UNIVERSIDADE DE SÃO PAULO – USP

PGEHA

EDMILSON QUIRINO DOS REIS

A representação do corpo humano na arte Iorubá

SÃO PAULO

2014

EDMILSON QUIRINO DOS REIS

A representação do corpo humano na arte Iorubá

Dissertação apresentada ao Interunidade Pós-Graduação em Estética e História da Arte da Universidade de São Paulo para obtenção do título de Mestre em Arte

Área de concentração:

História e Historiografia

Orientadora: Prof. Drª. Dilma de Melo Silva

SÃO PAULO

2014

AUTORIZO A REPRODUÇÃO E DIVULGAÇÃO TOTAL E PARCIAL DESTE TRABALHO, POR QUALQUER MEIO CONVENCIONAL OU ELETRÔNICO, PARA FINS DE ESTUDO E PESQUISA, DESDE QUE CITADA A FONTE.

Catalogação da Publicação

Biblioteca Lourival Gomes Machado

Museu de Arte Contemporânea da Universidade de São Paulo

Reis, Edmilson Quirino dos.

A representação do corpo humano na arte Iorubá / Edmilson Quirino dos Reis ; orientadora Dilma de Melo Silva. -- São Paulo, 2014.

117 f. : il.

Dissertação (Mestrado – Programa de Pós-Graduação Interunidades em Estética e História da Arte) -- Universidade de São Paulo, 2014.

1. Arte Africana. 2. Iorubá. 3. Escultura – África. 4. Corpo Humano (Representação). I. Silva, Dilma de Melo. II. Título.

Folha de Aprovação

Nome: REIS, Edmilson Quirino dos

Título: A Representação do Corpo Humano na Arte Iorubá.

Dissertação apresentada ao Programa de Mestrado em Estética e História da Arte – Área de concentração: Estética e História da Arte do (a) Interunidades em Estética e História da Arte (PGEHA) da Universidade de São Paulo.

Aprovado em: _____

Banca Examinadora

Prof. Dr. _____ Instituição: _____

Julgamento: _____ Assinatura: _____

Prof. Dr. _____ Instituição: _____

Julgamento: _____ Assinatura: _____

Prof. Dr. _____ Instituição: _____

Julgamento: _____ Assinatura: _____

Dedicatória:

Obrigado Deus (YHWH).

Obrigado mãe, senhora Expedita Quirino dos Reis.

E

Obrigado pai, senhor Rafael Lourenço dos Reis

Agradecimento:

Professora Jacira (prézinho)

Professora Iara (prézinho)

Professora Guiomar (primeira série do ensino fundamental)

Professora Clotilde (segunda série do ensino fundamental)

Professora Toyoko (sexta série do ensino fundamental)

Professora Lurdinha (oitava série do ensino fundamental)

Professora Maria Thereza (oitava série do ensino fundamental)

Professor J.J. Spinelli (graduação I. A. Unesp)

Professora Dilma (pós-graduação, PGEHA – USP**)**

"We cannot think of uniting with others, until after we have first united among ourselves. We cannot think of being acceptable to others until we have first proven acceptable to ourselves."

Malcolm X

RESUMO

A dissertação tem como objeto de pesquisa obras de arte tradicionais de origem africana do grupo étnico Iorubá onde se encontra representado o corpo humano. Busco elucidar as causas sociais, históricas, filosóficas que possibilitaram as produções escultóricas artísticas que apresentam geralmente formas antropóides.

Palavras-chave: Arte, Arte Africana, História da Arte, História da arte africana, África, corpo.

ABSTRACT

The dissertation has as object of research works of traditional art from Africa's Yoruba ethnic group where the representation of the human body. Seeking to explain the social, historical, philosophical causes that allowed the artistic sculptural productions usually feature anthropoid forms.

Keywords**:** Art, African Art, Art History, History of African Art, African, Body

LISTAS

LISTA DE FOTOS

Foto 1- Três Jovens Pajens, página 20.

Foto 2- Obá, grupo no altar, página 21.

Foto 3- Três Jovens Pajens, página 32.

Foto 4- Cabeça de um Oni, página 50.

Foto 5- Cabeça Comemorativa de um Obá, página 53.

Foto 6- Três Jovens Pajens, página 55.

Foto 7- Máscara Peitoral, página 59.

Foto 8- Máscara Ancestral, página 64.

Foto 9- Moça com cabelo Irun biba, página 65.

Foto 10- Dois Ibejin, página 66.

Foto 11- Máscara Gelede, página 66.

Foto 12- Par de Ibejin, página 67.

Foto 13- Ibejin, página 67.

Foto 14- Gelede, página 68.

Foto 15- Moça com cabelo estilo agogo, página 68.

Foto 16- Ibejin, página 69.

Foto 17- Ibori, página 71.

Foto 18- Bayanni, página 71.

Foto 19- Ilari e Ilari como máscara gelede, página 72.

Foto 20- Três Jovens Pajens, página 76.

Foto 21- Chefe guerreiro, página 86.

Foto 22- Três Jovens Pajens, página 88.

Foto 23- Figura sentada, página 90.

Foto 24- Cabeça de um Oni, página 91.

Foto 25- Máscara – elmo Epa, página 92.

Foto 26- Casal de Edan, página 94.

Foto 27- Três Jovens Pajens, página 96.

Foto 28- Rei a cavalo com Séquito, página 104.

Foto 29- Chefe Guerreiro com séquito, página 109.

LISTA DE ILUSTRAÇÕES

Ilustração 1- A proporção dos Três Jovens Pajens, página 28.

Ilustração 2- Mãe e o bebê, página 37.

Ilustração 3- Cabeça comemorativa do santuário de Iguega, página 51.

Ilustração 4- Escultura da cabeça de Ifé, página 54.

Ilustração 5- Placa, estandardização, página 54.

Ilustração 6- Garoto com cabelo estilo jongori, página 63.

