e morreria em poucos dias (cf. Morton-Williams 1960: 369-370).

Entretanto, o nome Ajagbo foi dado por Denis Williams a uma imagem diferente, bifacial ou do tipo janus, de cerca de 25 cm, da coleção da Universidade de Ifé, Nigéria. Ela é masculina e está com a mão esquerda sobre a direita e também possui coroa e globo ocular para fora.

Numa publicação mais recente, Babatunde Lawal (1995: 39-41) apresenta duas fotos de Onilé, em bronze do Museu do Instituto de Estudos Africanos da Universidade de Ibadan, Nigéria. Uma das esculturas é um par de imagens masculino-feminino, ajoelhadas e segurando objetos rituais. Elas também possuem os olhos com o globo ocular para fora, o nariz tripartido e uma coroa na cabeça. Já a outra escultura

apresentada é unitária e não possui o gênero definido. Ela está fazendo o gesto típico ogboni, e está em posição sentada.

A partir das informações apresentadas, podemos supor que as esculturas do tipo Onilé sejam mesmo estatuetas duplas como todos os outros tipos de edan. As peças que se apresentam sozinhas provavelmente perderam seus pares, como ocorre freqüentemente com os edan com espetos e correntes.

Quanto à forma, a mais recorrente é a figuração sentada ou de joelhos, diferentemente dos edan de altar, que ficam em pé. As figuras portam objetos ou fazem o gesto típico ogboni.

Fig. 17 - "Cerimonial de iniciação dentro da liga Ogboni".
Desenho de Carl Arriens em Frobenius (1913: 65)

Edan com espeto – corpo todo

Provavelmente são do tipo Onilé

Edan de altar

Anel

Detalhe de cajados compridos, um masculino e outro feminino

Edan com espeto – só a cabeça

Provavelmente são do tipo Onilé

Edan de altar, vendo-se a parte posterior da peça

Recipiente

Bastão curto

Fig. 18 – Tipos das peças ogboni

CAPÍTULO III – CONSIDERAÇÕES SOBRE O CICLO DE VIDA DOS EDAN OGBONI E DAS MÁSCARAS GUELEDÉ USADOS NO RECÔNCAVO BAIANO

Neste capítulo, faremos um exercício de reconstrução do ciclo de vida das máscaras gueledé e das esculturas ogboni tidas como de uso ritual nos antigos terreiros do Recôncavo Baiano. Adotaremos o modelo de Schiffer (1972) desenvolvido para a análise de um artefato durável dentro de um contexto sistêmico. Nesse modelo, são analisados os cinco processos principais envolvidos na história de um objeto, ou seja, a *procura* pela matéria-prima, a *manufatura*, o *uso*, a *manutenção* e o *descarte*.

Devido à complexidade do nosso problema, que envolve a saída de esculturas da África, também devemos levar em conta os processos de *transporte*, *estocagem* e *comércio* dos artefatos, visto que essas atividades promovem o deslocamento geográfico ou temporal de um objeto.

Por esse modelo, sintetizado na **Fig. 19**, vemos que um artefato pode transitar pelo diagrama de fluxo de forma multilinear, pois ele pode voltar a percorrer processos ou estágios pelos quais já havia passado. Esse fenômeno é comumente chamado entre os arqueólogos de *reuso*, e nesse modelo pode ser desmembrado em duas variantes. A primeira é a *reciclagem*, que designa a ida de um objeto em uso para o processo de manufatura, o qual, por sua vez, pode gerar o mesmo objeto ou outro. A segunda variante, chamada de “lateral cycling”, que nós traduzimos como *circulação lateral*, descreve o término do uso de um artefato em um conjunto de atividades e o ressurgimento do seu uso em outro.

Ao fim da vida, se um artefato não for reutilizado, tem-se o processo de *descarte*. O objeto ou o material recebe o nome de *refugo* depois que é descartado. Isso às vezes, envolve uma mudança espacial, pois em geral os objetos são abandonados em lugares diferentes de onde são usados. Nesse estado, o refugo não participa mais de um sistema cultural. Aí se vê a liminaridade entre o contexto sistêmico e o contexto arqueológico. Portanto, pensamos nós, a reconstrução do ciclo de vida dos edan ogboni e das máscaras gueledé interessa à Arqueologia, na medida em que pode dar pistas aos pesquisadores sobre como o registro arqueológico relativo às populações de origem africana é formado, visto que esse registro é condicionado por processos que lhe são

peculiares e que atuam no contexto sistêmico. Não temos aqui a intenção de esgotar esse assunto, pois o mesmo só recentemente tem preocupado os arqueólogos brasileiros, devido, em grande parte, aos achados ligados aos quilombos. Mas, vez por outra, são descobertos também registros arqueológicos ligados aos orixás, como os artefatos de origem africana encontrados nas escavações da Praça da Sé e estudados por Tavares 2006. Em relação aos terreiros de candomblé esse assunto é um campo aberto, e nele pretendemos nos aprofundar durante os estudos do doutorado.

Fig. 19 – Tipos das peças ogboni – Modelo de fluxo do ciclo de vida de um artefato durável segundo Schiffer (1972: 158)

Transpondo as definições do modelo de Schiffer para a resolução do nosso problema, vemos que nosso conjunto artefactual percorreu etapas de pelo menos três sistemas culturais diferentes: o ciclo de vida que os artefatos possuem entre os iorubás da África; o ciclo de vida que os artefatos possuem nos terreiros baianos; e o ciclo de vida dos objetos da sociedade brasileira envolvente. Esses três sistemas se interligam por alguns mecanismos: dádiva, comércio e saque, por exemplo. Não pretendemos aqui dar conta dos três sistemas citados. Daremos ênfase às etapas que ocorreram no Brasil, sobre as quais temos maior documentação. Voltaremos a esse assunto depois. O que queremos expor agora é que se torna necessário estudar também, através da bibliografia

específica, o ciclo de vida desses objetos na África, tentando entre outras coisas recuperar em que fase de sua trajetória os objetos atravessaram o Atlântico e passaram a fazer parte dos terreiros.

Como esses artefatos deixaram poucos registros que permitam delinear sua história de vida, teremos que utilizar todos os recursos acessíveis ao pesquisador: a literatura especializada, o estudo formal dos objetos, a documentação escrita, as tradições orais publicadas e algumas fotos de jornal e de arquivo de museus. Porém, antes de começarmos a abordar o ciclo de vida cabe uma breve apresentação das coleções e peças estudadas.

1. As peças e coleções afro-brasileiras estudadas

1.1 Coleção afro-brasileira de Nina Rodrigues, Salvador

O conhecimento de muitas peças antigas do candomblé chegou até nós por meio da formação das coleções de arte afro-brasileira. A primeira coleção que se tem conhecimento foi formada no Brasil entre 1890 e 1904 pelo médico maranhense radicado em Salvador, Raymundo Nina Rodrigues – um dos pioneiros no estudo das religiões afro-brasileiras. Em agosto de 1904 foi publicado na Revista *Kósmos* o artigo *As Bellas-Artes dos Colonos Pretos do Brazil - A escultura* (cf. Rodrigues 1904). Nesse artigo, foram exibidas fotografias de objetos que estavam em uso nos terreiros de candomblé do Recôncavo Baiano por ele pesquisados.

A primeira fotografia desse artigo consta dos arquivos do IGHBA sob o número de registro 2718, e vai reproduzida aqui, na **Fig. 20**, exhibe “peças diversas do culto gêge-yorubano dos orichás ou vòduns, tomadas às praticas d’essa religião, sobreviventes nos nossos negros” (Rodrigues 1904). Trata-se, então, de peças que estavam sendo usadas nesse período por candomblés nagô, ou seja, de origem predominantemente iorubá, e por candomblés jêje, originário das culturas da área lingüística *Gbe*, como os fons (cf. Parés 2006: 47-52), ainda que as duas *nações* de candomblé possuam muitos conceitos e práticas em comum.

Um dos aspectos mais importantes da coleção de Nina Rodrigues é o fato das peças constituintes representarem uma fase da cultura material dos candomblés que

hoje, vista a distância, parece ser um período de transição entre a estatuária típica dos iorubás e as peças que hoje encontramos em campo nos terreiros. A estatueta nº 3 ilustra bem a questão. Trata-se de um bastão cerimonial dedicado a Exu. Nessa peça vemos que a figuração dessa entidade, nessa época, ainda é bem próxima à representação característica entre os iorubás: uma figura humana segurando duas cabaças ao lado do corpo, e tendo a cabeleira comprida em forma fálica, esticada para trás. Essa figuração sofreu uma *variação* ao longo do tempo e hoje a forma comumente encontrada para Exu é bastante parecida com a do Diabo cristão.

Nina Rodrigues formou sua coleção num contexto em que os africanos e seus descendentes eram vistos como integrantes de raças inferiores, como se fossem fósseis vivos da infância da humanidade. Entretanto notamos que ele concede algum mérito à arte que praticavam, pois escreveu que é “na escultura (...) que com mais segurança e apuro se revela a capacidade artística dos negros” (Rodrigues 1932: 161).

Mas essa arte, para Nina, ainda refletia os supostos estágios inferiores da “evolução” dos negros. Isso para ele era visível, por exemplo, na desproporção do tamanho da cabeça com relação ao tamanho do corpo das estatuetas. Interpretava esse fato como uma incapacidade dos africanos em conseguir representar o real. Ainda não sabia que essa era uma das características mais difundidas da Arte Africana, que reside no fato da cabeça ter um significado religioso e filosófico especial em relação aos outros órgãos. Assim, a formação de sua coleção deve ter sido orientada a “obter” as peças que mais se aproximavam do modelo africano.

De sua coleção, a peça que desperta maior interesse para nosso estudo é o edan exibido na **Fig. 21**. A legenda com que as imagens desse *edan* foram apresentadas no livro de Nina Rodrigues, publicado bem depois de sua morte, em 1932, por Homero Pires, gerou polêmica entre os pesquisadores. Numa carta de Édison Carneiro, datada de 27/01/1936, há a seguinte pergunta para Artur Ramos: “Você prestou atenção na figura 8 dos *Africanos*? Veja o que o velho Nina diz às págs. 343-344 e veja si o mero pires [sic] não é um monstro em dar aquilo como “bastão de régulo africano”⁷ (Carneiro apud Lima 1987: 90). Essa crítica é publicada com outras palavras no livro *Negros Bantus* (Carneiro 1937: 46): nesse trecho, Carneiro concorda que a peça representa Exu, por

⁷ As cartas de Arthur Ramos respondendo à Édison Carneiro não são conhecidas.

causa dos “atributos fálicos”, mas critica Homero Pires por designá-las como “bastão de régulo africano”. As cartas de Arthur Ramos respondendo à Édison Carneiro não são conhecidas.

Vivaldo da Costa Lima aponta que a atribuição da peça a Exu e a suposição de que elas fizessem parte de um bastão de um “régulo” africano parte do próprio Nina Rodrigues (Oliveira e Lima 1987: 90).

Já Clóvis Moura (1983: 98), anteriormente, criticou a atribuição da peça a Exu, mostrando que se trata de um *edan*:

“(…) Vamos nos referir a uma das ilustrações reproduzidas por Nina e que tem por legenda: “Bastão de régulo africano”. Para o tempo em que o livro foi escrito isto era o máximo que se podia exigir. No entanto, sabe-se, agora, que aquela fotografia reproduzia os *edan*, usados na parte religiosa do ritual *Ogboni*. A *Ogboni*, como se sabe, era uma sociedade iniciática africana poderosíssima da qual muitos escravos baianos participavam. Se acrescentarmos que essa sociedade iniciática africana, transplantada para a Bahia, participou das insurreições escravas do século XIX, podemos ver como a elucidação do significado dessa peça mostra, até que ponto a *Ogboni* influiu nos planos organizacional e ideológico desses movimentos contra os brancos, pois possuía, na África, uma bem estratificada hierarquia político-religiosa. A peça demonstra, pois, como essa associação se mantinha ainda na Bahia e até que ponto a parte ritualística se conservava em funcionamento”.

Clóvis Moura parece ter sido aquele que identificou essa peça, embora isso nunca tenha sido mencionado entre os autores que falam desse assunto, pelo menos na literatura consultada até então. Devemos concordar com ele quando afirma que as imagens representam um *edan*. A essa mesma constatação chega Vivaldo da Costa Lima, analisando a simbologia geral da peça (Oliveira e Lima 1987: 90). Entretanto, vemos como questionável a inferência, feita por Moura, sobre a existência da suposta “sociedade *ogboni* brasileira”, a partir da existência de um *edan*. Seria o mesmo absurdo, por exemplo, que inferir a existência do Vaticano a partir da descoberta de um crucifixo.! A essa questão voltaremos no último capítulo da dissertação.

Legenda em Rodrigues (1904): “Grupo de oito figuras do culto jeje-iorubano - na enumeração adotada no texto as figuras ou peças são contadas da esquerda para a direita”.

4ª estatueta da foto ao lado. Peça em “bronze” vinda da África, segundo Nina Rodrigues.

Fig. 20 - Peças rituais antigas dos candomblés da Bahia

Fig. 21- Primeiro *edan ogboni* relatado na etnologia afro-brasileira

Publicado em Rodrigues (1932: fig. 8) como “bastão de régulo africano”.

1.2 Coleção afro-brasileira de Arthur Ramos, Casa de José de Alencar, Fortaleza

Outra importante coleção afro-brasileira é a que foi formada pelo médico alagoano Arthur Ramos, que foi professor da Faculdade de Medicina da Bahia. Sua coleção não apenas documenta parte da antiga cultura material dos terreiros da Bahia, mas também de outros estados, como o Rio de Janeiro e Alagoas. Essas peças foram coletadas entre 1925 e 1939, e os dados de sua pesquisa foram publicados dez anos depois.

Arthur Ramos faleceu prematuramente em 1949. Em 1959 sua coleção foi comprada pela Universidade Federal do Ceará - UFC, para integrar o acervo do hoje extinto Instituto de Antropologia. Atualmente suas peças estão no museu que leva seu nome, dentro da Casa de José de Alencar (Messejana - Fortaleza, CE), sob direção da Universidade Federal do Ceará – UFC.

A primeira pesquisadora dessa coleção foi a Professora Valdelice Girão, que publicou seus dados em um artigo (Girão 1971) e no primeiro catálogo da coleção (Girão 1983). Ela afirma ter classificado as peças seguindo as categorias do próprio Arthur Ramos (Séria A - macumbas e candomblés; Série B - Plantas, banhos, defumadores; Série C - garrafadas; Serie D - objetos etnográficos não negros; Série E - instrumentos de música; e Série F - Objetos africanos). Dessa coleção quatro peças nos interessam em particular, pois podem estar relacionadas com os artefatos da associação Ogboni.

A peça da **Fig. 22** foi classificada pela Professora Valdelice na Série A (macumbas e candomblés), até porque o próprio Arthur Ramos (1949), como veremos adiante, escreveu que a conseguiu nos terreiros da Bahia. Já as três peças da **Fig. 23**, foram agrupadas na Série F (Objetos Africanos). Esses objetos não são relatados no artigo de Ramos. Nem fica claro se eles foram utilizados nos terreiros. O texto do catálogo dá a entender que sim: “A Coleção Arthur Ramos (...) inclui peças africanas de grande valor etnográfico” (Girão 1983: 8), mas parece certo que a distinção entre o que era africano e o que era afro-brasileiro não foi feita por Arthur Ramos, pois Valdelice escreve que “o museu (...) também arcou com o ônus de classificar o material adquirido, tarefa por demais laboriosa, dada a falta de informações precisas” (Girão 1971: 95).

Raul Lody refez esse primeiro catálogo e identificou essas quatro peças como *edan* (Lody 1987:13-34). As séries propostas por Arthur Ramos são mencionadas nesse

novo catálogo, mas o acervo não é dividido em grupos. Mais um indício de que nem Ramos tivesse feito tal empreitada, apesar de provavelmente ter esboçado um esquema classificatório inicial.

Isso remete ao problema dos artefatos dos quais nem os próprios usuários sabem ao certo se foram feitos aqui, ou se vieram da África, como é o caso dos objetos sagrados de um terreiro de *egum* da Ilha de Itaparica, “varejado” pela polícia em 1940, o qual voltará a ser referido adiante. Pela antiguidade desses terreiros, que remontam ao começo do século XIX, muitas peças sempre fizeram parte do ambiente de algumas gerações de fiéis. Desse modo, os integrantes dessas comunidades cresceram vendo aqueles objetos, sem saber, ao certo, como ali chegaram.

Em uma viagem de estudo a Fortaleza, em julho de 2004, não foi possível pesquisar em alguns arquivos do Museu Arthur Ramos, visto que algumas caixas de documentos ainda não haviam sido abertas pela museóloga responsável, naquela época recentemente contratada para administrar o acervo.

Estudos posteriores podem dissolver as interrogações que cercam a formação dessa coleção, pois é possível que haja documentos que indiquem, por exemplo, de qual terreiro de Salvador as peças de nosso interesse foram obtidas.

assentos de latão e adjá (campânula), segundo Ramos (1949: 205)

Fonte: Lody (1987: 44)

Foto: ARJ 2004

Foto: ARJ 2004

Acervo MAE-USP - Fotos Wagner Souza e Silva

Fig. 22 - *Edan* da coleção de Arthur Ramos (acervo Museu Arthur Ramos) e dois *edan* da coleção *ogboni* do MAE-USP

Fotos: ARJ 2004

Fig.23 - Peças metálicas da coleção Arthur Ramos (acervo do Museu Arthur Ramos, Casa de José de Alencar - Fortaleza, CE)

1.3 Coleção afro-brasileira do Instituto Geográfico e Histórico da Bahia, Salvador

A Funarte e o Instituto Brasileiro do Folclore fizeram um extenso trabalho de identificação, classificação e catalogação de importantes coleções de objetos afro-brasileiros, dentre as quais a coleção de mais de 170 peças afro-brasileiras, que estavam abrigadas no Instituto Geográfico e Histórico da Bahia. Esse trabalho foi publicado em catálogo (Lody 1985).

De forma até agora não esclarecida, essas mais de 170 peças desapareceram da instituição. A atual presidente, Profa. Dra. Consuelo Pondé de Sena, disse-nos que possivelmente essas peças foram roubadas juntamente com algumas obras de arte que sumiram do museu em 1993, quando ele foi desativado. Já um antigo funcionário contou que “muita coisa, como uns atabaques, foi jogada no lixo”. Até hoje nada foi feito pelas autoridades competentes para tentar recuperar as peças, ou pelo menos apurar os fatos sobre esse crime contra o patrimônio público. Esse descaso com a cultura material de origem africana demonstra como um certo ranço da antiga etnografia racista, que via com desdém os ditos “fetiches” africanos, ainda persiste em nosso meio.

Junto às peças desaparecidas do IGHBA estavam cinco *edan* (veja **Fig. 24**, onde reproduzimos as fotos já publicadas, e a **Fig. 25**, onde reproduzimos fotos inéditas encontradas nos arquivos da instituição). Devemos notar que dois dos *edan* que aparecem na fotografia **Fig. 25** também não constaram no catálogo de 1985. O mesmo pode ser dito das duas estatuetas centrais, ampliadas na mesma prancha. Essa constatação sugere, tendo-se em mente o caso do sumiço do *agere ifá* de que trataremos adiante, e das duas estatuetas em madeira da foto, que a depredação do acervo *afro* do IGHBA começou antes de 1985, pois essas peças nem constaram nesse primeiro catálogo.

Esses objetos são tidos como fruto das batidas policiais por que passavam grande parte dos candomblés de Salvador entre as primeiras décadas do século XX (Lody 1985: 11). De fato, a análise das fotografias, que mostra indícios de terem sido apreendidas quando ainda estavam em uso, corrobora essa interpretação. Entretanto, não tinha sido publicado nenhum documento que comprovasse essa a proveniência

Encontramos um inventário que mencionava a origem de alguns objetos do acervo, que está na Revista nº 85 do IGHBA (1972-1975). Esse inventário divide as peças, relacionando-as em três categorias: cerâmicas e louças; móveis; e pinturas. Ao fim desse documento, temos a informação que as demais peças seriam posteriormente inventariadas. O que provavelmente não foi feito.

Notamos, pelo exame desse inventário, que era comum os sócios do instituto doarem algum objeto de arte para o museu. Assim, pensamos a possibilidade de que isso tivesse ocorrido também com as esculturas de origem africana. Por isso, pesquisamos a seção “Ofertas” das revistas do instituto.

Sobre as máscaras gueledé desse acervo (**Fig. 26 e 27**) ou sobre os edan ogboni nada é mencionado. No entanto, encontramos alguns dados que nos ajudam a pensar essa questão. Por exemplo, em 1926, na seção de ofertas do Volume 52, página 415, encontramos a seguinte doação:

“Dr. Bernardino Madureira de Pinho – vários objetos pertencentes a um candomblé africano apreendidos pela policia, entre os quaes 3 atabaques, 4 santos (“Oxalá”, “Oxum”, “Oledê”, 4 capacetes de contas, 13 objetos de metal, pulseiras, guizos, etc.”.

Assim, confirma-se a informação, que antes não tinha base documental, de que alguns objetos são provenientes das “batidas” policiais aos terreiros. Outros dois excertos encontrados também comprovam essa informação.

No volume 60, página 577, de 1934, vemos a doação do Dr. Frederico Ferreira Bandeira: “Idolos (sete) encontrados num candomblé pertencente a Severiano de Tal, na fazenda “Engenho Madrugá” – Termo da Villa de S. Francisco, de propriedade do offertante”. E nas ofertas de 1935 a 1936, p. 540, vemos a doação do “Cap. Hannequim Dantas”:

“Ganzá, dois tamborins de pelle de cobra, um pé de bota de velludo vermelho, uma saietta de pennas e couro de onça e um calção de setim azul, um gorro vermelho, dois capacetes apreendidos pela policia no candomblé da Matta Escura.”

Dessa forma, podemos inferir que talvez os próprios delegados ou membros da polícia entregassem as peças ao museu do instituto, como parece ser o caso desse “Capitão”.

Mas há doações que parecem não provir apenas das “batidas”. No Volume 58, de 1932, p. 456, vemos que a D. Elisa Bergemann doou uma “collecção de búzios e contas” e que as peças estavam “sendo classificadas” pelos funcionários do museu. Aí parece ser o caso de um coleção particular formada pelo amor aos objetos. Assim, esses dados nos ajudam a matizar melhor a formação da coleção.

Fonte das fotografias: Lody (1985: 39-40)

Fig. 24 - Os *edan* da coleção do Instituto Histórico Geográfico da Bahia - IGHB

Fig. 25 - Duas fotografias dos arquivos do IGHB (os objetos que aparecem acima das máscaras são ampliados ao lado)

Fonte: Lody (1985: 55)

Fotos: ARJ 2006

Fonte: Lody (1985: 56)

Foto: Lisy Salum 1998

Fig. 26 - Escultura em madeira de máscara *guledé* (IGHBA)

Foto: ARJ 2006

Foto: Lisy Salum 2000

Fonte: Lody (1985: 57)

Foto: Lisy Salum 2000

Foto: Lisy Salum 2000

Foto: ARJ 2006

Fig. 27 - Escultura em madeira de máscara *guledé* (acervo IGHBA, Salvador)

1.4 Coleção afro-brasileira do Museu Estácio de Lima, Salvador

O museu que estava vinculado ao Instituto Médico Legal “Nina Rodrigues” de Salvador passou, em 1958, a ser chamado “Estácio de Lima”, em memória do professor de medicina que lutou pela sua reativação e que reuniu, entre as décadas de 1920 a 1940, a maior parte das peças que compõem suas variadas coleções, divididas entre peças classificadas nas seções científicas, indígenas, africanas e afro-brasileiras, cangaço e criminalística.

Esse museu fechou para reforma em 2005, e desde 2007 está desativado. Algumas de suas peças ficaram por alguns anos abrigadas no Museu da Cidade, para onde foram levadas após um amplo movimento de reivindicação pelos movimentos sociais da Bahia para que fossem retiradas do Museu do IML, onde constavam em meio a objetos como fetos deformados, amostras de substâncias entorpecentes e até mesmo a cabeça de Lampião, todos eles classificados como “aberrações” ligadas ao universo do crime e à dismorfia, biológica e social. Esses agentes ligados a terreiros de candomblé e a movimentos de valorização das culturas negras e populares na Bahia argumentavam que tais peças eram objetos sacros afro-brasileiros e que jamais poderiam estar naquele contexto, assim como procuraram valorizar a figura de Lampião como herói popular, exigindo assim que também sua cabeça fosse dali retirada e recebesse sepultura, o que foi conseguido, assim como a realocação das peças afro-brasileiras em um museu com uma conotação totalmente diversa, o Museu da Cidade, onde deixam de ser categorizadas como provas de crime e passam a figurar como objetos de arte. Em 2006, contudo, com o pleito ao seu redor já arrefecido, elas voltaram para o Estácio de Lima, onde ainda não foram colocadas novamente em exposição.

Segundo informações verbais dadas pela museóloga Cláudia Garrido, que era a responsável pelo acervo em 2006, a coleção *afro* foi composta por peças adquiridas na África e também por peças doadas por alguns sacerdotes dos candomblés de Salvador, pois o Prof. Estácio de Lima era muito conhecido entre o povo-de-santo e foi Ogã de Oxalá do terreiro do Gantois (Lima 1980: 7).

Não foi possível estudar esse acervo detalhadamente, por causa da reforma do museu. Em algumas visitas feitas antes dele ser desativado, localizamos algumas peças de interesse através do catálogo e pudemos manipular alguns poucos objetos que estavam armazenados em lugares mais acessíveis. Trata-se de um casal de esculturas em madeira

ligada por uma corrente do mesmo material que se assemelha muito a figuração de um edan ogboni, apesar de ser feito em madeira. Essa peça foi tombada pelo o nº 281 (♀: 8,3 x 5,5 x 23 cm; ♂: 8,4 x 5,5 x 24,5 cm) e não possuímos fotografia. Há também uma máscara gueledé pequena, tombada pelo nº 280 (11,5 x 18,5 x 11,5 cm) que foi fotografada pela Profa. Lisy há alguns anos atrás (cf. **Fig. 28**).

Só pesquisas posteriores poderão explicar melhor o processo de constituição desse acervo, que está hoje totalmente inacessível aos pesquisadores.

Fig. 28 – Pequena máscara gueledé do Museu Estácio de Lima. Foto: Lisy Salum c.1998.

1.5 Coleção afro-brasileira de Mestre Didi e Juana Elbein dos Santos, Salvador

Mestre Didi – Deoscóredes Maximiliano dos Santos – é um dos mais famosos e reconhecidos sacerdotes do Brasil. É filho de uma das mais famosas iyalorixás da Bahia, que foi Mãe Senhora do Axé Opô Afonjá. Tem cargos tanto nos terreiros de orixá quanto nos terreiros de egum. Hoje, com mais de 90 anos, é Alapini – sumo sacerdote do terreiro de Egum Ilê Asipá, que foi fundado por ele em Salvador. A sua carreira de artista plástico foi iniciada quando produzia as “ferramentas” e insígnias dos orixás dos terreiros que tinha ligação. Depois se tornou artista plástico de renome mundial.

Mestre Didi e Juana Elbein dos Santos, sua esposa e antropóloga que publicou um conhecido estudo sobre a cosmovisão da morte entre os nagô (Elbein dos Santos 1993), formaram uma coleção de objetos de arte africana e também de peças antigas dos terreiros da Bahia. Dentre as peças que possuem, é preciso dar atenção especial a três máscaras gueledé que estão associadas aos terreiros baianos, as quais, infelizmente, não observamos ao vivo. Estudamos as fotografias e informações já publicadas (ver mais adiante, tratando-se do ciclo de vida dos objetos, Drewal e Drewal 1990) e outras não publicadas, como notas de uma entrevista realizada com Juana Elbein, na presença de Mestre Didi, em 1999. Tal entrevista foi feita pelo Prof. Dr. Kabengele Munanga e pela Profa. Dra. Lisy Salum como atividade de pesquisa para a curadoria do módulo “Arte afro-brasileira” da Mostra do Redescobrimento, uma grande exposição comemorativa dos “500 anos” de Brasil, realizada nos complexo de espaços expositivos do parque Ibirapuera, em São Paulo, em 2000.

Pelas anotações da Profa. Salum, temos que a Casa Branca teria possuído máscaras gueledé que saíam em procissão no dia oito de dezembro, dia de N. Sra. da Conceição da Praia, pela avenida dos Dendezeiros até a praia de Boa Viagem. Tais máscaras teriam sido descartadas em cerimônia regida pelo famoso babalaô Martiniano Eliseu do Bonfim, contemporâneo de Mãe Aninha do Opô Afonjá, que as teria mandado “jogar na água”. Os ojés (cargo do culto de Baba Egun nos terreiros que reverenciam estes espíritos ancestrais) do terreiro de Babá da ilha de Itaparica (Omo Ilê Agboulá) teriam resgatado as máscaras e as levado ao Axé Opô Afonjá. Lá as teriam colocado em uma casa de palha, onde teriam permanecido até que Mestre Didi as levou consigo (cf. **Fig. 29 e 30**). Na época da entrevista, as peças estavam na área social da sua residência.

Máscara gueledé da coleção particular de Mestre Didi e Juana Elbein dos Santos. Fonte: Drewal e Drewal (1990: 244)

A mesma máscara ao lado. Foto de Robert Farris Thompson, 1985. Fonte: Thompson, 1993: 304.

Fig. 29 – Peças da coleção Mestre Didi e Juana Elbein dos Santos

Fonte: Drewal e Drewal (1990: 244-5)

Fig. 30 - Parte em madeira de duas máscaras *gueledé* (coleção Mestre Didi e Juana Elbein dos Santos)

Acervo pesquisado	Número de peças do acervo	Número de peças estudadas		
		Ogboni	Gueledé	Total
1 – Coleção afro-brasileira de Nina Rodrigues, Salvador	~ 15	3	0	3
2 – Coleção afro-brasileira de Arthur Ramos, Museu José de Alencar, Fortaleza	~150	4	0	4
3 – Coleção afro-brasileira do Instituto Geográfico e Histórico da Bahia, Salvador	~ 180	5	2	7
4 – Coleção afro-brasileira do Museu Estácio de Lima, Salvador	Não consta	1	1	2
5 – Coleção afro-brasileira de Mestre Didi e Juana Elbein dos Santos, Salvador	Não consta	0	3	3
Total		13	6	19

Fig. 31 – Peças e acervos afro-brasileiros estudados

2. Ciclo de vida dos edan ogboni e das máscaras gueledé

A seguir, analisaremos as etapas por que passaram os edan ogboni associados aos terreiros do Recôncavo Baiano. Não temos dados para escrever sobre o processo de busca da matéria-prima. Começaremos então pelo processo de produção.

2.1 Manufatura

Para pensarmos a manufatura dos edan ogboni que foram encontrados na Bahia, devemos entender primeiro como ela é feita na África. A produção de um edan na África é relatada com detalhes por Denis Williams (1964: 143-145). Essas informações provêm dos relatos de um escultor pertencente à associação Ogboni de Ogbomosho.

Segundo esse informante, somente um ancião pode se tornar um *Akedanwaiye* – título dado ao escultor membro da associação Ogboni “que traz o edan ao mundo”. Isso ocorre porque se acredita que as palavras e orações que são pronunciadas durante o processo da feitura podem tornar um homem jovem impotente. Além disso, eles acreditam que um jovem escultor poderia ousar alterar a imagem sagrada do edan, suprimindo ou alterando os símbolos que o tornam um ícone e um veículo de comunicação com Onilé.

A sucessão desse título e, conseqüentemente dessa arte, é geralmente feita de pai para filho, pois os títulos da associação Ogboni são hereditários, mas é o Apena – um dos dirigentes máximos da Ogboni – que em último caso define quem será um *Akedanwaiye*.

Encontramos fotografias de Pierre Verger dos anos 1950 que mostram um *Akedanwaiye* em sua oficina, como podemos ver na **Fig. 32**. É interessante compará-las com o desenho feito em 1910 pela expedição de Frobenius à África e com a foto publicada em 1995 por Babatunde Lawal que reproduzimos na **Fig. 33**. Nessas imagens, vemos que o local da forja é freqüentado por homens de diversas idades. Desde cedo os meninos já começam a se inteirar desse conhecimento, mas a tarefa principal é executada por um ancião.

Voltando à manufatura do edan, trata-se de um ritual que dura sete dias, durante os quais o artista precisa propiciar o seu local de trabalho e fazer diversas oferendas à Terra. As etapas do processo podem ser ilustradas pela fotografia da **Fig. 34**.

O primeiro estágio é a inserção de uma haste que geralmente é de ferro em um núcleo de argila. Essa haste funciona estruturalmente como eixo axial da peça.

O núcleo de argila é modelado de modo a lembrar o semblante da figuração humana. Após isso, o escultor mantém uma vigília de três dias e três noites, esperando a peça secar ao fogo. Depois, faz libações com fluidos de diversos animais que aparecem frequentemente nos motivos do edan, como caramujos, pombos e tartarugas.

Em seguida, o núcleo de argila é revestido de uma camada de cera. Os detalhes da escultura, como os traços fisionômicos, os membros do corpo e os objetos simbólicos, são esculpidos também em cera. Nesse estágio são feitas oferendas adicionais.

Em todo o processo da manufatura o artista faz invocações às divindades do mundo espiritual para ajudá-lo na tarefa que executa. Nos intervalos de cada etapa são feitos jogos divinatórios simples para saber se o processo está prosseguindo como deve: são quebrados nozes de cola (obi) vermelha e branca, que indicam para o escultor, pela posição em que caem no chão, se o mundo espiritual está aprovando seu trabalho.

Depois, uma nova camada de argila é adicionada ao molde esculpido superficialmente com cera. O passo seguinte é a fundição. O molde é colocado no fogo e o calor derrete a cera que está entre as duas camadas de argila. A cera é então vertida pela parte superior da peça, deixando um vazio que posteriormente é preenchido com a liga metálica fundida. Daí, o edan é embrulhado em um pano branco limpo e é colocado para secar em um lugar seguro. Isso é feito no alvorecer do sexto dia.

Na manhã do sétimo, mais perto do meio-dia, quando as sombras projetadas pelo sol são menores, o molde é removido e a imagem é revelada. Isso deve ser feito de forma muito cuidadosa e sem força. A imagem é então lavada e polida com um trapo branco.

Uma massa de grãos (*ikuru*) é amassada em cima do novo edan. Os obis são lançados novamente pelo artesão para se certificar que a escultura está pronta para sair de sua oficina. Se a resposta é favorável, outra oferenda é feita: o sangue de uma ovelha e de um pato são vertidos sobre a imagem junto com pimentas da guiné. Acredita-se que a pimenta afasta as entidades malfazejas. Um pouco mais tarde essas pimentas são mastigadas pelo Akedanwaiye, que se comunica com o edan por intermédio dos obis.

No pôr-do-sol, o edan com o seu molde é embrulhado num pano branco para ser levado ao santuário ogboni.

Lá, a escultura é lavada pelo Apena – um dos líderes da Ogboni. É também o Apena que rejeita ou certifica que as imagens estão dentro dos padrões aceitáveis para o culto. Então o Olowo – outro líder ogboni – declara que o edan está pronto para ser entregue ao novo integrante da associação (cf. Williams 1964: 143-145).

Aí vemos um momento do ciclo de vida do edan africano que merece comentário. O autor não especifica o que acontece com as peças recém fundidas que não são aceitas, tanto pelas inovações ou omissões dos símbolos, ou por terem sofrido algum problema durante o processo de feitura, como rachaduras ou mal acabamento da fundição – o que deve ser mais freqüente. Nesses casos, inferimos nós, provavelmente a liga metálica da peça deve ser reciclada, voltando ao processo produtivo de um novo edan, visto que o cobre naquela região da África não é abundante, sendo muitas vezes importado de lugares distantes.

Ou talvez esse momento em que a peça é rejeitada seja uma hora propícia para ser envidada para outra sociedade, visto que muitos edan ogboni que observamos nas coleções museológicas e particulares são peças com rachaduras, com partes faltantes e com distorções muito flagrantes dos símbolos e elementos grafados. Aqui, ou no exterior, esse é um ponto delicado e bastante negligenciado nos históricos das coleções museológicas africanas.