Ilustração 7- Moça com cabelo estilo Irun Didi, página 65.

Ilustração 8- Mulher com cabelo estilo Irun kíkó, página 69.

Ilustração 9- Mulher com cabelo estilo Ipáko elede, página 69.

Ilustração 10- Indivíduo, ori e o orisa, página 79.

Ilustração 11- Ebó e ori, página 81.

Ilustração 12- Ebó, ori, orisa, olodumaré, página 82.

Ilustração 13- Cabeça comemorativa, página 86.

LISTA DE INFOGRÁFICOS

Infográfico 1- Representação de escarificação, página 22.

Infográfico 2- Marcas faciais do grupo Iorubá, página 39.

Infográfico 3- Marcas faciais do grupo Iorubá (continuação), página 40.

Infográfico 4- Algumas vestimentas e túnicas do grupo Iorubá, página 43.

Infográfico 5- Reminiscência das esculturas em Nok, página 57.

Infográfico 6- Reminiscência das esculturas em Nok, página 58.

Infográfico 7- Obá com cetro ukhure, página 105.

Infográfico 8- Obá com cetro ukhure, página 106.

LISTA DE MAPAS

Mapa1- Golfo da Guiné do século 15 ao 18, página 15.

Mapa 2- As Migrações em África, página 16.

LISTA DE ORGANOGRAMAS

Organograma 1- Universo Iorubá, página 84.

Organograma 2- Estrutura do poder na nação Iorubá, página 101.

SUMÁRIO

APRESENTAÇÃO.....**10**

INTRODUÇÃO.....**14**

Capítulo1

1. PLACA DO REINO DO BENIN

1. 1. TRÊS JOVENS PAJENS.....**19**

1. 2. TRÊS JOVENS PAJENS – O CONTEXTO HISTÓRICO E O TRANSLADO PARA EUROPA.....**29**

Capítulo2

2. O CORPO

2.1. O CORPO VISÍVEL.....**34**

2.2. A CABEÇA VISIVEL.....**49**

2.3. ORÍ: A CABEÇA INTERNA.....**73**

2.4. A REPRESENTAÇÃO NÃO REALISTICA DO CORPO NA ARTE IORUBÁ.....**85**

Capítulo3

3. O OBÁ

3.1. O OBÁ E OS TRÊS JOVENS PAJENS **96**

CONSIDERAÇÕES FINAIS.....**110**

REFERÊNCIAS.....**111**

ANEXO.....**114**

A REPRESENTAÇÃO DO CORPO HUMANO NA ARTE IORUBÁ

A P R E S E N T A Ç Ã O

ESCOLHA DO TEMA

Quando estudo história da arte me interesso pela maneira como cada povo, cada estilo, cada escola, cada época ou cada tradição cultural tratou a representação do corpo humano em sua produção artística. Sei que o tema que tem como foco a representação do corpo humano na arte africana é abordado em alguns livros na maneira de tópicos ou capítulos. Ou seja, o tema não é o assunto principal das pesquisas que tratam da arte feita na África. Logo, achei interessante estudar esse objeto.

OBJETIVOS (GERAIS E ESPECÍFICOS)

Pretendi fazer um estudo que trouxesse maior conhecimento histórico e estético da Arte africana para academia brasileira e, principalmente, para o povo brasileiro.

Portanto, o meu objetivo geral foi fornecer embasamento teórico e conceitual sobre o tema com dados que pudesse acrescentar maior conteúdo à literatura que trata sobre história da arte, em especial história da arte africana do grupo étnico Iorubá. Fazer um estudo sobre a produção de peças antropóides criadas na África e a sua relação com a sociedade, cultura e meio onde as mesmas foram geradas. Quanto ao meu objetivo específico foi gerar um material físico (CD, ou Site, etc) versando sobre o tema pesquisado.

METODOS E TÉCNICAS

A minha dissertação é uma pesquisa teórica.

Faço um exame da peça, estudo a aparência física das mesmas. Informo quais materiais foram usados para produção de uma determinada peça.

Mostro a relação entre as peças pesquisadas com a história, filosofia, religião, sociologia, antropologia e principalmente com a sociedade na qual a mesma se encontra inserida e tento demonstrar como que esses fatores influíram na característica física das mesmas.

As pesquisas foram feitas através de leitura de catálogos, livros, revistas técnicas, reportagem de jornal, outras teses acadêmica e em sites na W.E.B.

QUADRO TEÓRICO

A linha de pesquisa deste trabalho é História e Historiografia. Esta dissertação tenta se apoiar em uma historiografia cujo objeto de pesquisa seja estudado como resultado da sociedade onde o mesmo foi criado. Portanto, não há, aqui, interesse em dissertar *somente* sobre a técnica, sobre a cor, sobre a forma, sobre o material presente em uma estatuária iorubana, mas procurar entender essa estatuária inserida no universo cultural, na sociedade em que foi criada. Buscamos perceber, impressas, gravadas na obra, as marcas das mãos, da cultura, dos valores, da classe dos artistas e artesãos que a engendraram.

Para alcançar o objetivo acima, recorreu-se à leitura de diversos textos. Passamos a relacionar alguns dos que mais especificamente serviram de base para este nosso estudo:

E. J. ALAGOA faz uma análise historiográfica social ao escrever o texto “Do Delta do Niger aos Camarões; os Fon e os Iorubás”, presente no livro *História Geral da África vol.5*:. O Autor discorre sobre peças produzidas no Reino do Benin. Analisa as Placas do Benin situando-as no contexto social da época em que foram produzidas. A riqueza cultural atingida pelo povo do reino do Benin nos século 16 e 17 propiciou, por exemplo, a realização de trabalhos artísticos feitos de metal.

Para uma noção coerente dos atributos estéticos de uma peça artística concebida por determinada sociedade de determinada civilização é necessário conhecimento sociológico e antropológico do respectivo estágio material e sócio-cultural.