Leo Frobenius, um dos primeiros antropólogos a estudar o edan ogboni em contexto, e que também foi um dos primeiros a levar alguns exemplares para a Europa, nos dá um relato interessante sobre a forma de aquisição de algumas de suas peças:

“We once visited an old gentleman of splendid presence, who could boast of possessing one of the finest dwellings in old Ibadan. He was ascaricious as the rest of the yorubans, but by no means anxious to give good value for money received. In this respect there was not a pin to choose between them. I came upon a hoard of small antique and valuable yellow metal castings at this place, of the kind which it is now usual to call “bronzes” since the “discovery” of the treasures in Benin. In order to get out of earshot, the possibilities in a – stable! We haggled and bargained for a long time until at last we agreed to do a deal at ten guineas. The money was to be forwarded that evening; but before that was done we were to put a few specimens in our pockets and take them with us. When Bida Took him the cash as arranged, he was handed a parcel which proved to be ‘minus’ exactly seven pieces, one or two of which were subsequently offered us for sale by one of the noble owner’s female relations.

All possibility of there having been any mistake was excluded by the fact that, in one of the pieces so offered, there was a fracture which exactly fitted a breakage in one of the figures already delivered; the veteran had kept a few things back with a view to re-selling them at a better price and so making a double profit” (Frobenius 1913: 59)

Aí vemos, já no início do século XX, a figura do *intermediário*, aquela pessoa que possui contato privilegiado com os escultores e que poderia conseguir um lucro elevado revendendo as esculturas para fora do grupo, inclusive as peças defeituosas, que talvez não interessassem mais aos artesãos e à associação Ogboni.

Esse relato também é importante para mostrar que nem todas as peças africanas foram obtidas através de saque, como os bronzes do Palácio do Reino do Benim, que são mencionados no texto de Frobenius, os quais foram levados pela Inglaterra em 1897 e depois leiloados em Londres.

Um dado adicional que ajuda a compreender essa questão se refere a uma nota de Denis Williams (1964: 144) informando que na época de sua pesquisa na África, esculturas dos ogboni estavam sendo vendidas nos mercados livres de Ibadan, e que os escultores de Ijebu-Ode e de Ilobu trabalhavam por comissão para terceiros.

Essas informações, somadas ao fato de que todas as coleções africanas que estudamos no capítulo anterior possuem edan ogboni do atelier de Iyemi Bisiri – um famoso escultor ogboni da cidade de Ilobu – dão-nos subsídios para melhor compreender o processo de aquisição dessas peças. Mas essa discussão escapa aos objetivos deste trabalho.

Voltemos, então, nossa atenção aos edan que estão associados aos terreiros do Recôncavo Baiano, tentando responder se eles foram manufaturados na África ou se foram feitos no Brasil. Lembramos que a primeira peça digna de nota é o edan apresentado no livro de Nina Rodrigues (cf. **Fig. 21**).

No artigo de 1904 (p. 164), Nina Rodrigues, referindo-se à procedência das peças de sua coleção, afirma que as “de madeira, vindas da África ou no Brasil fabricadas, (...) são grosseiras e pouco significativas, como as de nºs 1 e 7.”

Nessa transcrição obtemos o dado que mostra que nem Nina Rodrigues sabia ao certo se as peças de madeira de sua coleção tinham sido feitas na Bahia ou na África. De fato, essas peças evocam alguns dos objetos mais característicos e conhecidos do culto aos orixás dos iorubás, como os *oxês* de Xangô e os *ibejis*.

Com relação às peças de bronze, Nina informa que “são todas vindas da África, e nem sempre tão imperfeitas como a deste grupo”. A estatueta referida é ampliada na **Fig. 20**. Devemos registrar que ela possui alguns atributos passíveis de serem associados a Onilé, como a qualidade do material e a representação de uma mulher com seios proeminentes, quadris largos e características de feitura que se assemelham aos edan do IGHBA, sobre os quais falaremos abaixo. Entretanto, já temos aí a informação de que as peças feitas com a mesma liga empregada para os *edan ogboni*, ou seja, o bronze, vinham da África na época em que Nina estudou os terreiros (1890-1905). É possível pensarmos que antes dessa época também não fosse diferente.

Além disso, temos a informação de que algumas peças, mesmo vindo da África, como a peça nº 4, são “imperfeitas” ou “rústicas”. Assim, não podemos aceitar que apenas a simplicidade ou rusticidade de uma peça possa caracterizá-la como de fabricação brasileira. Nina Rodrigues atribui essas características à arte afro-brasileira como uma consequência da falta de infra-estrutura de que dispõe o escultor negro:

“mandam as boas regras de uma bôa critica desprezarmos as imperfeições, o tosco da execução, dando o devido desconto à falta de escolas organizadas, da correcção de mestres habéis e experimentados, de instrumentos adequados, em resumo, da segurança e destreza manuaes” (Rodrigues 1932: 244).

Mas se até as peças que vieram da África podem ser “rústicas” ou “imperfeitas”, poderíamos pensar que o processo que desestruturou a transmissão dessa arte tradicional pode ter se dado ainda na África, e não só com a diáspora.

Mas agora analisando a peça “perfeita” de bronze que ele apresenta como relacionada a Exu (**Fig. 21**), vemos que se trata de um edan ogboni que possui todas as características da feitura de uma peça africana:

- o material é uma liga de cobre – a matéria-prima preferencial para se produzir um edan;
- as imagens são representações antropomórficas de um casal humano montados em espetos curtos de ferro, com diversas inscrições de símbolos dos ogboni, como por exemplo o sinal da lua crescente (*oṣu*); o número três, figurado por um triângulo; e os círculos concêntricos da cabeça das imagens;
- as argolas indicam que as peças eram atadas por uma corrente, que muito provavelmente foi perdida. Essa característica o assemelha aos edan de santuário, ou até mesmo os edan pessoais dos membros ogboni;

- a estrutura das peças denota que elas foram feitas pela técnica da cera perdida e que provavelmente possuem no seu interior um núcleo de argila, característica essencial nesse tipo de produção, pois é um atributo que possui significado mítico e religioso.

Isso confirma a procedência como africana. Agora, comparando essa peça com as de Arthur Ramos e com as do IGHBA podemos notar, pelo exame das fotografias (veja as **Figs. 35 e 36**), que algumas são bem mais simples do que a peça publicada por Nina Rodrigues. As peças constantes nessas **Figs. 35** foram fundidas, mas provavelmente por um processo mais simples que o da cera perdida, pois as figuras parecem compactas, sem o núcleo de argila, e feitas num molde que não permitia a reprodução de detalhes mais delicados, como é o caso da cera perdida. Outras peças como duas constantes na **Fig. 36**, podem não ser produtos de fundição, mas feitas a partir do martelamento de placas ou barras de latão .

Pode-se traçar um movimento de simplificação da figuração humana e de simplificação da técnica produtiva, que faz com que as imagens sejam estilizadas ao máximo, materializando o casal humano por meio da haste metálica, apenas. Isso pode sugerir uma cronologia: algumas peças provavelmente vieram da África, como a mencionada em *Os Africanos no Brasil*, e, depois, talvez pelas dificuldades de comunicação e transporte, passaram a ser confeccionadas no Recôncavo Baiano, pois as peças da coleção de Arthur Ramos foram obtidas cerca de 20 anos depois.

Sabe-se que os *edan ogboni* entre os iorubás são confeccionados pela técnica da “cera perdida” (Morton-Williams 1960, Williams 1964: 196), e que essa técnica não foi praticada no Brasil (Ramos 1949: 199; Carneiro da Cunha 1983). Portanto as peças produzidas com a técnica acima, como o *edan* publicado por Nina, é, com muita probabilidade, de fabricação africana. Já outras peças, possivelmente afro-brasileiras, não foram construídas por esse método e não apresentam alguns atributos simbólicos pouco visíveis (como o bastão de ferro, ou o cerne de argila que fica, costumeiramente, dentro de cada imagem).

Assim, os objetos foram reproduzidos apenas com os atributos visíveis, o que pode significar que o escultor talvez não possuísse o conhecimento que na África fica legado aos *Akedanaiye*, artesãos especializados nesse ofício. Ou pode significar também uma *limitação tecnológica*, pois mesmo de posse do conhecimento

especializado, um escultor não poderia facilmente recriar sua arte nas terras americanas sem os aparatos de que dispunha em sua sociedade originária.

Foto 10516

Foto 10517

Foto 10518

Foto 10515

Foto 10520

Foto 10521

Fig. 32 - Fotografias de Pierre Verger. Caixa 08 A – Título: “Edam Ibadan, Nigéria”, Anos 50.

“Metalurgia do bronze em Ibadan”. Desenho de Carl Arriens em Frobenius (1913: 173).

Legenda da foto segundo Lawal (1995: 49): “Gbetu Asúde, ferreiro iorubá, trabalhando em um edan em sua oficina, Okiti Compound, Quadra Okerewe, Ilê-Ifé, 1971. Ele estava com mais de 80 anos quando o entrevistei. Ao seu lado está seu filho, Lámídì Òké, que passou a dirigir a oficina depois da morte de seu pai em 1973”.

Fig. 33 – Mestres escultores Ogboni

Acervo MAE-USP. Fotografias: Wagner Souza e Silva, 2000.

Fig. 34 - Ilustração das etapas de produção dos edan ogboni

O detalhe dessa fotografia do IGHBA mostra que essa peça era do tipo de edan com espeto, que só representava a cabeça.

Dois edan diferentes que um dia estiveram no IGHBA (observe a corrente, o tamanho e as formas dos membros ou seios), mas a aparência das peças é a mesma, indicando que provavelmente foram feitos pela mesma pessoa.

Essa estatueta de Nina Rodrigues, pelo material e modo de feitura, se assemelha aos dois edan do IGHBA mostrados ao centro.

Fig. 35 – Peças do IGHBA e da Coleção de Nina Rodrigues

Essa peça da coleção de Arthur Ramos pode ter sido feita por um processo de fundição mais simples, mas também pode ter sido feita por martelamento de uma barra de latão em altas temperaturas.

Essas duas fotografias do acervo do IGHBA parecem mostrar a mesma peça. Aqui também não é possível saber se foram feitas por fundição ou por martelamento.

Essa peça do IGHBA parece ter sido feita pelo corte de uma placa de latão, pois suas extremidades são muito retilíneas.

Fig. 36 – Comparação das peças do IGHBA e de Arthur Ramos

Agora vamos nos ater ao processo de feitura das máscaras gueledé. Primeiramente é bom saber como esses objetos são feitos na África. Drewal e Drewal (1990: 260-269) publicaram informações pormenorizadas sobre esse procedimento.

A seleção da madeira para a feitura de uma máscara gueledé envolve aspectos simbólicos e pragmáticos. As árvores para os iorubás, e também para muitos outros povos africanos, são as moradas dos ancestrais.

O processo de feitura da máscara gueledé envolve, assim como o do edan, rituais propiciatórios. Primeiramente ocorre a escolha da árvore. A árvore *Cordelia millenii* e a *Ricinodendron africanum*, ou a árvore do óleo de palma, são as matérias-primas preferenciais, porque fornecem madeiras leves e macias. A leveza é uma característica importante para a dança. A maciez da madeira é importante para facilitar o processo de feitura, até porque a encomenda, às vezes, é solicitada com urgência, visto que as máscaras também podem ser animadas em comemorações fúnebres. A durabilidade é uma característica secundária, pois as máscaras geralmente são confeccionadas anualmente ou bianualmente. Isso não vale para as máscaras do tipo Iya Nlá ou do Eye Oro, que são feitas com o Iroko (*Chlorophora excelsa*) (cf. Drewal e Drewal 1990: 261).

Depois que uma árvore preferencial é localizada, o escultor, ao jogar os obis partidos sobre suas raízes, se comunica com o outro mundo para saber se os “espíritos” que a habitam permitem a derrubada. Ainda segundo o mesmo autor, por questões simbólicas e técnicas, a madeira deve ser verde. Ela é mergulhada na água para parecer ainda mais que foi recém cortada. Isso cria uma lubrificação na peça que demanda menos afiações da lâmina do enxó. As fases da desbastagem da peça podem ser observadas na **Fig. 38**.

Agora vamos nos ater às máscaras do IGHBA. Interpretando a morfologia das peças, Marianno Carneiro da Cunha argumenta que podem ser de fabricação afro-brasileira:

“Embora esses dois exemplares apresentem bastante segurança formal e técnica, além de grande precisão iconográfica, certos detalhes estilísticos indicam, todavia, uma feitura brasileira e não africana. Com efeito, nada as liga estilisticamente a nenhuma escultura anteriormente analisada por nós neste trabalho e são, contudo, autênticas máscaras *Geledé* (Gelede). Estas no Daomé e na Nigéria são prognatas, triangulares, braquicéfalas, enquanto nas brasileiras toda a ênfase é posta na verticalidade; igualmente diferentes são as convenções que lhes dão aspecto naturalista.” (idem).

Saber se a escultura foi feita na África ou se foi feita no Brasil por um artista africano é difícil quando analisado apenas pela forma, pois a variabilidade das máscaras

guledé é muito grande. A mesma consideração pode ser feita em relação às máscaras de Mestre Didi e Juana Elbein dos Santos que Drewal e Drewal associam a lugares diferentes da região iorubá: duas são associadas à Awori, e outra à Ijebu (Drewal e Drewal 1990: 244)

Essa questão poderá ser esclarecida no futuro, caso se proceda à análise microscópica do tecido vegetal dessas peças. Se for detectado que se trata de madeira da flora africana, seria um forte indício de que a peça não foi feita no Brasil, visto que, como vimos, a madeira usada no processo de escultura deve ser recém cortada.

2.2 Uso

Quando tratamos da tipologia dos edan ogboni nos referimos aos vários usos que essa peça pode ter entre os membros da Associação Ogboni da África. Vamos agora pensar sobre o uso e significado dessas peças aqui no Brasil, começando pelo edan obtido por Nina Rodrigues. Essa peça é assim apresentada no artigo de 1904:

“os attributos phallicos do orichá Echú não permitem darmos aqui a photographia de duas peças de bronze que se acham em meu poder e pertenceram ao bastão ou sceptro de um regulo ou potentado africano”.

Parte de Vivaldo da Costa Lima (Oliveira e Lima 1987: 90) a suposição de que Nina provavelmente pensou que elas fossem partes de um cetro ou bastão por causa dos espetos, acreditando que eles deveriam ser utilizados para fixarem as imagens na parte superior, característica muito comum dos bastões africanos.

Em julho de 2006, quando mostrei essa fotografia a um jovem Ogã da Casa Branca, ele, da mesma forma que Nina Rodrigues há mais de cem anos atrás, associou as imagens a Exu, provavelmente pela semelhança de também serem figuradas por um casal que exhibe ostensivamente os sexos.

É importante salientar, a partir do trecho transcrito, que a fotografia só não foi publicada naquela ocasião por causa da possível reprovação dos leitores em relação aos “atributos fálicos” da peça. Isso mostra como essas estatuetas tendiam a ser mal interpretadas pela população externa aos candomblés. Porém, felizmente, essa fotografia foi publicada em 1932, no livro *Os africanos no Brasil*, cujos originais datam de 1905 – pouco antes de sua morte. Aí, Nina Rodrigues retoma o que tinha escrito antes sobre elas (Rodrigues 1932: 163), retornando ao assunto depois, quando se refere aos povos jejes ou ewes, deixando algumas pistas de onde as conseguiu:

“(...) temos verificado que nagôs não conhecem bem idolos ou fetiches gêges que eles adoram sob os nomes de divindades suas. Um pae-de-santo nagô cedeu-me para photographar dois idolos ou figuras gêges de Êlêgba, que elle não sabia bem o que representavam. Eram todavia, dois idolos perfeitos em bronze, um de cada sexo. Corpo comprido, pernas muito curtas, bôcca rasgada até ás orelhas, volumosos orgãos sexuaes, longos peitos pendentes na mulher” (Idem pg. 231).

Essa passagem soa enigmática. Um homem, chefe de um terreiro nagô, teria cedido dois ídolos jêjes (ou seja, originários dos povos da área lingüística gbe), que supostamente seriam de Légba, mas que estariam associados nesse lugar a Exu (a entidade correspondente ao Légba dos *gbe* falantes). Exu, entre os iorubás da África, possui uma figuração semelhante ao *edan*, na medida em que as peças representam um casal com

grande genitália evidente. Por outro lado, Légba, entre os fon do ex-Daomé, por exemplo, é representado por um montículo de terra “que são guarnecidos com um falo de madeira ou ferro, fincado em sua parte anterior” (Carneiro da Cunha 1983: 1005). Curiosamente, Onilé, a entidade simbolizada pelo *Edan*, possui na Bahia uma outra representação material que se assemelha à de Légba: “Onilé é assentada num montículo de terra vermelha” (Prandi 2005: 117). Veja as imagens de assentamentos semelhantes abaixo, na **Fig. 37**.

Resta a dúvida em saber por que Nina Rodrigues afirma serem as peças “gêges”. Pode ser uma suposição sua, pois os fons, (que compõem os povos denominados de jejes no Brasil, posteriormente identificados como uma “nação” de candomblé) assim como os iorubás, possuem uma rica e conhecida produção de peças em ligas de cobre, as quais, inclusive, são citadas em seu artigo e em seu livro. Mas é difícil saber quem fez a identificação da peça: ele próprio ou o pai-de-santo? Estariam elas ocupando um “assentamento” de Légba nesse terreiro nagô? Ou Nina pensou que fossem peças de Légba por estarem fincadas próximas a um montículo de terra, sem entender que esse montículo simbolizaria Onilé?

Outra dúvida advém da alusão de que o pai-de-santo não sabia direito o que as imagens representavam. Pode ser que isso seja verdade, pois o conhecimento sobre as peças *ogboni* é extremamente reservado, restrito aos membros dessa associação. Mas também pode ser que o pai-de-santo não quisesse dizer o que simbolizavam por causa da obrigação do segredo. Uma vez supondo que ele realmente soubesse o significado que as peças possuíam na África, poderíamos questionar se ele ainda assim as deixaria sair do terreiro.

“Legba, guardião das casas em Abomey”. Fonte: Verger, 1981, p. 37.

“Altar para Onilé”, Candomblé de Aildes Batista Lopes, Jacarepaguá, Brasil. Foto de Robert Farris Thompson, 1985. Fonte: Thompson, 1993: 202.

Fig. 37 – Assentamentos de Légba e Onilé

Temos uma pista sobre o terreiro onde Nina obteve a peça, a partir do trecho transcrito acima, pela referencia ao gênero do sacerdote. Fica claro que se trata de um homem (“pae de santo”) e de um terreiro de origem iorubá (“nagô”). Isso pode revelar que peças como essa poderiam não estar nos lugares esperados – nos antigos terreiros Keto de Salvador, como a Casa Branca, o Alaketo, e o Gantois –, pois nessas casas vigora, desde suas origens, o exercício do mando pelas mulheres.