Por esse motivo, adicionamos à referência bibliográfica o texto do historiador P. DIAGNE, que faz um apurado estudo sobre a sociedade do reino do Benin. O historiador relata a figura dos "jonyas" na sociedade Iorubá. O texto de P. Diagne se encontra no livro *História Geral da África: vol.5.*

Destacamos também o sociólogo M. Dmitri BONDARENKO, cujo texto faz uma reflexão sobre a complexa sociedade africana, especialmente a sociedade do reino do Benin. Esse Autor entende a pessoa do Obá como sendo uma eminência religiosa que detém o poder perante seu povo. BONDARENKO estuda as estatuárias dos altares onde se encontrava esculpida a figura do Obá. Relaciona a força do Obá com a dos elefantes. O que P. Diagne chama de microestados, Dmitri designa como *não*-Estado. Não é objeto desta dissertação estudar as nomenclaturas do Estado Iorubá. O que me interessa é a constituição, como é formada a sociedade do Benin, a sociedade Iorubá. A obra em que M. Dmitri Bondarenko faz as suas reflexões encontra-se no texto produzido na Universidade de Moscou: "*A supercomplex non-state society*. *Center for Civilization and Regional Studies*."

Com objetivo de se conseguir compreender melhor como se organiza a sociedade Iorubá, adicionei à minha referência bibliográfica a comunicóloga, etnóloga, folclorista, a pesquisadora Claudia LIMA.

Com o objetivo de melhor compreender como se organiza a sociedade Iorubá, adicionamos à referência bibliográfica a comunicóloga, etnóloga, folclorista, a pesquisadora Claudia LIMA, que escreveu um texto muito interessante sobre a estrutura social do antigo império Iorubá. Trata-se de "*A estrutura social, política e religiosa do antigo império ioruba, como modelo original no processo da hierarquização das casas de culto das religiões afro-brasileiras"*. Para compor o seu discurso teórico, Claudia buscou informações no livro "*The Yoruba City in History*: 11th century to the present", do pesquisador Obateru OLUREMI. Em ambos os trabalhos há infográficos que informam a composição social do antigo império Iorubá.

Essa estudiosa faz uma relação entre a organização social e política das casas de candomblé com a organização social e política do império Iorubá. Pode-se

pesquisar sobre esse estudo na revista de Teologia e Ciência da Religião da Unicamp, volume 1.

Recorremos também ao material sociológico da pesquisadora Suzanne Preston BLIER. No artigo acadêmico The art bulletin sept 1985, vol.LXVII, number 3; *"Kings, Crowns, and Rights of Succession: Obalufon Arts at Ife and Other Yoruba Center",* a Autora interpreta as regras de sucessão que vigoravam no reino do Benin.

Sabe-se que fatores culturais, religiosos, filosóficos e estéticos estão presentes na concepção de algumas peças artísticas Iorubá. Para uma análise mais equilibrada das peças Iorubá, aproveitamos os trabalhos do pesquisador Ola BOLOGUN, que é um dos autores do livro *"Introdução à cultura africana*: Forma e expressão nas artes africanas".

Pesquisamos também texto dos antropólogos François NEYT e Catherine VANDERHAEGHE; Luc LEFEBVRE, Frank WILLETT e Roger BASTIDE; Anderson Ribeiro OLIVA.

Para trazer dados históricos sobre a história da arte africana em geral adicionei à minha referência bibliográfica os pesquisadores: Mariano Carneiro da CUNHA, Nigel BARLEY, Peter JUNGE, Fábio LEITE, Dilma de Melo SILVA e, principalmente, Babatunde LAWAL.

CONTEÚDO DOS CAPÍTULOS

A dissertação se encontra dividida em três partes:

A primeira parte se dividide em dois capítulos, sendo que o primeiro trata da placa do reino do Benin, na qual estão representados três jovens pajens. Abordamos nesse tópico alguns elementos presentes na elaboração da placa, tais como fatores culturais e composição (aspectos estéticos). No segundo tópico analisamos o momento histórico em que esse objeto de arte foi furtado e levado para o Museu Britânico. E sua presença na Europa. Na segunda parte da dissertação, fazemos um breve estudo sobre a importância do corpo humano para os povos Ioruba. No primeiro capítulo da segunda parte a principal abordagem refere-se ao corpo visível.

No segundo capítulo da segunda parte disserto sobre a cabeça visível que é para os Iorubás um importante órgão do corpo visível e no terceiro capítulo da segunda parte abordo o elemento mais importante para os Iorubás que é o Ori (a cabeça interna).

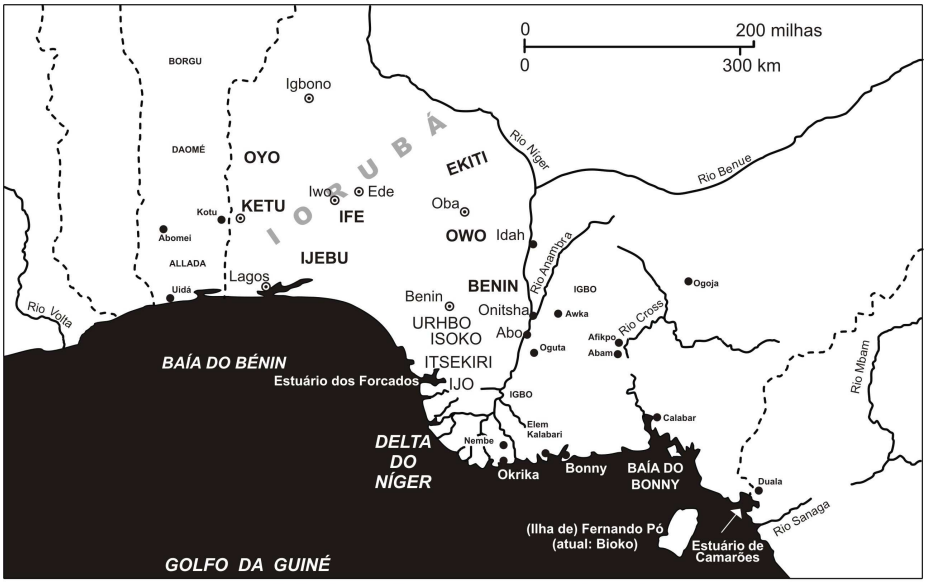
Na terceira parte fazemos um estudo sobre a representação do Obá e sua importância política, religiosa e cultural. Assim também sobre a relação entre o obá e os demais membros da corte, e as relações de poder entre o rei e os chefes guerreiros, e também entre ele e os jovens pajens.