Essa suposição é interessante, e se contrapõe a tradição oral conhecida, que associa ao Candomblé da Barroquinha, como veremos no último capítulo, o local de onde saíram os quadros para formar a suposta “sociedade *ogboni* brasileira”. Desse modo, pode ser que uma peça como essa pudesse ir parar em um terreiro mais “modesto”, para integrar o assentamento até de outra entidade, mesmo originária de outra cultura. Assim, temos alguns indícios de como uma peça africana podia ser re-significada nos terreiros daqui.

Mas temos que observar também que os terreiros Keto mais antigos de Salvador, mesmo sendo liderados por mulheres, possuíam e possuem até hoje, em sua estrutura organizacional, algumas funções e atribuições que são dos homens. Algumas dessas funções são tão importantes que os coloca em pé de igualdade com as mães-de-santo, o que justificaria Nina tê-los chamado de pai-de-santo. Não podemos esquecer a contribuição que os homens deram ao candomblé Keto de Salvador, principalmente sacerdotes como Martiniano Eliseu do Bonfim (um dos últimos *babalaôs* da Bahia), Tio Joaquim Vieira (*Oba Saniá* ou *Essô Oburô*) e Rodolpho Martins de Andrade (*Bamboxê Obitikô*). Dizem que este último tinha o título de *Olowo* (cf. Silveira 2006: 404), que na África é dado a um dos líderes da associação *Ogboni*. Assim, pode até ter sido com algum desses sacerdotes que Nina obteve aquele edan.

Agora passemos a analisar o edan de Arthur Ramos, que foi obtido na Bahia em 1927, conforme a documentação museológica (veja a **Fig. 22**). Ele identificou esse objeto como “assentos de latão” (1949: 208). Esse dado, em conjunto com o formato de prego das hastes, e o padrão decorativo da peça, cuja sequência de símbolos grafados não chega até as pontas, sugere que ela era usada fincada no chão, pois o “assento” ou “assentamento” de uma entidade do candomblé, que é uma espécie de altar ao nível do chão, não é movido freqüentemente de lugar. Essa também é uma das formas do edan com espeto ser empregado na África.

Aqui fica a dúvida em saber por que Arthur Ramos não mencionou o nome da entidade a que esses “assentos” estavam consagrados, visto que no decorrer de seu artigo

ele discrimina e associa os nomes de outras peças com seus respectivos “donos”. O padrão decorativo da peça pode fornecer algumas pistas.

Nas hastes metálicas há a repetição de três tipos de símbolo: pequenos círculos, conjuntos de pequenos traços indicando um ponto de dispersão e pequenos pontos que descrevem uma trajetória ondulatória, semelhante a uma espiral retificada. Esses símbolos são coerentes com a iconografia dos edan da África: podem significar o nascimento (pontos de dispersão); o crescimento (espiral); e a manutenção, estabilidade, continuidade, ou longevidade (círculo) – os três momentos da vida humana que, na cosmologia iorubá, são controlados por Onilé .

O interessante é notar que esse padrão decorativo aparece enfeitando a capa do artigo de Arthur Ramos e também grafado em outra peça de sua coleção. Ele está inscrito em um facão de latão em forma de cobra. A liga metálica dessa peça é visualmente muito parecida com a do edan, indicando que as peças foram feitas na mesma oficina, e provavelmente usadas no mesmo terreiro.

A figuração da cobra nos remete a *Dan*, a serpente sagrada dos povos *gbe* falantes, entidade muito cultuada nos terreiros jejes do Recôncavo. Assim, é possível que essa peça tenha sido de um terreiro da nação jeje, visto que entre eles também é cultuada uma entidade da terra cujo arquétipo é muito semelhante à Onilé e à Iyami dos iorubás, pois segundo pesquisas etnográficas de Raul Lody (1975: 79):

“nos rituais Gege, Iyami Oxorongá é conhecida como Aizã ou René Izã e é a dona da terra, ou melhor, é a própria terra. (...) As saudações de Aizã são cantadas com grande respeito e cerimônia.

Transcrevo duas saudações que foram recolhidas em Savador, (ritual Gege).

‘Auané Aizã, emé indakô

Emé indakô umbé iperã

Auané Aizã, emé indakô

Emé indakô dabára rerô

Aizã a ê, Aizã bereô

Aizã a ê, Aizã bereô

Aizã manojeku né rumbono é runoroso

Aizã a ê

O Vodun Aizã bereô’ ”

Assim, relacionada a Onilé ou Aizã, tanto num terreiro nagô, quanto num terreiro jeje, poderíamos explicar porque que Arthur Ramos não conseguiu precisar o nome da

divindade que era dona do “assento”, visto que o conhecimento sobre essas entidades é ainda mais cercado de mistério.

Resta-nos pensar sobre o uso que tiveram aquelas três peças metálicas da coleção Arthur Ramos que foram identificadas como edan por Raul Lody (1987: 34), que, no entanto, não explicou por que o fez.

Analizamos os atributos simbólicos dessas estatuetas na **Fig. 39** e notamos que eles são coerentes com as características gerais das peças ogboni, apesar de serem de fabricação mais rústica. Comparando essas peças com algumas do acervo do MAE-USP (cf. **Fig. 40**), podemos inferir que elas provavelmente ficavam em algum altar do terreiro, pois a morfologia dessas peças as relaciona aos edan de altar e às estatuetas de Onilé, as peças mais sagradas, que ficam guardadas no santuário Ogboni.

Então, mais que um simples altar, elas poderiam compor até a parafernália de um “quarto” ou “Casa” de Onilé. *Quarto* ou *casa* é um cômodo da parte construída de um terreiro que, nos terreiros maiores, pode ser integralmente dedicado a um orixá. O *quarto* se diferencia da *casa* principalmente pela contigüidade: enquanto o quarto está na parte construída contígua ao *barracão* e aos outros *quartos*, a *casa* é construída isolada na parte externa de um terreiro. *Dentro* do *quarto* ou da *casa* geralmente há o *assentamento* principal da entidade e outros objetos variados. Nem todos os orixás possuem um *quarto* ou uma *casa*, só os que possuem maior relevância para o terreiro. Isso indica a hierarquia entre as divindades no terreiro em questão..

Pensamos nisso porque Mestre Didi recorda que “em 1936, (...) levantaram a primeira pedra para a construção do atual barracão [do terreiro Ilê Axé Opô Afonjá] (...). Construiu-se logo em seguida, uma casa para Ossaïin, o dono das ervas, e outra para Onilé, o dono⁸ da terra” (Santos 1988: 13). Assim pensamos que um espaço semelhante pudesse também ser dedicado a essa divindade na Casa Branca e no Gantois, visto que são terreiros aparentados.

⁸ Babatunde Lawal (1995) demonstra que a transformação do gênero feminino de Onilé para masculino ocorreu já na África, principalmente pelo contato com o Cristianismo e Islamismo.

Agora consideremos o uso que as máscaras gueledé afro-baianas tiveram nos terreiros. A tradição oral perpetuada nos terreiros mais antigos atribui as máscaras da Bahia à Casa Branca.

Édison Carneiro, que teve uma inserção profunda nos terreiros, nos traz alguns dados para melhor argumentação do problema. Narra, a partir das tradições orais, as sucessões dinásticas no terreiro da Casa Branca do Engenho Velho da Federação, o que é tido como o mais antigo, sendo matriz dos demais:

“Fundaram o atual Engenho Velho três negras da Costa, de quem se conhece apenas o nome africano – Adetá (talvez Iyá Dêtá), Iyá Kalá e Iyá Nassô. (...) Por muito tempo estas três mulheres emprestaram grande brilho à casa, não se tendo certeza, entretanto, quanto a se repartiam entre si o poder ou se sucederam nele. (...) Sucedeu-lhes Marcelina, que talvez nunca imaginasse a querela que, após a sua morte, iria dividir as filhas e continuar por muitos anos – até hoje. Duas filhas, duas Maria Júlia – uma Conceição, outra Figueiredo, disputavam a chefia do candomblé. Venceu Maria Júlia Figueiredo, que era, aliás, a substituta legal de Marcelina, como mãe-pequena (iyá kêkêrê). Esta Maria Júlia gozava de grande prestígio entre os negros e merecia, na festa dos ghéléles (máscaras), que antigamente se realizava, a 8 de dezembro, na Boa Viagem, exatamente no local em que está hoje a Vila Militar, o título honroso de Iyalôdê Êrêlu” (Carneiro 1967:63-64).

Carneiro, fazendo cálculos a partir dessas sucessões “dinásticas” narradas, estimou a fundação da Casa Branca em torno de 1830 (Carneiro 1967:63-64). Duas considerações se impõem de nossa parte sobre o fragmento de texto acima transcrito.

A primeira consideração é sobre a menção de que houve cisão no grupo de culto daquela casa. Maria Júlia de Figueiredo, vencedora do litígio que se estabeleceu após a morte de Marcelina, era a detentora de um título (*Erelu*), que na África está ligado à associação Gueledé, o que confere também ao seu detentor o direito de assistir a algumas reuniões dos Ogboni, conforme reportado por Morton-Williams (1960: 370). A essa menção se junta a afirmação da existência das máscaras, na época.

Diante disso, parece que ninguém se deu conta de que elas pudessem ter tido um importante papel nesse contexto de divisão e desmembramento por que passava o candomblé da Casa Branca. Afinal, na África, quando a comunidade passa por situações anormais, como graves crises políticas, é comum verem-se animadas as associações de máscaras, que saem a público como instrumento de trazer equilíbrio social, sendo, no caso dos iorubás, as situações de calamidade, ou desordem, interpretadas como resultado da cólera das Iyamis, e isto é assunto para as gueledé.

A outra consideração é sobre a datação da época do uso de máscaras *guelede* no Brasil. Édison Carneiro limita-se, no entanto, a comentar o prestígio gozado por Maria Júlia Figueiredo em festas em que essas máscaras eram animadas. Hoje, sabemos da data em que faleceu sua antecessora no poder, a africana liberta Marcelina da Silva, 27 de junho de 1885, através de seu testamento, publicado por Verger (1992b: 138). Aqui temos, então, pistas para o estabelecimento da época em que as máscaras *guelede* foram usadas entre nós.

Outro pesquisador que trabalhou intensamente com a tradição oral é Waldeloir Rego, antropólogo iniciado no candomblé, autor da primeira etnografia da capoeira e com amplo trânsito entre o povo-de-santo dos antigos terreiros de Salvador.

Ele relata que o culto a Iya Mapo, uma qualidade de Iyami, chegou à Bahia, onde é tida como a patrona da vagina – órgão sagrado –, pois todo ser humano passa através dela para chegar ao mundo (Rego 1980: 270). Também mostra que Iyami Oxorongá está intimamente ligada aos *odus* (“contos”) do oráculo de Ifá, que são a base do conhecimento oral transmitido pelos iorubás e, portanto, dos candomblés Keto. Talvez esteja aí a razão da persistência da memória de uma mãe antropofágica como Iyami no Brasil, a despeito das contradições que isso impõe a seus fiéis.

Sobre esse assunto, é pertinente transcrever grande parte do texto de Waldeloir, pois ele revela informações da tradição oral conhecida nos terreiros que ressaltam a ambivalência de algumas entidades do panteão iorubá, como Exu, Iansã e Iyami:

“As ruas, os caminhos, as encruzilhadas pertencem a Eṣu. Nesses lugares arreiam-se oferendas e se lhe fazem pedidos para o bem o para o mal, sobretudo nas horas mais perigosas que são ao meio dia e à meia noite, principalmente essa hora, porque a noite é governada pelo perigosíssimo Odu Oyeku Meji.

A meia-noite ninguém deve estar na rua, principalmente em encruzilhada, mas se isso acontecer deve-se entrar em algum lugar e esperar passar os primeiros minutos. Também o vento (afefe) de que Oya ou Iansan é a dona, pode ser bom ou mau, através dele se enviam as coisas boas e ruins, sobretudo o vento ruim, que provoca a doença que o povo chama de “ar do vento”. Ofurufu, o firmamento, o ar também desempenha o seu papel importante, sobretudo à noite, quando todo seu espaço pertence a Eleiye, que são as Aje, transformadas em pássaros do mal, como Agbibgó, Elùlú, Atioro, Osoronga, dentre outros, nos quais se transforma a Aje – mãe, mais conhecida por Iyami Osoronga. Trazidas ao mundo pelo Odu Osa Meji, as Aje, juntamente com o Odu Oyeku Meji, formam o grande perigo da noite. Eleye voa espalmada de um lado para o outro da cidade, emitindo um eco que rasga o silêncio da noite e enche de pavor os que a ouvem ou vêem. Todas as precauções são tomadas. Se não se sabe como aplacar sua fúria ou conduzi-la dentro do que se quer, a única coisa a se fazer é afugentá-la ou esconjurá-la, ao

ouvir o seu eco, dizendo *Oya obe l'ori* (que a faca de Iansã corte seu pescoco), ou então *Fo, fo, fo* (voe, voe, voe). Em caso contrário, tem-se que agradá-la, porque sua fúria é fatal. Se é num momento em que está voando, totalmente espalmada, ou após seu eco aterrorizador, dizemos respeitosamente *A fo fagun wo'lu* ([saúdo] a que voa espalmada dentro da cidade), ou se após gritar resolver pousar em qualquer ponto alto ou numa de suas árvores prediletas, dizemos, para agradá-la *Atioro bale sege sege* ([saúdo"] Atioro que pousa elegantemente) e assim uma série de procedimentos diante de um dos donos do firmamento à noite. Mesmo agradando-a não se pode descuidar, porque ela é fatal, mesmo em se lhe felicitando temos que nos precaver. Se nos referimos a ela ou falamos em seu nome durante o dia, até antes do sol se pôr, fazemos um x no chão com o dedo indicador, atitude tomada diante de tudo que representa perigo. Se durante à noite corremos a mão espalmada, à altura da cabeça, de um lado para o outro, a fim de evitar que ela pouse, o que significará a morte. Enfim, há uma infinidade de maneiras de proceder em tais circunstâncias. Rego (1980: 270-272)

Porém, atentemos para o que ele relata sobre o ritual das máscaras gueledés na Bahia:

“Na cidade baixa havia uma área sagrada destinada ao culto de Gelede (máscara), no local conhecido até hoje como Dendezeiros do Bonfim, bem onde está localizada a Vila Militar. Aí se fazia a maior concentração desse ritual. Toda cidade se movimentava. Os mais altos dignatários do culto compareciam e tinham nomes e títulos no culto, de Gelede, estando entre os mais famosos Maria Julia Figueiredo sacerdotisa do terreiro Ile Ase Iya Naso [Casa Branca], a qual além do título de Iyalode, tinha o nome de Erelu, no ritual de Gelede. Muito me falou da cerimônia o falecido Miguel Santana, Ogan de Obaluaiye do Ile Ase Iya Naso e Oba Are do Ase Opo Afonja, que muito sabia desse preceito. Esse ritual também se processava na cidade alta, no local até hoje chamado Rua do Tijolo. Aí quando menina, a famosa Iyalorisa Menininha (Maria Escolástica da Conceição Nazaré) assistiu a esses rituais. Morando nas proximidades, freqüentou e aprendeu muita coisa. Ao voltar da Nigéria e lhe contar ter assistido a esses rituais, Menininha emocionou-se com a recordação, cantou muitas músicas de Gelede, ao tempo em que falou várias coisas que aprendeu”. (Rego 1980: 271)

Vemos que Waldeloir confirma e expande as informações dadas por Édison Carneiro. Mas prestemos atenção aos locais das reuniões religiosas citados. Um deles é a avenida dos Dendezeiros, que fica afastada 6 km do centro histórico de Salvador.

Como vemos na **Fig. 48**, essa avenida era um lugar ermo em 1860 e, muito provavelmente, se manteve assim até o final do século, época posterior à morte de Marcelina, quando então Maria Júlia Figueiredo assume a Casa Branca e promove os ritos gueledé na Cidade Baixa de Salvador. Não sabemos se essa cerimônia se integrava à

procissão de Nossa Senhora da Imaculada Conceição da Praia, ou se era um rito particular e secreto, como pode sugerir a calma e a exuberância da vegetação do local em dias normais.

As informações publicadas não descrevem detalhes da cerimônia gueledé na Bahia. Lemos em Drewal e Drewal (1990: 243) que Martiniano Eliseu do Bonfim usou essas máscaras quando elas estiveram no Ilê Axé Opô Afonjá. Esse dado pode dar sentido a informação que me deu a Ekede Dona Ceci. Na sua versão, a cerimônia gueledé era feita no bairro Cabula, que fica relativamente próximo ao Ilê Axé Opô Afonjá.

Tanto na avenida dos Dendezeiros, quanto na mata do Cabula, lugares repletos de árvores, pode ser que, além da encenação das máscaras, fosse um local propício para um assentamento de Iyami, como aquele do terreiro do Alaketo, que foi pintado por Carybé (veja **Fig. 47**).

Vemos que esse assentamento está sobre as raízes de uma árvore frondosa (um Iroko?) e que consiste de duas quartinhas (recipientes para líquido) e dois alguidares. Um dos alguidares está emborcado na terra, funcionando de base ao outro. Este último contém um líquido vermelho, possivelmente o sangue de um animal posto em oferecimento, e um sólido branco. Quando falei sobre esse assentamento com um ebômim (iniciado com mais de sete anos) em Salvador, ele disse-me que, ao se “assentar” uma entidade, à aparente simplicidade material correspondem complicadas operações ritualísticas (rezas, cânticos, gestos).

Lembrando que a outra obrigação da associação Gueledé, além da encenação das máscaras, é a manutenção de um santuário dedicado a Iya Nlá, podemos inferir que mesmo depois que as encenações foram extintas na Bahia, os assentamentos de Iyami porventura existentes, como aquele do Alaketo, devem ter sido perpetuados. Falamos isso inspirados pelo vigor com que a cantiga dedicada às mães ancestrais é cantada pela Ebômim Cidália Soledade Barbosa, “Cidália de Iroko”, no filme *Cidade das Mulheres*, dirigido por Cléo Martins. Vemos nas palavras e expressões de Cidália o quão vivo estão os “fundamentos” relativos a essa venerável mãe ancestral aqui no Brasil.

Conforme o depoimento gravado nesse filme, Cidália aprendeu “a cantar e a dançar candomblé” com Mãe Meninina do terreiro do Gantois. Esse terreiro, conforme o vemos no calendário litúrgico distribuído, “faz uma obrigação” ou, dedica oferendas anualmente às Iyami, antes do presente de Oxum. Esses dados nos fazem compreender melhor porque Marianno Carneiro da Cunha afirmou as máscaras gueledé do IGBA

“pertenceram ao candomblé de Pulquéria” (1983: 1014), isto é, ao terreiro do Gantois, embora não saibamos onde conseguiu essa informação.

Concluindo esse item, vemos que os indícios de uso que os edan ogboni afro-brasileiros tiveram na Bahia estão mais ligados aos altares e aos assentamentos de um terreiro, os quais poderiam se encontrar nos *quartos* ou *casas* dos orixás. Não nos parece que possuíram aquele uso de identificador pessoal e de amuleto que era comum a cada membro da associação Ogboni entre os iorubás. Isso denota que a presença dessas peças aqui na Bahia pode significar não o restabelecimento da associação Ogboni no Brasil, como inferem alguns autores que analisaram essas peças anteriormente, mas sim a preservação dos “fundamentos” mais íntimos da religião iorubá dentro dos próprios terreiros de candomblé.

Quanto às máscaras gueledé, há indícios de que foram de alguma forma encenadas, mas essa encenação provavelmente deve ter sido muito mais simples do que o complexo espetáculo realizado pelos integrantes da associação Gueledé dos iorubás. O que parece que ocorreu na Bahia foi o estabelecimento de um calendário, de cargos sacerdotais e de um rito dedicado a Iyami. Mas essa instituição baiana não nos parece que se desenvolveu fora dos terreiros, como entidade autônoma, como é na África.

Acervo MAE-USP. Fotografias: Wagner Souza e Silva, 2000.
Fig. 38 – Ilustração das etapas de feitura da máscara gueledé

Fig. 39 – Identificação de elementos estilísticos da estatuária dos ogboni nas peças de Arthur Ramos

Fig. 40 – Comparação das peças de Arthur Ramos com as do MAE-USP e a Onilé do Museu Nigeriano de Lagos

2.3 Circulação

Nesse item abordaremos a questão da circulação dos edan ogboni e das máscaras gueledé associadas aos terreiros da Bahia. Analisaremos três momentos diversos em que esses objetos passaram de um contexto para outro. No primeiro, as peças de feitura africana que foram encontradas na Bahia saíram do sistema cultural dos iorubás para integrar o ciclo de vida dos objetos dos terreiros baianos. O segundo momento refere-se à transferência de objetos de um terreiro para outro, fenômeno que parece ter ocorrido quando, por exemplo, dissidentes da Casa Branca fundaram o Axé Opô Afonjá e o Gantois. Isso pode ser chamado de *circulação lateral*. O terceiro momento ocorre quando as peças saem do sistema cultural dos terreiros e passam a integrar o da sociedade baiana mais abrangente. E dentro desse sistema cultural os artefatos também circularam: das delegacias de polícia ou do Instituto de Medicina Legal para os museus (fenômeno que também pode ser chamado de *circulação lateral*); e dos museus para o lixo, que parece ter sido o descarte trágico de várias peças.

Da África para os terreiros

A circulação das esculturas africanas para os terreiros da Bahia pode ter ocorrido de diversas maneiras. Abordaremos apenas três delas, sobre as quais temos bases documentais para argumentar.

Em primeiro lugar, é possível que os edan ogboni e máscaras gueledé africanas tenham chegado aqui com seus respectivos sacerdotes guardiães. Explicando melhor, é possível que muitos sacerdotes da cultura iorubá tivessem vindo na condição de escravos para a Bahia. Alguns deles, depois de conseguirem resgatar a liberdade, poderiam ter voltado à África e de lá trazido os objetos para promoverem esses rituais também aqui no Brasil.

Esse parece ser o caso de uma das mais importantes mães-de-santo da Casa Branca, Marcelina Obatossi, que formou espiritualmente toda a geração que viria a se desmembrar no Gantois e no Ilê Axé Opô Afonjá, depois de sua morte:

“Quando libertada, a futura segunda mãe-de-santo da Casa Branca, Marcelina Obatossi, voltou para a África, lá permanecendo durante sete anos em companhia de Iyanasso. (...) Marcelina se fez também acompanhar nessa viagem por sua filha Maria Magdalena.

Após sete anos de permanência em Kêto, o pequeno grupo voltou acrescido de duas crianças que Maria Magdalena tivera na África. Esta estava então grávida de uma terceira filha, Claudina, que viria a ser, por sua vez, a mãe de Maria Bibiana do Espírito Santo [Mãe Senhora do Ilê Axé Opô Afonjá].

Iyanasso e Obatossi trouxeram de Kêto, além dessas filhas, um africano chamado Bangboxe [Bamboxê Obitiko], que recebeu o nome de Rodolfo Martins de Andrade. Ele participou com competência das cerimônias da nação queto na Bahia” (Verger: 1992: 89)

Nessa viagem, na qual provavelmente Marcelina deve ter aprofundado seus conhecimentos, é provável que tenha trazido alguns objetos rituais. E pela companhia de Bamboxê Obitiko, que segundo a tradição oral era um Olowo – um dos cargos de alto escalão da associação Ogboni – é bem possível que ele trouxesse, pelo menos, o seu edan pessoal, categoria de objeto que, aliás, possui espeto, como aquele da coleção de Nina Rodrigues.

O segundo processo de transferência de peças africanas para a Bahia pode ter se dado pelo *comércio*. No século XIX e até o começo do século XX a comunicação entre a Bahia de Todos os Santos e a Baía do Benim era muito mais ativa. Nina Rodrigues (1977: 105) dá algumas informações pertinentes (o sublinhado é nosso):

“É com os nagôs que se mantêm as nossas relações comerciais diretas com a Costa d’África. Navios de vela faziam ainda há pouco tempo viagens, 3 a 4 por ano, para Lagos. Neles quase sempre vinham nagôs negociantes, falando iorubano e inglês, e trazendo noz de cola, cauris, objetos do culto jeje-iorubano, sabão, pano da costa, etc. Hoje a comunicação se faz pelos paquetes ingleses, tomando-se em Dacar vapores direto para Lagos.”

Aí vemos que os *intermediários* – vendedores de produtos africanos – aportavam com regularidade na Bahia, trazendo inclusive material litúrgico do culto aos orixás. Assim é possível que trouxessem também algumas das peças analisadas neste trabalho. Sem dúvida, uma máscara gueledé ou um edan ogboni não deveria ser um “produto” de fácil comercialização. Mas, como vimos anteriormente, algumas dessas peças, principalmente as com defeitos, eram vendidas para fora do grupo, o que pode explicar o aparecimento de algumas delas aqui. Essas peças poderiam então ser adquiridas, ou encomendadas com esses vendedores.

Pelo comércio, é possível que esculturas tão distintas e sagradas – como são as máscaras gueledé e os edan ogboni – pudessem chegar até em um terreiro que não fosse detentor dos “fundamentos” a elas implicados. A disputa pela “pureza” e pelos

“fundamentos”, que é por sinal muito acirrada entre os terreiros de Salvador, pode levar muitos sacerdotes a acrescentar objetos recentes em *assentamentos* antigos, ou a chamar de antigos alguns objetos que passaram a integrar o terreiro em uma época recente.

A terceira forma que pode explicar a vinda de objetos sagrados africanos para a Bahia se refere à troca de presentes entre sacerdotes. Falaremos de dois casos que ocorreram recentemente, mas que nos ajudam a pensar sobre processos semelhantes que podem ter ocorrido no passado. O primeiro deles é a famosa troca de presentes entre o Alafin (rei) de Oyó e Mãe Senhora do Axé Opô Afonjá, descrita por seu filho, Mestre Didi:

“Em agosto de 1952, chegou da África Pierre Verger, trazendo um xére e um Edun Ará Xangô, que lhe foram confiados na Nigéria por Onã Mogbá, por ordem do Obá Adeniran Adeyemi, Alafin de Oyó, para serem entregues a Maria Bibiana do Espírito Santo, Senhora, acompanhados de uma carta dando a ela o título de Iyanassô, confirmado no barracão do Opô Afonjá, em 9 de agosto de 1953.” (Santos 1988: 18)

A importância da troca de presentes entre sacerdotes nas culturas africanas tradicionais, que se revela também nos cultos afro-brasileiros, foi destacada no premiado e renomado filme “Atlântico Negro – na rota dos orixás” de Renato Barbieri (Brasil, 1998). O filme tem como protagonistas um sacerdote fon do antigo Daomé, atual Benim, de nome Avimanjenon, e Pai Euclides da Casa das Minas, que pertence à modalidade de culto denominada Tambor de mina no Maranhão, vinculada ao culto dos voduns fon. Uma sequência traz a equipe entregando a Euclides um cajado ritual em nome do chefe africano.

Deve-se levar em conta a possibilidade da rápida incorporação de objetos recebidos como presente, ou assim interpretados, ao conjunto de objetos sacralizados do terreiro, passando a integrar suas tradições sobretudo por serem instrumentos de consolidação de prestígio. O prestígio que eles conferem a seus possuidores e o testemunho que oferecem enquanto índice de “pureza” do culto praticado na casa (entendida enquanto conformidade aos padrões africanos) pode ter feito com que alguns sacerdotes que tenham recebido insígnias como presente em períodos bastante recentes reelaborem a tradição oral acerca da genealogia do terreiro de maneira a fazer com que tais objetos figurem como antigas relíquias. Desse modo, quando for possível, temos de levar em consideração essas questões na análise do material de origem africana aqui encontrado.

Circulação de artefatos de terreiro para terreiro

Dentro do sistema cultural dos terreiros é possível que alguns artefatos sejam transferidos de um terreiro para outro. Esse é assunto complexo e merece pesquisas aprofundadas. Aqui é o caso de mencionar que temos verificado em nossas pesquisas de campo nos terreiros de Cachoeira⁹ que a mudança de endereço é um fato compartilhado por grande maioria das casas, ao longo da história de um terreiro. Essa mudança envolve a transferência de vários materiais, principalmente os assentamentos das entidades cultuadas. Mas a análise desse processo escapa ao objetivo desta dissertação.

Outra observação diz respeito à transferência de objetos de um terreiro para outro motivada por cisões e disputas entre os integrantes, como a que parece que ocorreu na Casa Branca:

“Dizem as filhas deste candomblé que a Conceição, tendo sido espoliada nos seus direitos, trouxe para o Gantois os axés do Engenho Velho, transformando, portanto, o novo candomblé no legítimo continuador do antigo, o de Iya Nassô” (Carneiro 1967:48)

Mas os artefatos podem circular entre os terreiros caso o fiel ou o iniciado troque de pai ou mãe-de-santo, ou seja, torne-se adepto de outra casa. Aí, costuma-se retirar os seus assentamentos pessoais e levá-los para o novo terreiro.

A saída das peças dos terreiros

Abordaremos nesse sub-item as duas vias de saída principais das peças dos seus respectivos terreiros. A primeira delas é a pesquisa etnográfica. A segunda é a pilhagem dos terreiros pela polícia, atividade muito comum em Salvador, principalmente até as três primeiras décadas do século XX (cf. Braga 1995).

O processo de retirada dessas peças dos terreiros por pesquisadores como Nina Rodrigues é muito obscuro, mas o uso que ele fez do verbo “tomar” ao se referir ao processo de obtenção das peças é bastante sugestivo. Não sabemos ao certo como isso

⁹ Essa atividade faz parte do *Mapeamento dos Terreiros de Cachoeira e São Félix*, que faz parte do projeto *Rotas da alforria: trajetória da população afro-descendente de Cachoeira*, dirigido pelo IPHAN

se processava. Atualmente, é praticamente impossível “conseguir” uma peça ainda em uso nos terreiros mais antigos de Salvador. Mas a realidade de Nina era outra. Naquela época, os integrantes de um terreiro deveriam se espantar por ver um branco de classe econômica diferente da deles tão interessado pelas coisas do candomblé. Essas pessoas deveriam se sentir lisonjeadas pelo seu interesse, e com a convivência ao longo dos anos, muito provavelmente algumas mães e pais-de-santo se tornaram amigos de Nina. Se ele não fosse benquisto no meio do candomblé, provavelmente não teria recebido o cargo de ogã no terreiro do Gantois, que é um dos mais antigos e conceituados de Salvador. Assim, pensamos, talvez algumas peças tenham sido dadas a ele pelos dirigentes dos terreiros como forma de agradá-lo ou como retribuição a uma dádiva. O mesmo pode ser dito de Arthur Ramos, que segundo Mestre Didi, era amigo de Mãe Aninha do Axé Opô Afonjá (cf. Santos 1988: 14).

O mais provável é que essas peças tenham sido compradas por um preço simbólico. O suficiente para custear as despesas dos ritos de substituição por uma nova escultura e de dessacralização da peça antiga, como ainda hoje o povo-de-santo faz com relação à sua cultura material. Temos que observar que os povos africanos de forma geral, e muito provavelmente o povo-de-santo de Salvador, não tivessem o mesmo apego que nós pelos objetos antigos. Valorizavam sobretudo o conhecimento, ou usando a linguagem dos terreiros, “os fundamentos”, que são orações, cantigas, palavras, gestos necessários à manipulação das forças da natureza de modo a sacralizar e dessacralizar um objeto. De posse desses conhecimentos, os sacerdotes poderiam recriar os emblemas, altares e assentamentos dedicados aos orixás. Por isso, talvez, a retirada das peças dos terreiros por esses pesquisadores tenha se dado de forma menos traumática do que a primeira vista somos levados a imaginar.

Outro processo de retira das peças de seu contexto etnográfico no Brasil se dava com as *batidas* policiais aos terreiros de candomblé de Salvador, que eram muito constantes no início do século XX. Esse assunto é discutido com detalhes por Braga (1995). O que nos interessa aqui é pontuarmos o que ocorria com as peças que eram apreendidas.

Esse parece ser um caso de transferência de artefatos de um sistema cultural para outro, pois antes, eram objetos de culto, que passaram, então, a servir de “provas” de práticas ilegais de medicina, a pretexto da acusação de politeísmo e idolatria. Isso merece um estudo a parte, que não cabe neste espaço.

Transcrevemos alguns registros jornalísticos que fornecem alguns dados. Pelo estudo desses jornais é possível conhecermos, apesar da visão etnocêntrica e hegemônica, a sistemática de repressão aos terreiros de candomblé pela polícia, que levou à apreensão de objetos e esvaziou-os de seus contextos rituais. Esse assunto é uma lacuna nos trabalhos acadêmicos, e não será possível nos aprofundarmos aqui..

Uma batida aos candomblés: (A Tarde 13/08/1931 p. 10):

O delegado Tancredo Teixeira expediu hontem, na sua delegacia ordens severas, no sentido de ser feita na sua circumscrição, pela madrugada, uma batida contra os condomblezeiros, ou botadores de “despachos” nas encruzilhadas, por haver aumentado consideravelmente o numero dos “bozóes” apanhados pelos carroceiros. Só hontem, pela manhã, no largo das Sete Portas o caminhão da Limpeza Pública apanhou três latas de “despachos”.

“Conforme hontem noticiamos a Polícia em importante diligência em Amoreiras, na cidade de Itaparica, apprehendeu diversos utensílios de candomblé permitidos juntamente com os apetrechos para esta capital. Os referidos apetrechos, ao que declarou o sacerdote negro datam da época da escravidão, vindo alguns da África. O cliché acima mostra os objetos que se encontram na delegacia” (Jornal A Tarde 22/06/1940 p. 3)

“Em pleno século do cinema fallado a velha Thomé de Souza ostenta candomblés nos quatro cantos da cidade” (Jornal A Tarde, 30/04/1931 p. 10):

(...) Organizada a caravana policial, foi a casa do “pae de santo” varejada sendo elle preso juntamente com as raparigas (...) e apprehendido todos os utensílios encontrados. Dentre estes foram encontradas varias figuras exhoticas, representando os deuses da Mythologia. Vimos mesmo uma figura de Baddha e outra de Venus.”

Torna-se particularmente necessário comentarmos a última reportagem listada na **Fig. 50**. Trata-se da matéria que divulgou a prisão de um sacerdote do culto aos *eguns* (ancestrais) na Ilha de Itaparica, que é reproduzida na **Fig. 49** (*A Tarde*, 21/6/1940, p. 8).

Esse incidente já foi analisado por Júlio Braga (1992 e 1995). Entretanto, nos chama atenção uma máscara de madeira que figura na fotografia dos objetos apreendidos, no chão, do lado esquerdo. Talvez essa mesma máscara seja a que aparece na **Fig. 50**.

Na **Fig. 51**, comparamos as imagens dessas fotos entre si, e também com uma das máscaras do acervo do Instituto Geográfico e Histórico da Bahia-IGHB, Salvador. Pensamos ser possível que as peças em destaque nessa prancha sejam também esculturas em madeira de máscara gueledé.

Circulação dos artefatos na sociedade envolvente

A circulação das peças etnográficas afro-brasileiras dentro da nossa sociedade vai ser ilustrada a partir do caso das peças de Nina Rodrigues.

Empreendemos uma busca pelo paradeiro das peças que compunham sua coleção. Pensávamos, no começo, que seriam encontradas, pelo menos em parte, no museu anexo ao Instituto Médico Legal “Nina Rodrigues”, em Salvador. Entretanto, como vimos anteriormente, esse acervo foi formado posteriormente.

As informações encontradas para o paradeiro das peças da coleção de Nina dividem-se entre as que afirmam que elas foram danificadas por ataques de insetos, sendo depois jogadas no lixo, ou as que alegam a destruição pelo incêndio ocorrido na Faculdade de Medicina, em 1905 (acidente relatado em Britto 2002), o qual pode ter destruído parte do gabinete onde ficavam as peças, no atual Terreiro de Jesus.

No entanto, localizamos uma de suas peças. Encontramos o *edan* de Nina Rodrigues numa coleção de arte africana particular. Não sabemos onde ele permaneceu depois que Nina morreu. É quase certo que nunca tenha voltado para o terreiro de onde saiu.

Em maio de 2006, às vésperas da viagem para Salvador, ao visitarmos a exposição *O universo mítico de Hector Julio Paride Bernabó - o baiano Carybé*, ocorrida entre 28/04/06 a 30/07/06 no Museu Afro-Brasil, São Paulo, suspeitamos, de imediato, que um *edan* exibido pudesse ser a peça de Nina Rodrigues. Os desenhos feitos da peça nessa ocasião, contrastados depois com a fotografia, indicavam que a suspeita poderia ter fundamento. Assim, no início de agosto de 2006, quando a exposição estava sendo desmontada, as peças foram gentilmente fotografadas, a meu pedido, pela Profa. Lisy e pelo fotógrafo do MAE, Wagner Souza e Silva, aos quais muito agradeço, pois se esforçaram em obter uma imagem das peças por um ângulo

semelhante ao tirado na foto do livro. Como as peças apresentavam-se com uma corrente e ainda fincadas numa base de madeira, teve-se de tirar duas tomadas, as quais, recortadas e justapostas, são apresentadas para comparação na **Figs. 41 e 42**. Na Prancha **Fig. 44**, vemos os detalhes das estatuetas.