Procuramos em todos os capítulos fazer um estudo não formalista da representação que os artistas e artesãos membros desse grupo social fazem do corpo. Acredito que, para elucidar os predicados da arte Iorubá, é necessário um amplo estudo, cuja argumentação se apoie em estudos interdisciplinares.

INTRODUÇÃO

Os Iorubás agrupam milhões de indivíduos que utilizam uma mesma língua, com algumas variações regionais. Eis algunss grupos que compõem o reino ioruba: Owu, Aworo, Itasekiri, Yagba, Bunu, Igbomina, Ilaje, Owo, Ondo, Ijesa, Ife, Oyo, Ijebu, Egbado, Egba, Awori, Ifonyin, Ketu, Dasa, Itsa, Ana[1], etc. Ocupavam a área onde se localiza a atual Nigéria, Togo e Benin. Constituíam um complexo civilizatório respeitável. Podemos entender a unidade desse intricado agrupamento civilizatório quando debruçamos sobre o fato de que comungam da mesma crença de que a cidade de Ifé é o local onde originou o povo Iorubá (Fig. 1).

1. Fábio LEITE. *A Questão Ancestral*: África negra, p. 126.



O Golfo da Guiné do século 15 ao 18

Figura 1

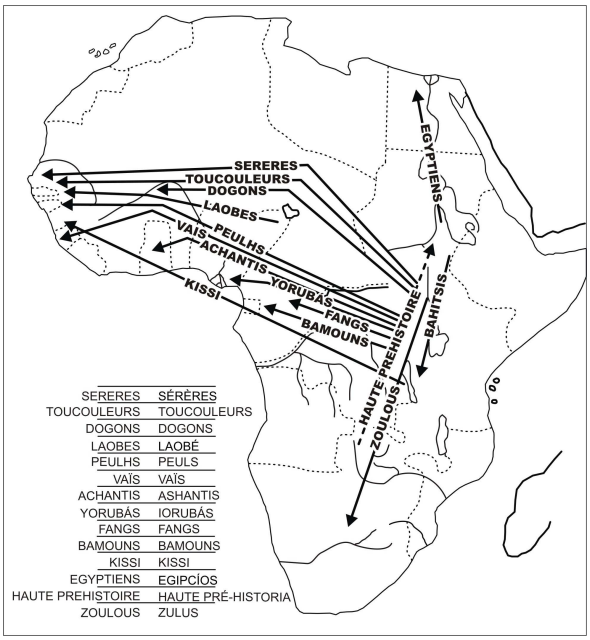
Por outro lado, para se compreender a dimensão territorial, a questão demográfica e a prática política desse grupo étnico, é preciso estudar o reino Oyo, que era um tipo de império, o mais poderoso entre os reinos Iorubás, e também o mais organizado política e militarmente. Localizava-se no oeste africano e englobava Nigéria, Togo e o reino Fon, do Dahomei (hoje República do Benim).

A presença dos Iorubás na região do Golfo da Guiné remonta provavelmente ao primeiro milênio da nossa era. A tradição oral e religiosa iorubana afirma que foi na cidade de Ifé que se originou o grupo do Reino Benin. Escavações arqueológicas desde Frobenius revelaram, por meio do carbono 14, que os artefatos ali escavados remetem ao século 9, ou inicio do século 10. Segundo o pesquisador Robin Law, baseado em dados arqueológicos, a cidade de Ile Ifé foi o mais antigo reino a adotar a monarquia, e teria posteriormente influenciado outros reinos iorubanos.

Geralmente, os grupos de língua Iorubá se constituíram em reinos independentes, que subsistiam por meio de troca mercantil; e possuíam uma organizada ordem política, com uma monarquia apoiada na Ancestralidade, instituição que servia como legitimadora do direito de governança do Obá (rei).

Quanto á procedência desse povo, há diversas e distintas hipóteses. O professor Ki-Zerbo [2], por exemplo, pondera que os iorubás teriam migrado da região do Alto Nilo. Migraram do nordeste africano até a África Ocidental, a partir do século 6 até o século 11.

AS MIGRAÇÕES EM ÁFRICA[3]



Por sua vez, o professor William Bascom acredita que a origem do povo Iorubá teve lugar no leste africano. Para esse estudioso, há evidências de que a língua do grupo Iorubá pertence a uma mesma família lingüística, comum aos povos do norte e leste africano (África ocidental)[4].

O objeto desta pesquisa tem como foco a representação artística do corpo humano na arte produzida pelo grupo aqui estudado: o dos povos Iorubás.

2. Anderson Ribeiro OLIVA. *A invenção dos iorubás na África Ocidental*. Reflexões e apontamentos acerca do papel da história e da tradição oral na construção da identidade étnica, p. 152.

3. *Ibid,* p. 153.

4. *Ibid,* p. 153.

Acreditamos que cada povo e cada objeto de arte possuem seu próprio discurso estético, singular, que deve ser compreendido tendo como base a cultura que permeia a construção e a estética da obra de arte em estudo. Entendemos que não se pode comparar as qualidades plásticas de uma peça tridimensional africana originária do reino do Benin (Ubinu) com uma escultura de origem européia. Por exemplo: enquanto a arte européia moderna tem sua motivação apoiada no fato de que ela própria é eurocentrada e criada com o objetivo de enaltecer a própria arte (a arte pela arte), a arte africana tradicional, por sua vez, reforça valores e conceitos subjetivos do indivíduo e do seu grupo étnico.