O exame minucioso da fotografia dos objetos expostos, contrastado com a fotografia do livro de Nina, mostra que as peças são iguais. Poderíamos objetar serem peças diferentes, porém feitas pela mesma mão. Isso não se sustenta, pois detalhes tão pequenos e sutis como a rugosidade da superfície,¹⁰ não podem ser reproduzidos de forma idêntica em outra peça, no contexto de uma produção artesanal, pois esses atributos do artefato não podem ser facilmente controlados pelo artesão, mesmo que ele se preocupasse com isso.

Entramos em contato com a família do artista. Sua filha, Solange, não possui informações sobre como Carybé obteve essa peça. Há uma ficha catalográfica dessa obra, reproduzida aqui na **Fig. 43**, que foi escrita pelo próprio Carybé. Ali lemos que a peça veio da Nigéria e que “fica no assento de Oxum Apará que anda junto com Exu”.

Assim, não temos como determinar se esse uso apontado por Carybe era o uso dado à peça na África ou, sendo a peça utilizada no Brasil, o atribuído em terreiros na Bahia. É mais provável que se trate do uso aqui no Brasil, pois como vimos, o uso de um edan ogboni na África está relacionado à associação Ogboni.

Assim, pode ser que tanto esse edan ogboni quanto às máscaras gueledé que saíam na Cidade Baixa estivessem associados a Oxum, pois como vimos as máscaras saíam dia 8 de dezembro, quando, que segundo Drewal e Drewal (1990: 243), são cultuadas Iyami e Onilé.

¹⁰ Notar, principalmente, a sombra produzida pela irregularidade da superfície no tórax e vagina da figura feminina e na superfície do mamilo direito da figura masculina.

Fonte: Rodrigues [1905]

Foto-edição: ARJ, a partir das duas fotos de Silva, abaixo

Parte da exposição da mostra ??
Foto: Lisy Salum 2006

Fotos: Wagner Souza e Silva 2006

Fig. 41 - Comparação entre o *edan* de Nina e o da família Carybé

Fotos: Wagner Souza e Silva 2006

Fig. 42 - Detalhes da superfície do *edan* de Nina e o da família Carybé

Fig. 43 – Fotografia da ficha catalográfica da peça de Carybé

Fotos: Wagner Souza e Silva (MAE - 2006)

Fig. 44 - Detalhes do *edan* da família Carybé

2.4 Descarte

O descarte ritual de artefatos e materiais é chamado na linguagem dos terreiros de “despacho”. Aqui temos um assunto muito complexo e ainda pouco explorado do ponto de vista arqueológico, e sobre o qual temos interesse em aprofundar nossos estudos.

Agora só é possível mencionar algumas generalidades sobre esse processo. Ao que parece, há alguns artefatos do terreiro que são despachados e outros que não.

Denis Williams (1964: 146) descreve que, África, o edan ogboni pessoal, aquele que possui espeto, desempenha um papel importante no ritual de morte do seu dono, mas que nunca é enterrado junto com o corpo, pois retorna ao santuário ogboni. Isso sugere que o edan é um tipo de peça que, em vias normais, nunca seria descartado.

Mas temos um caso de descarte de peças dos terreiros que foi documentado. Trata-se de mais uma peça de Nina Rodrigues – um recipiente feito em um único bloco de madeira (exceto a tampa), que foi encontrado envolto numa toalha de linho branco nas praias de banho da “Calçada do Bonfim”, na Cidade Baixa de Salvador, antes de 1905. Nina (Rodrigues 1904) chamou esse artefato de “cofre de Iyemanjá” e atribuiu esse achado ao fato de que,

“tendo falecido o pai ou mãe de terreiro, sacerdote ou diretor de Candomblé, a quem pertencia, foi ella lançada ao mar com os outros objetos do seu Pegui [pegi, “altar”], por não haver quem o quizesse substituir na direção de culto. É ella destinada pelo Sr. J. Messeder ao Instituto Histórico da Bahia”

Esse objeto já foi identificado por Robert Farris Thompson (1984: 40-42) como sendo um *agere ifá*, recipiente sagrado, onde os sacerdotes iorubás (babalaôs) responsáveis pela consulta ao oráculo de Ifá guardam as sementes ou cauris, usadas nessa cerimônia como indicadores do resultado do jogo. Porém, essa peça pode adquirir um significado histórico novo, se atentarmos para o fato de que os mestres ogboni são também os sacerdotes de Ifá (“olhadores de jogo”) mais capacitados dos iorubás, sendo inclusive eles que “abrem o jogo” para o rei (obá), o qual, dependendo do resultado, pode ser destituído e levado ao envenenamento (Morton-Williams 1960: 364).

A leitura do ifá pelo *opelê* – uma espécie de rosário, que une sementes com um cordão –, acondicionado dentro do *agere ifá* quando não está sendo usado, é privativa de homens (babalaôs). Foi esse sistema que deu origem ao atual jogo de búzios dos

candomblés baianos. Acrescentamos que essa peça tem flagrante semelhança com a estatuária em madeira feita para a associação Ogboni, como a que foi publicada por Christopher Slogar (2002), em *Carved Ogboni from Abeokutá* (cf. **Fig. 46**). Pois ali vemos os símbolos típicos ogboni, como os motivos gráficos que enfatizam o número três e o lado esquerdo do corpo.

Sobre o tema da escultura, Nina acha de difícil entendimento:

“Mas não é fácil descobrir a alegoria que nesta peça quiz celebrar o escultor negro. Dois pontos tornam embaraçosa a interpretação. Em primeiro lugar, o crocodilo é um animal sagrado para muitos povos africanos, chegando mesmo a ser adorado em alguns pontos da África. Não se percebe bem como, nestas condições, possa servir ao culto uma peça em que se celebra a morte ou caça ao réptil.

Depois, nos desenhos e representações dos Negros, os Brancos têm sempre o papel do leão da fabula. Cabe-lhes invariavelmente a má figura. O sceptro de Behazin representa um crocodilo partindo um homem branco ao meio nas vigorosas mandíbulas. Compreende-se mal, portanto, uma escultura africana destinada a celebrar qualquer façanha de um homem branco.” (Rodrigues 1904).

Contrastando com as peças ogboni publicadas por Slogar, vemos que a figura do homem branco na peça baiana, a julgar por seu papel central na cena, pelo seu tamanho, e pelo formato do seu chapéu, poderia ser a representação de um mestre ogboni. A cor branca está associada entre os iorubás e entre o povo-de-santo da Bahia às entidades antigas e poderosas, chamadas de entidades *funfun*.

Atentemos, finalmente, à referência dada por Nina sobre o envio desse objeto ao Instituto Geográfico e Histórico da Bahia. Lá, não encontramos nenhum documento que registre a entrada, permanência ou saída dessa peça.

Fonte: Rodrigues (1904)

Fig. 45 - *Agerê Ifá* encontrado envolto em um pano branco na “Calçada do Bonfim”, praia da cidade baixa de Salvador

(legenda em Rodrigues (1904): “Cofre de Iemanjá”)

Mestres Ogboni

Fig. 46 – Comparação da peça de Nina Rodrigues com as esculturas em madeira da associação Ogboni. Fonte: Slogar 2002.

Fig. 47 - "Assento de Iyami Oxorongá - Olga de Alaketu". Aquarela de Carybé (1980: 79)

Fig. 48- Alameda dos Dendezeiros, Calçada do Bonfim, Salvador.
Fotografia de Benjamin R. Mulock, 1860. Publicada em Ferrez (1988: 37)

VAREJADA A IGREJA NEGRA E PRESOS OS BARBAROS SACERDOTES

Amoreiras, em Itaparica, era um reduto do fetichismo

EDUARDO DANIEL DE PAULA ("ALIBÁ") E ARMARIDA DA CONCEIÇÃO, VENDO-SE AO CENTRO O FARTO MATERIAL APREENDIDO

A polícia bahiana, em feliz diligência, apreendeu, ante-ontem, à noite, na ilha de Itaparica, em Amoreiras, um casal de pais de santo e copioso material da liturgia fetichista.

Ha dias, queixaram-se ao dr. Altino Teixeira, delegado auxiliar, os moradores de Amoreiras, contra aquele "terreiro", que os punha em constante des-repoço. Os "babalôs" eram Antonio Daniel de Paula e um individuo conhecido como "Paesinho".

O dr. Altino Teixeira entendeu-se com o sr. secretario da Segurança, e foi enviada para o local uma caravana de investigadores. A's 19 horas de ante-ontem, a caravana cercou a casa, e em seguida varejou-a.

Eduardo Daniel de Paula, pai de

Antonio, o chefe-mór mais conhecido como "Alibá", e sua esposa Margarida da Conceição, que estavam no interior da casa, foram detidos imediatamente. Continuando as buscas, os policiais encontraram grande quantidade de material proprio do culto fetichista: cadeiras de resplendor e acolchoadas; caveiras e ossos; crânios de animais; um cepiro de aço enfeitado de fitas de varias cores, tendo na ponta superior uma pomba de metal e na inferior um espeto (catapô); uma imagem esculpida na pedra representando um deus barrigudo, muito semelhante a Buda (Deus Nanan); varias mascaras de madeira habilmente esculpidas; um quadro da "mãe d'agua"; varios

batuques, cabaças, etc.

Todo esse material foi transportado para esta capital, juntamente com os dois detidos, aqui chegando ontem à tarde.

Os dois pais-de-santo principais, Antonio Daniel de Paula e "Paesinho", que conseguiram escapar, estão sofrendo severa perseguição por parte de investigadores, que se acham no seu encalço.

Eduardo (Alibá) "pai de santo" que se acha preso, explicou ao reporter, detalhadamente, a função de cada um daqueles objetos, os quais, segundo ele, com exceção das cadeiras, datam de muito antes da libertação dos escravos, tendo vindo talvez da Africa.

Fig. 49 - Reportagem do Jornal A Tarde de 21/06/1940, p. 8.

Velho “pae de santo” às voltas com a policia

**IMPORTANTE DILIGENCIA EM AMOREIRAS
— APPREHENSÃO DE VASTO MATERIAL —
MOBILIARIO EXCENTRICO E LUXUOSO —
OSSADAS HUMANAS**

Investigadores da Ordem Politi-
tica e Social e Delegacia auxiliar,
sob a direcção do tenente Cer-
deiro, que procediam buscas pa-
ra apprehensão de piassava rou-
bada em Campinas, município
de Itaparica, realisaram uma di-
ligencia em Amoreiras, localida-
de pertencente ao citado muni-
cipio, effectuando nessa oppor-
tunidade extraordinaria apre-
hensão de vasto material da ma-
cumba.

O “pae de santo”, dono do
material, com sua companheira
foram detidos.

Chamam-se Eduardo Daniel de
Paulo e Margarida Maria da
Conceição. Conta elle 97 annos

de idade, e ha longo tempo pra-
tica a macumba.

E' muito respeitado e conhe-
cido na zona onde reside tam-
bem é temido e procurado por
toda sorte de deente.

O velho “Ogum”, sua mulher
e todo o petrecho, foram trazi-
dos para a Capital.

MOBILIARIO LUXUOSO

Além de atabaques, “santos”,
quadros de toda especie, cavei-
ras e ossadas humanas, apre-
hendeu-se, luxuoso e excentrico
mobiliario. Cadeiras estufadas
e bordadas em cores vivas, Tu-
do para as cerimonia, do ri-
tual de Eduardo Daniel de Pau-
lo e os seus fiéis.

Reportagem do Estado da Bahia de 21/06/1940, p. 2.

APETRECHOS DE CANDOMBLÉ — Conforme hontem noticiá-
mos a Policia em importante diligencia em Amoreiras, na cidade
de Itaparica, apprehendeu diversos utensilios de candomblé per-
mittidos juntamente com os apetrechos para esta capital. Os re-
feridos apetrechos, ao que declarou o sacerdote negro datam da
época da escravidão, vindo mesmo alguns da Africa. O clichê
acima mostra os objectos que se encontram na delegacia.

Fig. 50 - Reportagem do Jornal A Tarde de 22/06/1940, p. 3.

Fig. 51 - Comparação entre as fotografias das máscaras apreendidas pela polícia e a do IGHBA

CAPÍTULO IV - A CONSTRUÇÃO DO IMAGINÁRIO SOBRE AS SOCIEDADES SECRETAS’ AFRICANAS NO RECÔNCAVO BAIANO: A ‘SOCIEDADE OGBONI’ E AS REVOLTAS MALÊS

Neste capítulo analisaremos as menções encontradas na bibliografia que afirmam ou presumem que a Associação Ogboni dos iorubás tenha se estabelecido em Salvador no final do período colonial brasileiro.

Nos excertos transcritos, destacamos as fontes em que se embasam essas afirmações ou suposições, sendo necessário, às vezes, a transcrição de longa parte do texto original para não quebrar a unidade de pensamento dos autores (as formatações em sublinhado são nossas; os destaques em itálico são dos próprios autores).

Uma das publicações que nos chamou a atenção para esse tema foi o *Dicionário da Escravidão Negra do Brasil* (Moura, 2004: 293), que possui o verbete ogboni:

“OGBONI. Poderosíssima sociedade iniciática africana da qual muitos escravos baianos participavam e que desempenhou importante papel nas insurreições do século XIX. Na África, possuía uma hierarquia político-religiosa bem estratificada. Nada se sabe, porém, de sua organização no Brasil. Sua existência foi revelada, através de uma sindicância secreta, instaurada após a insurreição de escravos hauçás e nagôs, na Bahia, em 1809.”

Não conseguimos localizar nenhum documento dessa sindicância citada por Moura, que teria sido feita após a insurreição de 1809. Em uma obra anterior (Moura 1981: 138-139), ao discorrer sobre as “Primeiras Insurreições Baianas (1807-1813)”, escreve mais detalhes dessa revolta:

“Em 26 de dezembro de 1808 – antes de completar um ano que se haviam levantado – os aussás e nagôs dos engenhos do Recôncavo embrenham-se nas matas, fugindo dos seus senhores. Ali ficarão aguardando os escravos da Capital que cedo a eles irão se unir; no dia 28 de dezembro, fogem os de Salvador e fazem junção com os que se encontravam nas matas. Oito dias depois – 4 de janeiro de 1809 – iniciam juntos a ação com grande violência, atacando indistintamente a todos, destruindo, incendiando propriedades e matando.

Seguem imediatamente forças da Capital para combatê-los, indo alcançá-los a nove léguas da cidade, entrincheirados junto a um riacho, sendo aí cercados e atacados. Iniciou-se o combate com grande violência, tendo morrido grande número de escravos e sido aprisionados oitenta. Sufocada com certa facilidade, ficou-se sabendo da

organização dos escravos: pretendiam estender a luta por todo o Recôncavo baiano, especialmente nos distritos de Jaguaribe e Nazaré onde a Polícia foi prender 23 implicados na insurreição. Para êxito do movimento, haviam estruturado uma associação secreta que tinha por objetivo aliciar os escravos e dirigi-los na luta contra o cativeiro – a OGBONI – de poderosíssima influência e que desempenhou importante papel nessa luta, o que explica o relativo sigilo com que se processou sua preparação.

Não sabemos das punições a que foram condenados os principais implicados: nada encontramos nos arquivos ou nos livros que se referem ao assunto.”

Em princípio, parece que esse autor utilizou-se de documentação do inquérito feito após a revolta de 1809 para afirmar que a associação *Ogboni* se estruturou aqui, no nosso país. Contudo, reafirmamos, nenhum documento foi encontrado por nós.

Pode ser que Clóvis Moura tenha se espelhado no texto de Roger Bastide (1971: 148 e 149), pois num trecho do capítulo sobre o “elemento religioso da luta racial”, a suposta “sindicância” é também mencionada:

“Em 1809, uma segunda sublevação. Desta vez os haussas aliam-se aos nagôs; os escravos urbanos e rurais procuraram refúgio na mata, de onde saíam para roubar, incendiar, assassinar. Não puderam resistir às Fôrças Militares contra êles enviadas. Mas a sindicância que se seguiu devia revelar a existência de uma sociedade secreta dêsses escravos, Obgoni ou Ahogbo. Ora, as *Ogboni* e as Oro, cujos chefes são precisamente sociedades secretas africanas que, como se vê por êsse testemunho, foram reconstituídas no Brasil pelos descendentes dos africanos. Por certo, os africanistas insistiram sobretudo no caráter político dessas sociedades, que estariam encarregadas de perseguir e punir os criminosos; contudo, Bascom nota com justa razão que esta atividade política é secundária (e a prova está em que as *Ogboni* não têm a mesma natureza das confrarias dos deuses, continuam com o culto da Terra-Mãe (culto mais antigo que o dos orixás e por êste encoberto). Assim, ainda aqui, é em tôrno da religião que se articula a revolta dos negros contra os brancos.”

Entretanto, João José Reis (1987:68-69), que estudou minuciosamente os documentos referentes às revoltas escravas do início do século XIX na Bahia, não menciona nenhuma documentação de sindicância sobre a revolta de 1809. Porém, ele atribui ao texto de Nina Rodrigues a informação de que a associação *Ogboni* fôra a responsável pela revolta de 1809:

“A rebelião de 1809 foi em muitos aspectos um perigoso precedente para a ordem escravista baiana. Apesar do grande número de participantes, não houve traição ou vazamento de informações. O ambiente rural dificultava a ação de espiões e informantes, sempre mais eficazes na cidade. Outro aspecto inquietador foi que desta vez se verificou uma aliança entre vários grupos étnicos – haussás, jejes, nagôs –, exemplo de que as diferenças étnicas não representavam um obstáculo intransponível

à mobilização escrava conjunta. Os iorubás-nagôs, no entanto, parecem ter assumido a direção do movimento, caso seja correta a informação de Nina Rodrigues de que a sociedade *ogboni* se responsabilizara pelo plano de revolta. A *Ogboni* era originária do estado iorubá de Oyo, onde se dedicava ao culto da terra e tinha importante função de controle do poder do alãfin (rei de Oyo). Outros estados iorubás tinham organizações similares com outros nomes. Se a *ogboni* possuía ramificações na Bahia, suas funções eram evidentemente diferentes. Talvez a de manter viva, mesmo deste lado do Atlântico, a identidade iorubá e a hegemonia política dos nagôs de Oyo. Com a presença ou não desta venerável entidade, a rebelião de 1809 era sobretudo preocupante porque acontecia no Recôncavo, o coração econômico da província, onde a maioria dos escravos baianos estava concentrada.”

Essa obra foi reescrita em 2003, porém o documento de base dessas informações continua sendo o texto de Nina Rodrigues, ainda que o autor deixe explícito que não concorda com essa interpretação:

“(...) acho improvável que os rebeldes contassem com alianças importantes fora do seu grupo étnico. Entretanto, Nina Rodrigues sugeriu que os nagôs, por intermédio da sociedade secreta *Ogboni*, teriam comandado esse movimento. Esta é uma interpretação altamente improvável. A *Ogboni* era originária do reino iorubá de Òyó onde se dedicava ao culto da terra (...)(...) Mas o que estaria fazendo esta organização iorubana num movimento predominantemente haussá?” (Reis 2003: 79)

Consultando o texto indicado de Raymundo Nina Rodrigues (1932: 72-73) podemos verificar que muitas informações utilizadas pelos autores citados anteriormente podem ter sido obtidas aqui:

“*Insurreição dos Haussás e Nagôs a 6 de Janeiro de 1809* – Na segunda insurreição dos Haussás já figuravam elles associados aos Nagôs, o que, dadas as rivalidades e luctas em que as duas nacionalidades viviam a esse tempo em Africa, já por si denuncia o accordo na fé, creado por obra do Islamismo.

A 26 de dezembro de 1808 desertaram os escravos Haussás e Nagôs de alguns engenhos do Reconcavo.

A 4 de Janeiro de 1809, oito dias depois, desertaram os desta cidade que a elles se foram reunir. Por onde passaram, a contar de tres leguas desta cidade, commetteram toda a sorte de attentados, assassinatos, roubos, incendios e depredações. Alcançados pelas forças expeditas em seu encalço, a nove leguas desta cidade e cercados em uma matta onde se fizeram fortes, junto ao riacho da Prata não foi possivel induzil-os a renderem-se, dizem as partes officiaes, bem suspeitas neste particular. Investiram contra as tropas que os bateram, matando grande numero e ainda aprisionando 80, entre os quaes muitos feridos. O movimento do Reconcavo tinha sido importante principalmente no districto de Nazareth e Jaguaribe, villas e roças vizinhas, de onde

remetteram 23 presos para esta cidade. Coube ainda ao Conde da Ponte reprimir esta insurreição e della deu contas ao governo da Metropole nas cartas de 12 e 16 de Janeiro de 1809¹¹.

Causou então surpresa geral o admirável sigillo em que se urdiu e levou a effeito o exodo dos insurgidos. Mais natural seria considerado o facto, se naquelle tempo tivessem os interessados melhor conhecimento do povo escravizado. Então haviam de saber que uma poderosa sociedade secreta *Obgoni* ou *Ohogbo*, verdadeira instituição maçônica, governava os povos yorubanos, com acção muito superior mesmo á vontade dos regulos. E em todos os actos desta associação dominava o mais absoluto sigillo.”

Contudo, não é fato que Nina Rodrigues, nesse texto, esteja afirmando que a associação *Ogboni* tivesse se estruturado na Bahia, tampouco que tivesse liderado a revolta. Na nossa interpretação, nesta e noutra passagem em que Nina Rodrigues se refere aos *Ogboni*, apenas chama a atenção para o *sigilo* com que essa revolta foi planejada.

Sobre o espanto que tomou conta da cidade de Salvador, pois esse levante foi armado sem o vazamento de informações, Nina Rodrigues, numa tentativa de explicar como os negros escravizados conseguiram planejar essa “fuga em massa” sem levantar suspeitas das autoridades, coloca na discussão a familiaridade com o sigilo que esses negros tinham quando moravam na África, pois lá eram súditos da associação *Ogboni*. Assim, Nina Rodrigues sutilmente ri das autoridades metropolitanas daquela época porque eles não conheciam o passado dos africanos escravizados no Brasil tão bem quanto ele.

Desse modo, a nossa interpretação é que Nina Rodrigues esteja apenas explicando, com sua erudição, um fato que causou surpresa entre os dominadores, totalmente leigos sobre o passado dos povos que oprimiam. Ou seja, Nina Rodrigues usa dados históricos das sociedades africanas para interpretar um comportamento dos negros escravizados no Brasil.

Esta interpretação fica mais amparada quando lemos, na mesma obra (Rodrigues 1932: 348-349), o que ele escreve sobre o sacerdócio e a liturgia africana na Bahia:

“Entre os Nagôs, a sociedade secreta, *Oshogbo* ou *Ogboni*, - espécie de maçonaria africana, - é que assume a direção suprema do culto. Muito ampla é de facto, a alçada da jurisdição desta associação secreta que funciona sob a protecção ou invocação de *Odudua*, contando lojas ou confrarias filiaes em todas as cidades e villas, possuindo

¹¹ Estas cartas ainda não foram analisadas, visto que é necessária a ajuda de um paleógrafo.

signaes, passes e senhas proprias e exercendo grande influencia na direcção ou governo dos estados nagôs. O sigillo é guardado sob pena de morte que se executa com requintada crueldade. O *Alafin* de Yorubá é o chefe de todos os *Ogboni* que nos differentes paizes são dirigidos pelos *Ekejis-Orichás*, ou chefes dos sacerdotes.

No Brasil, o culto gêge-yorubano não conserva, não possui esta organização superior do sacerdociio; os *terreiros* ou igrejas não guardam uma subordinação hierárquica, trabalhando por conta própria e em completa independência. Nos terreiros principaes, como na capital da Bahia e nas suas cidades mais importantes, Cachoeira, Sant’Amaro, S. Gonçalo, Feira de Sant’Anna etc., os *terreiros* se conhecem, se respeitam reciprocamente, se visitam em commissões por occasião das grandes festas annuaes. Alguns chefes ou directores de *candomblés* chegam mesmo a fallar na existencia de certa subordinação e interdependencia dos differentes *terreiros*. Mas tudo isso não passa de um apparentar da organização africana: elles são, de facto, de todo livres e independentes. Quando se interroga aos chefes sobre qual o *terreiro* supremo a que se devem sujeitar todos os outros, elles indicam ora um, ora outro, conforme as suas sympathias ou preferencias pessoas.”

Esta segunda passagem de Nina Rodrigues sobre a associação *Ogboni* reafirma nossa suposição de que o autor apenas evoca dados culturais sobre os povos iorubás publicados na sua época¹² ou obtidos a partir de conversas com negros nascidos na África, para explicar ou argumentar o comportamento das populações de origem africana no Brasil.

De fato, o parágrafo escrito por Nina Rodrigues que relaciona a rebelião de 1809, na Bahia, com a associação *Ogboni*, na África, é ambíguo, pois ora se refere à África, ora ao Brasil, o que torna obscura a compreensão de seu conteúdo, que, lido de forma apressada, pode ser distorcido.

Mas tendemos a pensar que o povo-de-santo não lhe disse nada objetivamente sobre a associação *Ogboni*, pois ele segurou em suas mãos um autêntico *edan ogboni*. Ressaltamos: Nina Rodrigues escreveu mencionando a associação *Ogboni* na África e não fez nenhuma ligação desses dois fatos com o candomblé. Ademais, não ele não cita Iyami (ou *geledé*) e nem de Onilé (ou *edan*) em seus trabalhos. Entretanto, há indícios de que alguns negros escravizados lhe teriam dito algo relacionado.

¹² provavelmente do livro do Padre Baudin (1884: 67), pois este autor descreve o modo de execução dos condenados à morte, e Nina Rodrigues em seu texto comenta que este método é de “requintada crueldade”.

Ao inquirir os africanos sobre “as idéias que fazem da outra vida”, Nina Rodrigues comenta:

“A maior parte dos africanos não sabe para onde vão as almas do outro mundo, mas quando se insiste com eles declaram que ellas vão para o céu ou para o inferno. Apenas em alguns negros que estiveram por muito tempo na África se encontram idéias da celebre instituição dos Mumban-Jumban destinada a castigar e corrigir as mulheres. Um delles me dizia que de almas do outro mundo só havia de especial na África uma maçonaria em que as mulheres não podiam tomar parte e em que a alma apparecia e passeiava pela cidade muito a sua vontade. Mas que não podia dizer os segredos da maçonaria porque os homens que os revelassem seriam severamente punidos por processos magicos, estivessem onde estivessem”. (Rodrigues, 1935: 156-157).

Vemos que essa descrição da instituição poderia ser também uma referência da associação *Ogboni*, por meio de suas instituições subordinadas, pois entre os iorubás havia o combate à bruxaria (prática geralmente associada às mulheres) por meio da instituição Oro, regida também por homens (Witte 1988: 39-40). Mas o que mais chama atenção é o fato do entrevistado não querer falar nada a respeito dessa instituição, mesmo tendo sido escravizado e estar muito longe de sua pátria. Afinal, seria justo pensarmos que imaginário semelhante devia haver entre os nagôs escravizados que conheceram a associação *Ogboni*.

Arthur Ramos, que estudou os terreiros da Bahia mais de vinte anos depois do que Nina, também não cita nenhuma tradição oral que, para nossa pesquisa, pareça importante. Ele relaciona a suposta “sociedade secreta” com as revoltas malês. Lembremos que ele também teve em suas mãos um *edan* — não tão “belo” como o de Nina, mas parecido - cf. **Fig. 21** -, e que ele não fez a ligação desse objeto (designado com o nome genérico de “assento”) com a sua “teoria religiosa” para explicar as revoltas malês, em que essa suposta “sociedade secreta” baiana estaria associada com a direção da revolta de 1809.

Esse assunto foi, assim, com base em Nina Rodrigues, re-introduzido por outros autores da literatura afro-brasileira. Segundo a pesquisa bibliográfica encontrada, é Arthur Ramos (1956: 48) o primeiro a retomar o tema no breve trecho transcrito abaixo:

“(…) em 1809, explode a insurreição dos haussás associados aos nagôs, que fogem dos engenhos do Recôncavo e se reúnem aos negros da cidade. A 4 de janeiro de 1809, começou a marcha insurrecional, incendiando e depredando tudo por onde

passaram. Perseguidos pelas tropas do govêrno, entrincheiraram-se nas matas do Recôncavo baiano (a zona marginal da baía) e ofereceram séria resistência. Foram afinal batidos, sendo aprisionados 80 e a maior parte mortos em combate.

Convém destacar que, na preparação do movimento negro, muito contribui uma sociedade secreta dos nagôs, denominada Obgoni ou Ohogbo, poderosa organização à semelhança de congêneres na África Ocidental, e que zombou da vigilância dos senhores e das autoridades. Era uma necessidade de organização de defesa dos Negros espoliados no Novo Mundo.”

Notamos grande semelhança entre os dados deste e de todos os demais excertos transcritos com o texto de Nina Rodrigues sobre a revolta de 1809. O texto de Nina é, possivelmente, a fonte da maioria dessas informações. Alguns dados apresentados pelos autores citados intrigam-nos. Por exemplo, não conseguimos saber de onde Clóvis Moura e Roger Bastide teriam tirado a idéia de que uma sindicância evidenciou a participação da *Ogboni*. E também, nos inquieta em descobrir a fonte que Arthur Ramos usou para afirmar que a suposta *Ogboni* baiana teria “zombado da vigilância dos senhores e das autoridades”.

É interessante também notar que há outros estudos sobre a documentação das revoltas malês que foram publicados antes do texto de Nina Rodrigues. Neles não há referência à associação *Ogboni*.

Em *As insurreições dos africanos*, escrito em 1890 (Ferreira 1903: 95-107), a revolta de 1809 não é citada. Entretanto, lemos ali alguns dados interessantes sobre o comportamento dos escravos fugitivos:

“ajuntavam-se quando e onde queriam e em maior liberdade possível; dansavam e tocavam dissonoros e estrondosos batuques por toda a cidade, e á toda hora.

Nos arraiaes e festas eram elles sós os que se assenhoreavam do terreno, interrompendo quaesquer outros toques ou cantos.

Este desenframento, com certeza, não tardou a ter funestas consequencias. Das praças, dos batuques passaram a ter conferências em logares occultos, onde era vedada a presença de qualquer que não fosse membro destas associações mysteriosas.

Para estas reuniões eram convidados escravos de diversos engenhos, e ahi armavam-se coroneis e tenentes-coroneis, com festejos, cantorias e uniformes extravagantes”

Assim, devemos considerar o papel que as reuniões religiosas desempenhavam para os movimentos de libertação dos negros escravizados, mas não devemos supervalorizá-las.

Outro trabalho sobre as revoltas malês foi publicado antes que o de Nina. Trata-se do artigo *Levantes de pretos na Bahia*, extraído do *Jornal do Commercio* do Rio de Janeiro de 26/05/1903 e publicado em Britto (1903: 69-94). Nesse artigo a revolta de 1809 é descrita, mas nada é mencionado com relação à associação *Ogboni*.

A ausência, em todos esses trechos, de referências precisas da documentação (inquéritos, relatório de sindicância etc.), nos leva a pensar que esses autores se apoiaram apenas em uma passagem ambígua do livro de Nina Rodrigues para argumentarem sobre a revolta de 1809, cuja direção ainda permanece não comprovada, para não dizer, desconhecida.

Estas informações, difundidas precipitadamente em várias obras, contribuíram para que alguns dicionários especializados, além do já citado *Dicionário da escravidão negra*, também registrassem o vocábulo “*Ogboni*” associado às revoltas dos malês.

O Glossário do livro sobre a Casa das Minas (Ferreti 1996: 302) cita:

“Ogbôni. Sociedade secreta iorubana, que parece ter também existido no Brasil em inícios do século XIX, à época das revoltas de escravos na Bahia”.

Já no *Dicionário de Cultos Afro-Brasileiros* (Caccitarore 1977: 196), lemos:

“Sociedade secreta iorubá (outrora com grande poder na vida civil, religiosa e política da Nigéria) que tem por finalidade realizar cultos propiciatórios das colheitas e da reprodução, funerais etc. Seu titular é sempre uma mulher. Também existiu no Brasil, onde teve muito poder dentro dos candomblés, sendo seu símbolo um casal humano de bronze, unido por uma corrente. F. ior: “*Ogboni*”- nome dessa sociedade secreta.”

Aqui vemos mistura de informações da associação *Ogboni* e das revoltas negras da Bahia com a cerimônia dança das gueledé, que parece ter sido encenada na Bahia (Carneiro 1967: 64).

Possivelmente todos esses dados sobre a associação *Ogboni* na Bahia influenciaram a interpretação da cultura material associada a Onilé dos antigos candomblés nagô de Salvador, como a que faz o antropólogo Renato da Silveira, autor do livro *O Candomblé da Barroquinha: processo de constituição do primeiro terreiro baiano de Keto*, publicado em dezembro de 2006

Nesse livro, o autor admite a possibilidade da recomposição de organizações africanas tradicionais no Brasil, reavivando o uso da expressão “sociedades secretas”, designando ao tema todo o seu capítulo 10, “As Sociedades Secretas Ogboni, Gueledé, os cultos de Babá

Egum e da Senhora da Boa Morte na Afro-Bahia” (cf. Silveira 2006:414-456). Devemos dizer, primeiramente, que não se trata da única publicação desse autor sobre o assunto (cf. também Silveira 2000).

Como já escrevemos anteriormente, não concordamos com a designação de “sociedades secretas” para certas associações tradicionais africanas, como a Gueledé e a Ogboni, cabendo aqui questionar também os fundamentos que permitiriam considerar como possível transplantar instituições africanas de um continente a outro, considerando sobretudo a adversidade do contexto imposta pela sociedade envolvente.

CONCLUSÃO

Ao término da redação deste trabalho, sintetizamos, capítulo por capítulo, algumas considerações que nos parecem pertinentes sobre o tema pesquisado e os procedimentos adotados.

Vimos no Capítulo I como a associação Ogboni e Gueledé dos iorubas são instituições político-religiosas tradicionais muito complexas, que se vinculam não apenas ao aspecto religioso, mas também à esfera política e administrativa dos reinos iorubás.

Essa complexidade pode ser evidenciada pela quantidade de tipos de objetos utilizados. Essa variabilidade nos foi dada pelo estudo formal e tipológico desenvolvido no Capítulo II, apesar da limitação de nosso corpus de pesquisa, constituído por coleções que não representam a totalidade de tipos conhecidos e, às vezes, com apenas uma peça do tipo existente.

No capítulo III, tentamos demonstrar que, ao contrário da literatura desenvolvida no Brasil sobre os edan e as máscaras gueledé, a existência de uma produção material como essa não é testemunho da transplantação das associações correspondentes na África. A essa cultura material podem ter sido agregados novos usos e significações, que, no entanto, não alteram as características fundamentais de origem, sobretudo as simbólicas. Isso nos parece revelar a permanência dos aspectos mais profundos da cosmovisão iorubana, no Brasil, dentro dos próprios terreiros de candomblé.

Chegamos a isso com o exercício de reconstrução do ciclo de vida das máscaras gueledé e dos edan ogboni, que comporta aspectos de natureza não apenas simbólica, mas também material, técnica e formal. Não chegamos a resultados conclusivos sobre o real uso ou significado desses objetos no Brasil, pela insuficiência de documentação museológica além da escrita. Mas esse exercício demonstrou a necessidade de também melhor investigar o processo de constituição dos acervos e a circulação das peças. A abordagem dos objetos pelo seu ciclo de vida nos permitiu também discernir e destacar as diversas possibilidades de informação que podem ser extraídas dos objetos.

No capítulo IV chegamos finalmente à discussão das interpretações sobre a presença da associação Ogboni no Recôncavo Baiano e a relação que se estabeleceu entre ela e a Revolta dos Malês. Nesse último capítulo nos restringimos à análise dos documentos escritos e da bibliografia, que não poderia, no entanto, ter sido levada a cabo sem o conhecimento construído a partir dos objetos.

Finalmente procuramos inventariar e analisar o material a que tivemos acesso produzido sobre o assunto durante mais de um século, por autores estrangeiros e brasileiros, de modo a articular fontes e escritas e materiais esperando com isso poder contribuir para melhor conhecimento dos laços históricos e culturais Brasil-África. E para o florescimento dos estudos de cultura material africana entre nós, ainda incipientes.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

APPADURAI, A. (ed.). *The social life of things: commodities in cultural perspective*. Cambridge: Cambridge University Press, 1986.