Observamos que a placa do reino do Benin nos mostra o Obá (rei) em tamanho maior que as demais figuras representadas na mesma placa. Essa desproporção na obra nos informa e revela que, para esse povo, o seu rei, o Obá, é a pessoa mais sagrada na sociedade Iorubá, e também que seu poder é superior ao das pessoas ali representadas. As outras figuras da composição são pequenas porque são subordinadas ao rei.

A anatomia da maioria das peças escultóricas tradicionais africanas apresenta proporções onde a cabeça é concebida maior do que os outros membros do corpo. Porque a cabeça é vista pelos africanos como a parte mais relevante de todo o corpo humano. Sabemos que é na cabeça que se encontra o cérebro, órgão principal, que possibilita o funcionamento de todos os outros órgãos. O cérebro é a casa da sabedoria e da lucidez. Na cabeça se encontram os olhos, o nariz, a boca e os ouvidos. È o órgão responsável pelos sentidos e pela percepção do mundo. É também pela boca que nós nos alimentamos para manter o corpo. Além de conter a maioria dos órgãos da percepção (do mundo), nela encontra-se a boca, que proporciona a comunicação, a fala, a transmissão oral dos conhecimentos e dos valores sociais.

Para os indivíduos do Benin, a cabeça, além de ser um órgão muito importante para o funcionamento do corpo em geral a mesma, é pelos iorubanos considerada como a residência da vida do ser humano. no entanto, quando olhamos com atenção as peças escultóricas do povo Iorubá, notamos que as mãos também são representadas com maior realismo, e em tamanho avantajado. As mãos e a

cabeça de uma escultura são trabalhadas com maior apuro. Segundo o professor Babatunde Lawal[5] os grupos Igbo, Igala e Edo colocam ênfase nas mãos porque esse membro efetua os planos que a cabeça elaborou.

A arte africana não busca o mimetismo. Não quer representar o universo físico como ele é apresentado ou como o vemos. Não que o profissional africano de origem Iorubá não tenha capacidade de fazer uma arte baseada na representação fiel da realidade. Na história da arte desse povo em questão existem diversos momentos em que o artista iorubano cria peças escultóricas de grande realismo e de elevada técnica.

Para os iorubanos, a arte é parte vital do ser humano. O engenho humano impõe a sua organização, sua ordem ao mundo caótico e selvagem. Organizando o espaço para habitação. Cria a sociedade. Dispõe a população em um território que antes era selvagem e que agora se encontra domesticado. Sem a presença humana a terra permaneceria um lugar animalesco.

De fato, quando o homem se torna homem presenciamos brotar a pintura rupestre e as esculturas da fertilidade.

Logo, para se compreender a arte africana e em particular a arte Iorubá é preciso se apoiar de informações que vão além dos fatores formais. Para bem pensar e entender o mundo, talvez seja preciso tentar entender pelo menos a arte africana, pois acreditamos que a espécie humana é proveniente da África.

O conhecimento está em todo lugar. Na África o conhecimento faz sua morada nas tradições orais, na arte, na religião, nas ervas, na madeira, na pedra, no ferro, na matéria e nos homens, com as mulheres e crianças. A arte africana não é estanque dos outros fenômenos sociais. Encontra-se entrelaçada com os valores do povo, com a ciência e os saberes do povo. O artista africano não mora em um castelo de marfim. Aliás, de marfim, só as diversas peças tri dimensionais esculpidas com dedicado esmero.

---

5. Babatunde LAWAL. "*A arte pela vida***:** A vida pela arte", p. 6.

A REPRESENTAÇÃO DO CORPO HUMANO NA ARTE IORUBÁ

1. PLACA DO REINO DO BENIN

1. 1. TRÊS JOVENS PAJENS

Nesse capítulo dissertaremos sobre a representação dos corpos humanos em peças provenientes do Reino do Benim. Dizemos “corpos”, no plural, pelo fato de estudarmos, aqui, essa placa do Benin, na qual se percebe há presença de diversos corpos humanos.

As placas em questão têm como característica o fato de que os personagens ali representados se encontram interagindo entre si. Acredito que essas figuras compõem uma espécie narrativa, se é que se pode falar em narração por meio de imagens. Noutras palavras, entendemos que o autor pretendia contar, narrar alguma coisa.

> *“(...) em algumas cenas existe uma dimensão narrativa, na medida em que reportam guerras vitoriosas contra os vizinhos Igbo e Igala.”* [6]

Por isso, acredito que, quando dissertamos sobre essas placas em que há diversos personagens representados, não se deve escrever somente sobre um corpo, pois, estaríamos fazendo um estudo parcial, e não considerando o todo, que configura um contexto sem o qual a interpretação resultaria incompleta, e portanto inconsistente.

A arte proveniente do Reino de Benin produziu muitas peças onde podemos perceber essa característica, de conjunto.

No século 16 ou 17, entre os anos de 1550 e 1650, os artistas do reino do Benin produziram placas com características realistas, de notável poder narrativo.

> *“O realismo, no Benin, tomou outra direção, que encontrará seu esplendor nas placas de bronze, com cenas de corte, de batalhas e caçadas, e descrições de ritos e festivais, bem como nos seus galos e leopardos, nas imagens de corpos inteiro de músicos, mensageiros, escravos e homens a cavalo.”* [7]

---

6. Peter JUNG. *Arte da África (Catálogo):* Obras primas do museu Etnológico de Berlin, p.102.

7. Alberto da Costa e SILVA. *A Enxada e a Lança.* A África antes dos portugueses, p. 568.

Neste tópico focamos nosso estudo nessa única placa. Estão nela representados três personagens bem jovens, cuja função era a de pajens na corte do Reino do Benin (Fig. 3).

Figura 3

Três Jovens Pajens
Reino do Benin – Nigéria
Século 16 – 17
Latão 42 x 35 cm
The British Museum Londres – Ingraterra

Os “pajens” representados na placa em questão (Fig. 3) estão nus, o que demonstra a condição social dos mesmos. Essa falta de roupa denota a situação social desfavorável dos três personagens. A nudez dos jovens é contrastante com as vestimentas rica do Obá:

> *“Em contraste com a nudez ostensiva dos pajens, certa opulência do vestir foi cultivada na corte com uma estratificação cuidadosa de tecidos estampados...”* [8]

8. Nigel BARLEY. *The Art of Benin*, p. 71.

Na corte, os pajens[9] serviam o Obá. Podemos tirar essa conclusão ao compará-la com outra peça da mesma época, e que se encontra hoje no museu Volkerkunde de Viena (Fig. 4).

Figura 4

Obá, grupo no altar
Reino do Benin – Nigéria
Século 16 – 17
Latão 42 cm
Museum fur Volkerkunde, Berlin

Nessa peça, um altar, podemos notar o Obá segurando duas "ferramentas" e acompanhado de dois pajens.

Na placa, em alto relevo, vemos imagens dos três pajens. Se prestarmos atenção, perceberemos nos corpos a representação de escarificações (Fig. 5).

9. No Catálogo: África - Obras Primas do Museu Etnológico de Berlin do Centro Cultural Banco do Brasil página 106 o pesquisador Alemão Peter Junge escreve sobre outra placa exatamente igual a figura 3. Trata-se de placas repetidas, e, sobre a mesma escreveu o pesquisador alemão:
"Trata-se provavelmente de dançarinos da festa anual Ugie Erhaba, em honra de Ohuan, filho do Obá Ehengbuda e príncipe de conduta mais suave e pouco guerreira, que foi desafiado a comprovar sua masculinidade junto com os filhos de outros chefes."
Já o pesquisador Nigel Barley, no livro The Art of Benin na página 71, afirma que os três jovens da placa proveniente do reino do Benin são três pagens jovens que tinham como função somente servir o Obá.

Figura 5

Acredito que essas escarificações no tórax, na barriga, no bíceps e pernas fazem parte do que chamamos de narrativa. Essas marcas não foram colocadas ali por displicência ou por simples capricho dos artistas que a realizaram.

Sabe-se que, a escarificação estava presentes em diversos povos, diversas sociedades em diversos momentos históricos [10].

A escarificação[11] faz parte da cultura de diversos povos africanos, segundo Lévi-Strauss os povos marcam o seu corpo com o objetivo de passar, de transmitir as tradicões e filosofia do seu grupo[12]. Talvez seja a marca do pertencimento de um individuo em relação ao seu grupo. Significa fazer parte do seu povo. Identidade.

> *"A escarificação é uma incisão superficial na pele com o propósito de deixar uma cicatriz. Após a incisão, passa-se um elemento natural para se conseguir alívio. A escolha desta prática é facilmente justificada , a tatuagens não é tão visivel na pele escura. As cicatrizes, por sua vez, são muito mais visíveis na pele escura do que na pele clara. "... Quem executar o grafismo na pele é uma figura importante na aldeia ou bairro ..." É tanto o ferreiro escarificador ou aquele que faz circuncisão.*
> *Essas praticas combinam fogo e sangue. Na cultura tradicional africana o sangue possuí um consideravel poder simbólico. O ferreiro-escarificador não só é habil em fazer a incisão na pele como também possuí um conhecimento empírico dermatológico que lhe permite levantar a pele, junto ao sulcos, pontilhando sem causar quelóides anti estéticos. Familiarizado com simbolos gráficos de sua cultura tradicional, ele tem, ainda, conhecimento religioso ou mágico adequando a escarificação ou a tatuagem as condições da cerimonias."* [13]

10. Enid SCHILDKROUT. "*Inscribing the Body*." Annual Review of Anthropology, p. 33.

11. WAELE, Danny de. LEFEBVRE, Luc. *Lês Couteaux Miniatures du Congo*: Couteaux de Scarifications du Congo. Catálogo. V. 1, sem páginas.

12. C. Lévi-Strauss. *Structural Anthropology*, p. 257.

13. Terrence TURNER. *Social Body and Embodied Subject*: Bodilines, Subjectivity, and Sociality among the Kayapo, p. 146.

O pesquisador Terrence Turner coloca, ainda, que grandes culturas e não só culturas simples, praticaram a ação de infligir marca ao corpo. Essas marca corporal muitas vezes tem a função de informar que aquele sujeito faz, ou, não faz parte de uma classe social. Elas formam uma divisão *social* entre os marcados e os não marcados.

Chamamos a atenção para a opção de escrevermos sobre a escarificação, e não sobre tatuagem ou pintura temporária no corpo, conseguidas com o uso de tintas ou corantes naturais. Foi uma escolha. Tornou-se necessário fazer um recorte, pois, ao observamos de perto os corpos dos três personagens (Fig. 4), veremos veremos que essas marcas se apresentam em alto relevo. Característica típica das escarificações.

Nesse estudo, vemo-nos diante de um problema: a historiografia cujo é foco o estudo da arte africana do Benin. Ela geralmente concentra suas atenções e pesquisas na figura do Obá (rei). Ficamos sem saber, ou sabendo muito pouco, sobre os três personagens representados na placa em estudo (Fig. 4).

Então nos perguntamos: qual o motivo da realização dessa placa? Os pajens foram representados porque eram queridos pelo Obá, ou simplesmente porque faziam parte da corte?

Vale ressaltar que as escarificações servem também para denotar a transição de um garoto para vida adulta. Supõe-se que os jovens pajens pertencessem a uma classe subalterna, e não às classes com maior poder econômico ou político.