BALANDIER, G. *Antropo-lógicas*. São Paulo: Cultrix, 1977.

BASCOM, William. The sociological Role of the Yoruba Cult-Group. *The American Anthropologist*, Memoir nº 63, 1944.

_____. *The Yoruba of Southwestern Nigeria*. Illinois: Waveland Press, 1984.

BASTIDE, R. *As Américas negras: as civilizações africanas no Novo Mundo*. São Paulo: DIFEL, EDUSP, 1974.

_____. *As Religiões Africanas no Brasil: Contribuição a uma Sociologia das interpretações de civilizações*. Vol. I. Tradução de Maria Eloisa Capellato e Olívia Krähenbühl. São Paulo: Livraria Pioneira Editora. Edusp, 1971.

BAUDIN, R. P. *Fétichisme et Féticheurs*. Lyon: Séminaire des Missions africaines e Bureaux des Missions catholiques, 1884.

BETHENCOURT, F. *Imaginário da Magia: feiticeiras, saladores e nigromantes do século xvi*. Lisboa : Universidade Aberta, 1987.

BLIER, S.P. *L`art royal africain*. [Paris]: Flammarion, 1997.

BRAGA, Júlio. Na gamela do feitiço: Repessão e Resistência nos candomblés da Bahia. Salvador: Edufba, 1995.

_____. *Ancestralidade afro-brasileira: o culto de Babá-egun*. Salvador: CEAO/Ianamá, 1992.

BRITTO, E.A.C. Levantes de pretos na Bahia. *Revista do IGH da Bahia*. 1903, 29: 29-94.

BRITTO, A.C.N. *A medicina baiana nas brumas do passado*. Salvador: Contexto Editorial, 2002

CACCIATORE, Olga Gudolle. *Dicionário de Cultos Afro-Brasileiros*. Rio de Janeiro: Forense Universitária/SEEC, 1977.

CARR, C. Building a Unified Middle-Range Theory of Artifact Design. Historical Perspectives and Tactis. In C. Carr & J.E. Neitzel. *Style, Society and Person*. Archaeological and Ethnological Perspectives. Nova Iorque: Plenum, 1995 (151-170)

CARANDINI, A.; SETTIS, S. Schiavi e Padroni nell'Etruria Romana. La villa di Settefinestre dallo scavo alla mostra. Bari, De Donato, 1979. A. Carandini, Introduzione: 15-20 (tradução da Profa. Dra. Maria Isabel D'Agostino Fleming)

CARYBÉ. *Iconografia dos deuses africanos no candomblé da Bahia*. Carybé; Jorge Amado; Pierre Verger; Waldeloir Rego. Instituto Nacional do Livro; Universidade Federal da Bahia [Salvador]; Fundação Cultural do Estado da Bahia [Brasília]; INL, 1980.

CARNEIRO, E. *Candomblés da Bahia*. Coleção Brasileira de Ouro. Rio de Janeiro: Ouro, 1967. [1º Ed. 1948]

_____. *Negros Bantus*: Notas de Ethnographia religiosa e de folk-lore. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1937.

CARNEIRO DA CUNHA, M. Arte Afro-Brasileira. W. Zanini (Coord.). *História Geral da Arte no Brasil*. Vol. II. São Paulo, Instituto Walther Moreira Salles, 1983: 973-1033.

_____. *A Feitiçaria entre os Nagô-Yorubá*. Dédalo, 23, 1984: 1-15.

COSTA e SILVA, A. *A enxada e a lança: a África antes dos portugueses*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1996.

_____. *Um rio chamado Atlântico : A África no Brasil e o Brasil na África*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira e Editora da UFRJ, 2003.

DECHAMPS, R. *Comprendre l'Anatomie du Bois: étude descriptive du xylème des végétaux angiospermes dicotylédons*. Tervuren: Musée Royal de l'Afrique Central, 1971.

_____. Comment et pourquoi utiliser les rayons X en ethnographie. *Africa.-Tervuren XXVII*(3), 1981: 57-70.

DURAND, G. *Les structures anthropologiques de l'imaginaire: introduction à l'archétypologie générale*. Paris: Dunod, 1984.

DREWAL, H.J. "Art and Ethos of Ijebu", in H.J.Drewal, J. Pemberton e R. Abiodun, *Yoruba: Nine Centuries of African Art and Thought*. pp. 114-145. Nova Iorque: The Center for African Art e Harry N. Abrams Editora.

DREWAL, H.J. e DREWAL, M.T. *Gelede: art and female power among the Yoruba*. Bloomington: Indiana University Press, 1990.

ELBEIN DOS SANTOS, J. *Os Nàgô e a Morte*. São Paulo: Vozes, 1993.

ELLIS, A.B. The Yoruba-Speaking Peoples of the Slave Coast of West Africa. [http://www.sacred-texts.com] [1894]

ELUYEMI, O. "The archaeology of the Yoruba: problems and possibilities" in *Archaeological Approaches to Cultural Identity*. [Ed.] Stephen Shennan. Londres: Routledge, 1994.

FAGG, H.; PEMBERTON 3rd; HOLCOMBE, B. (Ed.). *Yoruba: Sculpture of West Africa*. Nova Iorque: Alfred A. Knopf, 1982.

FERREIRA, J.C. As insurreições dos africanos na Bahia. *Revista do IGH da Bahia*, 1903, 29: 95-107.

FERRETI, Sérgio. *Querebentã de Zomadônu: etnografia da Casa das Minas do Maranhão*. São Paulo: São Luís, 1996.

FERREZ, G. *Bahia: velhas fotografias (1858/1900)*. Rio de Janeiro: Livraria Kosmos Editora, 1988.

FLANNERY, K.V. e MARCUS, J. "Cognitive Archaeology" in I. Hodder e R. Preucel *Contemporary Archaeology in Theory*. Oxford: Blackwell, 1996.

GIRÃO, V.C. Coleção Artur Ramos. *Revista de Ciências Sociais - UFC*, vol. II, 1, 1971:95-113.

_____. *Arthur Ramos e sua coleção* (catálogo de peças). Fortaleza: UFC, 1983.

HAMPÂTÉ BÂ, Amadou. A tradição viva. J. Ki-Zerbo (Coord.). *História Geral da África*. Vol. I. Metodologia e pré-história da África. São Paulo, Ática, 1982: 181-218.

_____. África, um continente artístico. *O Correio da Unesco*, a. 4, n. 4, 1976: 12-17.

HODDER, I. *Symbols in Action: ethnoarchaeological studies of Material Culture*. Cambridge: New Studies in Archaeology. 1982.

_____. *The meaning of things: material culture and symbolic expression*. Londres: Harper Collins Academic. 1991.

JOHNSON, Samuel. *The History of the Yorubas: From the Earliest Times to the Beginning of the British Protectorate*. Londres: Routledge & Kegan Paul, 1973 [1897].

JUNGE, P.(org.). *Arte da África: Obras-primas do Museu Etnológico de Berlim*. Brasília : Centro Cultural Banco do Brasil, 2004.

KOPYTOFF, I. “The cultural biography of things: commoditization as process” in: *The social life of things*. Cambridge: Cambridge University Press, 1986.

LAW, R.e MANN, K. West Africa in the Atlantic Community: the Case of Slave Coast. *William and Mary Quartely*, 56, 2, 1999 (304-334).

LAWAL, Babatunde. À Yà Gbó, À Yà Tó: New Perspectives on Edan Ògbóni. *African Arts* 28 (1), 1995: 37-49.

LIMA, V.C. *A família de Santo nos candomblés jeje-nagôs da Bahia: um estudo de relações intragrupais*. 2ª Ed. Salvador: Corrupio, 2003 [1972]

_____. O Candomblé da Bahia na Década de 1930. *Revsita do Instituto de Estudos Avançados da USP*, 52, 2004.

LODY, R. *Coleção culto afro-brasileiro: um documento do candomblé na cidade do Salvador*. Salvador: Fundação Cultural do Estado da Bahia, Rio de Janeiro: MinC/Funarte/INF, 1985.

_____. *Coleção Arthur Ramos*. Rio de Janeiro: Funarte/INF, Fortaleza: UFCE, 1987.

_____. *Coleção de Arte Africana do Museu Nacional de Belas Artes*. Rio de Janeiro: Museu Nacional de Belas Artes, 1983.

_____. *Ao som do adjá*. Salvador: Artes Gráficas, 1975.

LUBAR, S. e KINGERY, W.D. *History from Things: Essays on Material Culture*. Washington : Smithsonian Institution Press, 1993.

MENESES, U.B. A cultura material no estudo das sociedades antigas. *Revista de História*, 115, jul/dez 1983: 103-117

MOURA, Clóvis. *Dicionário da Escravidão Negra no Brasil*. São Paulo: EDUSP, 2004.

_____. Formas de resistência do negro escravizado e do afro-descendente.

KABENGELE M. *História do Negro no Brasil*. Vol. I. Brasília, Fundação Palmares, 2004(b): 7-61.

_____. *Rebeliões da Senzala – Quilombos Insurreições Gerrilhas*. 3ª Edição. São Paulo: Livraria Editora Ciências Humanas, 1981.

MOURÃO, F.A.A. Múltiplas faces da identidade africana. *África*. São Paulo: Centro de Estudos Africanos, 18/19(I), 1995/1996: 5-21.

KABENGELE M. *História do Negro no Brasil*. Vol. I. Brasília, Fundação Palmares, 2004: 7-61.

MOURA, Clóvis. *Dicionário da Escravidão Negra no Brasil*. São Paulo: EDUSP, 2004.

_____. *Brasil: raízes do protesto negro*. São Paulo: Global Editora, 1983.

_____. *Rebeliões da Senzala – Quilombos Insurreições Gerrilhas*. 3ª Edição. São Paulo: Livraria Editora Ciências Humanas, 1981.

MORTON-WILLIAMS, P. The Yoruba *Ogboni* Cult in *Oyo*. *Africa* (Londres) 30(4), 1960: 362-374.

MUSEU Afro-brasileiro, *Catálogo*. Salvador: Universidade Federal da Bahia, 2004.

OLIVEIRA, W.F. e LIMA, V.C. (org.) *Cartas de Édison Carneiro a Artur Ramos*. São Paulo: Corrupio, 1987.

PARÉS, L.N. *A formação do candomblé: História e ritual da nação jeje na Bahia*. Campinas: Editora da UNICAMP, 2006.

PRANDI, R. *Mitologia dos orixás*. São Paulo: Companhia das Letras, 2001.

_____. *Segredos guardados: orixás na alma brasileira*. São Paulo: Companhia das Letras, 2005.

RAMOS, Arthur. *O Negro na Civilização Brasileira*. Rio de Janeiro: Livraria da Casa do Estudante do Brasil, 1956.

_____. Arte Negra no Brasil. *Cultura*, Ministério de Educação e Saúde, 1(2), 1949: 189-212.

_____. Levantes de Negros Escravos no Brasil. *Boletim da Sociedade Luso-africana do Rio de Janeiro*, 24, 1938: 15-17.

RATHJE e SCHIFFER. *Archaeology*. Nova Iorque: Harcourt Brace Jonavich, 1982.

REGO, Waldeloir. “Mitos e ritos africanos da Bahia” in: *Iconografia dos deuses africanos no candomblé da Bahia*. Carybé; Jorge Amado; Pierre Verger; Waldeloir Rego. Instituto

Nacional do Livro; Universidade Federal da Bahia [Salvador]; Fundação Cultural do Estado da Bahia [Brasília]; INL, 1980.

REIS, João José. *Rebelião Escrava no Brasil: a história do levante dos Malês (1835)*. 2ª edição revista e ampliada. São Paulo: Companhia das Letras, 2003.

_____. Idem, São Paulo: Brasiliense, 1987. [1ª ed. 1986]

RENFREW, C., BAHN, P. *Arqueología, Teoría, Métodos y Práctica*. Madrid: Akal, 1993.

RIBEIRO JR. A. 2003 *Edan - emblema da associação Ogboni na África: investigação sobre seu uso no Brasil*. Colaboração W. Souza e Silva. Comunicação apresentada no Evento Humanas e Humanidades do XI Simpósio Internacional de Iniciação Científica da Universidade de São Paulo - SIICUSP, realizado em São Paulo.

_____. A. 2004 *Tipologia da coleção de bronzes ògbóni do MAE-USP*. Comunicação apresentada no XII SIICUSP, realizado em São Paulo, novembro de 2004.

_____. A. 2005 *Tipologia da coleção de bronzes ògbóni do MAE-USP*. Colaboração W. Souza e Silva. Trabalho apresentado na 12ª. Jornada Nacional De Iniciação Científica, durante a 57ª. Reunião Anual da SBPC, realizada em Fortaleza.

RIBEIRO JR. A.; SALUM, M. H. L. Estudo estilístico e iconográfico das esculturas *edan* do acervo do MAE-USP. *Revista do Museu de Arqueologia e Etnologia*, São Paulo, 13, 2003: 227-258.

ROACHE, L.E. Psycophysical Attibutes of the Ogboni edan. *African Arts* 4 (2): 48-53 1971

RODRIGUES, R. N. *Os Africanos no Brasil*. São Paulo: Editora Nacional, 1932. [1905]

_____. *Os Africanos no Brasil*. São Paulo: Editora Nacional, 1977.

_____. O animismo fetichista dos negros baianos. Prefácio e notas de Arthur Ramos. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1935 [1894].

_____. As Bellas-Artes dos Colonos Pretos do Brazil - A esculptura. *Revista Kósmos*, 8, agosto de 1904.

RUSSEL-WOOD, A. J. R. Através de um prisma africano: uma nova abordagem ao estudo da diáspora africana no Brasil colonial. *Tempo*, 12, 2001: 11-50.

SALUM, M.H.L. Por que são de madeira essas mulheres d'água? *Rev. do Museu de Arqueologia e Etnologia*, 9, 1999: 163-193.

_____. Critérios para o tratamento museológico de peças africanas em coleções: uma proposta de museologia aplicada (documentação e exposição) para o Museu Afro-Brasileiro. *Rev. do Museu de Arqueologia e Etnologia*, 7, 1997: 71-86.

SALUM, M.H.L. e CERAVOLO, S. Considerações sobre o perfil da coleção africana e afro-brasileira no MAE-USP. *Rev. do Museu de Arqueologia e Etnologia*, 3, 1993: 167-185.

SANTOS, D.M. dos e ELBEIN DOS SANTOS, J. A cultura nagô no Brasil – memória e continuidade. *Revista da USP*, 18, Dossiê Brasil/África, 1993: 40-51.

SANTOS, D.M. dos. *História de um Terreiro Nagô*. São Paulo: Max Limonad, 1988.

SCHIFFER, M.B. *Formation Processes of Archaeological Record*. Albuquerque: University of New Mexico Press, 1987.

SCHIFFER, M.B. Cultural Formation Processes in: *Behavioral Archaeology*. Nova Iorque: Academic Press, 1976 (pp. 25-41).

SCHIFFER, M.B. Archaeological Context and Systemic Context. *American Antiquity*, Vol. 37, nº 2, 1972 (156-165)

SCHIFFER, M.B. e SKIBO, J. The Explanation of Artifact Variability. *American Antiquity*, 62(1), 1977 (27-50).

SERRANO, C.M.H. Poder, símbolos e imaginário social. ANGOLA: os símbolos do poder na sociedade tradicional. Coimbra, Universidade de Coimbra (Publicações do Centro de Estudos Africanos, 1), 1983: 49-55.

_____. Símbolos do poder nos provérbios e nas representações gráficas Mambaya Manzangu dos Bawoyo de Cabinda-Angola. *Revista do Museu de Arqueologia e Etnologia da USP*, São Paulo, 3, 1993: 137-146.

SILVA, F.A. *As tecnologias e seus significados: um estudo da cerâmica Asuriní do Xingu e da cestaria dos Kayapó-Xikrin sob uma perspectiva etnoarqueológica*. Tese de Doutorado. FFLCH-USP, 2000.

SILVEIRA, R. Jeje-nagô, Ioruba-Tapá, Aon Efan, Ijexá: Processo de constituição do candomblé da Barroquinha - 1764-1851. *Revista Cultura Vozes*, Petrópolis, 2000.

_____. *O Candomblé da Barroquinha: Processo de constituição do primeiro terreiro baiano de Keto*. Salvador: Edições Maianga, 2006.

SLOGAR, C. Carved Ogboni Figures from Abeokuta, Nigeria. *African Arts*, winter, 2002.

TAVARES, A.C.P. *Vestígios materiais nos enterramentos na Antiga Sé de Salvador*: postura das instituições religiosas africanas frente à Igreja Católica em Salvador no período escravista. Dissertação de mestrado. Recife: Universidade Federal de Pernambuco, 2006.

THOMPSON, R.F. *Flashes of the spirit*. Nova Iorque: Vintage Books, 1984.

_____. *Face of the Gods: Art and Altars of Africa and African Americas*. Nova Iorque: Museum for African Art; Munique: Prestel. 1993.

VANSINA, J. *La tradición oral*. Barcelona: Labor. 1968.

VANHEE, Hein. Central African Popular Christianity and the Making of Haitian Vodoo Religion in: HEYWOOD, Linda M. (Ed.). *Central Africans and Cultural Transformations in the American Diaspora*. Cambridge: Cambridge University Press, 2002, 243-264.

VERGER, P. *Orixás: deuses iorubás na África e no Novo Mundo*. São Paulo: Corrupio, 1981.

_____. *Esplendor e decadência do culto de Iyami Osoronga entre os Iorubas: “Minha Mãe Feiticeira”*. P. Verger. *Artigos*: Tomo I. São Paulo, Corrupio, 1992: 5-91.

_____. *Os libertos: sete caminhos na liberdade de escravos na Bahia no século XIX*. São Paulo: Corrupio, 1992.

_____. *Notas sobre o Culto aos Orixás e Voduns na Bahia de Todos os Santos, no Brasil, e na Antiga Costa dos Escravos, na África*. São Paulo: EDUSP, 2000.

WHITTAKER, J.C.; CAULKINGS, D; e KAMP, K.A. Evaluating Consistency in Typology and Classification. *Journal of Archaeological Method and Theory*, Vol. 5, nº 2, 1998.

WILLETT, F. *African Art*. Londres: Thames & Hudson, 2003 [1971].

WILLIAMS, D. The Iconology of the Yoruba *Edan Ogboni*. *Africa* (Londres) 34(2), 1964: 139-166.

WITTE, H. *Earth and Ancestor: Ogboni Iconography*. Amsterdam: Galeria Balolu, 1988.