O pesquisador Bohannan [14] observou que as escarificações, feitas com padrões geralmente geométricos obtido através de cicatrizes existentes em alguns grupos africanos, definiam a qual etnia pertenciam a pessoa com determinadas marcas.

14. P. Bohannan. *Beauty and Scarification among the Tiv*, p. 129.

Considerando que as placas trazem em si uma narrativa, e que são bem perceptíveis as marcas corporais nos jovens nela representados, podemos concluir que essas marcas possuem uma importância considerável e, ainda, que essas marcas, escarificações, denotam as diferenças e as semelhanças (de grupos sociais) entre eles.

Seriam esses jovens pertencentes à outra etnia, vivendo no reino do Benin? Provavelmente não.

Se observarmos com cuidado os “corpos” dos três jovens, perceberemos sinais característicos do povo do Benin. Por exemplo: no rosto dos jovens percebemos as sobrancelha cortadas, ou melhor, notamos três riscos verticais acima de cada olho. Indicação de que os mesmo eram membros do sexo masculino. Era esse um procedimento peculiar do povo do Benin para informar (a quem apreciasse a peça artística) qual o sexo dos jovens.[15] Dados esses que comprovam serem os jovens pertencentes ao reino do Benin.

Esses dados comprovam que os jovens representados na placa eram frutos do reino do Benin. Outro detalhe se faz presente na anatomia dos três jovens para corroborar com a minha tese.

Outro detalhe, presente na anatomia dos três jovens, corroboram a tese: observemos os órgãos genitais dos três jovens, e percebemos que os mesmos apresentam o falo circunciso. A circuncisão é uma prática encontrada em diversas partes do mundo, entre os Árabes, os Aborígenes australianos, os Judeus e também os africanos. Os Dogons, os Iorubás, todos eles faziam o corte do prepúcio.

Segundo algumas pesquisas, a circuncisão teria nascido na África aproximadamente sete mil anos e posteriormente migrado do Egito para as regiões próximas do mediterrâneo e Oriente Médio[16].

15. ALAGOA, E. J. e outros. História Gerald a África. In: ZERBO, J. Ki, *Do Delta do Niger aos Camarões:* os Fon e os Iorubás. Brasilía. v. 5, 526 p.

16. http://www.uol.com.br/historiaviva/reportagens/circuncisao_a_tradicao_do_corte.html. Acessado: 17. jul. 2013

A prática dos cortes apresenta uma característica que está além dos fins ritualísticos religiosos e iniciáticos, do procedimento profilático e do tratamento medicinal. Trata-se do aspecto estético.

No continente africano os motivos para a prática são profundos. Seja para aqueles povos politeístas, onde o costume é mais antigo ou nos povos monoteístas, como nos grupos islamizados ou cristãos (os coptas). .

Pesquisadores etnólogos constatam, nos mitos autóctones, as origens dessa prática:

– Cosmogonia. A origem da circuncisão estaria na criação do mundo, no momento em que o ser humano se separa do universo para se tornar um individuo; e na divisão automática em gênero sexual.

– A sociopolítica, quando o individuo se encontra fazendo parte de uma comunidade africana sob domínio de um chefe, no caso um Obá[17].

> *"(...) ao sudeste da Nova Guiné. Diz uma lenda do arquipélago que um dia um jovem rapaz e sua irmã decidiram ir ao bosque colher frutas. Após terem cortado cachos de bananas, o rapaz descansou ao pé de uma árvore, enquanto a irmã terminava a colheita do dia.*
> *Mas, ao descer da árvore, o machado caiu de sua mão e cortou o prepúcio do irmão. Uma vez curado, o rapaz teve relação sexual com uma moça do vilarejo, que, satisfeita com o desempenho do amante, contou o que ocorrera a suas amigas.*
> *Despertou então o desejo de todas elas em dormir com o jovem, causando inveja aos homens da tribo. Curiosos, eles perguntaram a suas companheiras o motivo de tal interesse e elas responderam unânimes: "Só dormiremos com vocês, se estiverem como ele."* [18]

A tradição da circuncisão no oeste africano não foi profundamente estudada. O que sabemos de fato é muito pouco:

> *"Desde então, a ciência histórica não forneceu muitos dados sobre a prática da circuncisão."* [19]

17. http://www.uol.com.br/historiaviva/reportagens/circuncisao_a_tradicao_do_corte.html - Acesso:17. jul. 2013.

18. *Ibid*.

19. *Ibid*.

Com o advento do HIV, na África, pesquisas têm resgatado informações em comunidades aldeãs tradicionais sobre esse tema.

Por exemplo, qual a idade ideal para se fazer a circuncisão?

> *"Circuncisão masculina, nestas culturas, geralmente não é um rito adolescente de passagem para idade adulta, tende a ser uma questão particular, está relacionado com ritual cerimonial."* [20]

A idade para a prática do corte depende da comunidade em que o circuncidado nasceu. Os Esan acreditam que a melhor idade para se fazer a circuncisão é na adolescência. Os Bini preferem fazer o procedimento nas poucas semanas após o nascimento.

> *"O inicio dos povos ESAN ou ISHAN foram emigrantes Bini do primeiro e segundo Império Benin. Esan é o nome do primeiro homem que migrou da Cidade do Benin e tornou-se o fundador e progenitor ESAN..."* [21]

Suponho que os três jovens em estudo eram 'jonya'.

Jonya[22] é uma categoria sócio-política comum na África, eram servos, faziam parte de uma linhagem de servidores. Eram como que agregados à classe dominante do reino do Benin. Uma casta de cidadãos que pertenciam ao Estado.

Apesar de os jovens estarem apenas usando duas pulseira e duas tornozeleiras os jovens 'funcionários' exerciam algumas funções importantes dentro do palácio, eles tinham entrada a todos os cômodos, eram discretos, podiam está onde o Obá não tinha acesso. Eram os olhos e os ouvidos do monarca[23].

---

20. Gregory I. AKENZUA; Anthony E. ISENALUMHE; Francisca I.OMORODION; Robert A MYERS. *Circumcision*: *Its nature and practice among some ethnic groups in southern Nigeria*, p. 5.

21. Jacob EGHAREVBA escreveu em inglês no livro '*A short History of Benin'*, página 84 o seguinte: "The early people of Esan or Ishan were Bini emigrants from the first and second of the Benin Empire. Esan is the name of the first man who migrated from City of Benin and became the founder and progenitor of Esan…"

22. P. DIAGNE. e outros. História Gerald a África. In: ZERBO, J. Ki, *As estruturas políticas, econômicas e sociais africanas durante o período considerado*. v. 5, 28 p.

23. Nigel BARLEY. *The Art of Benin*, p.72.

> *"(…) foram capazes de realizar missões discretas anonimamente e contornar as barreiras às vezes formidáveis que impediam o acesso ao monarca*."[24]

Tinham a função pontual de presta serviço particular ao Obá. Apesar de serem da classe subalterna os mesmo podiam possuir os seus próprios servos. Portanto, não se pode comparar um jonya com um escravo típico do mundo ocidental, aquela massa de seqüestrados existentes nas colônias européias americanas dos séculos 16, 17, 18 e 19, por exemplo. Os mesmos não eram vistos como objeto, portanto não eram cedíveis. Eram donos do que produziam. Possuíam terras e podiam se casar.

O conceito de escravo na sociedade ocidental é bastante diferente do sistema tradicional africano que chamamos de jonya. Enquanto que na sociedade ocidental como a romana, ou a colonial brasileira onde o 'escravo' era privado de direitos, um bem imobiliário tratado como mercadoria que se pode negociar. Os jonyas, por sua vez, possuíam um pouco de poder, podiam gerar e guardar riquezas, por exemplo.

Ressalto que, os jovens nus representados na placa em questão, foram concebidos num estilo naturalista onde se nota um domínio técnico excelente na feitura da peça artística.

Essas placas decoravam as vigas que sustentavam o telhado do palácio.

A cabeça, como é característica nas obras de arte produzidas no Benin, apresenta um acabamento, uma qualidade ainda maior, no que diz respeito à busca pelo realismo, um mimetismo superior, do que o resto do corpo que se mostra geralmente bem mais estilizado.

> *"Na maioria das esculturas africanas tradicionais, a cabeça é a parte mais proeminente porque, na vida real, é a parte mais vital do corpo humano: ela contém o cérebro - a morada da sabedoria e da razão; os olhos a luz que ilumina os passos do homem*
> *pelos labirintos da vida; o nariz que serve como uma espécie de ventilação para a alma; os ouvidos com os quais o homem escuta e reage aos sons, e a boca com a qual ele come e mantém o corpo e a alma juntos."*[25]

24. Nigel BARLEY. *The Art of Benin*, p.72.

25. Babatunde LAWAL. *"A arte pela vida: a vida pela arte"*, p. 46.

Percebemos que as mãos apresentam menos detalhadas, um mero esboço. A mão estilizada faz contraste com a musculatura das pernas onde se percebe imitações de escarificações, os mesmos estão descalços.

Os três corpos mostram perfeita simetria. Os jovens além de possuir o mesmo tamanho apresentam a mesma postura. Vestem colares nos braços, nas pernas e pescoços. O cabelo é habilidosamente detalhado.

Todas as figuras da placa em questão apresentam a mesma proporção; Os corpos apresentam a proporção de quatro cabeças. Todos os personagens parecem iguais, fazem parte da mesma classe social, mas, são pessoas diferentes, um deles tem o rosto mais cheio do que os outros dois (Fig. 6).

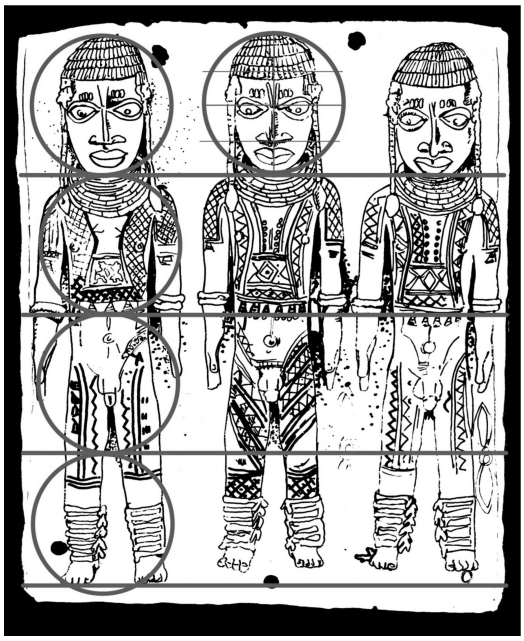


Figura 6

Curiosamente a cabeça que é bastante simétrica é dividida também em quatro partes como o corpo. Essa semelhança onde existe a divisão em quatro partes entre a cabeça e o corpo seria alguma regra matemática?

Como escrito anteriormente as mãos são meros esboços em comparação com a riqueza de detalhe do restante do corpo. Bem diferente de outras peças artísticas produzidas no reino do Benin, onde as mãos são mais bem detalhadas e habilmente concebidas.

A REPRESENTAÇÃO DO CORPO HUMANO NA ARTE IORUBÁ

1. PLACA DO REINO DO BENIN

1. 2. TRÊS JOVENS PAJENS – O CONTEXTO HISTÓRICO E O TRANSLADO PARA EUROPA

A placa do Benin que apresenta três jovens pajens foi levada para a Europa por volta do ano de 1897. Em 1897 ocorreu a expedição punitiva britânica ao reino Ioruba. Com sabemos[26], as peças foram geradas no século 16, mas, pretendo focar aqui nesse texto o momento histórico em que ocorreu o desterro da mesma. Portanto, durante o colonialismo europeu na África no século 19. E, ainda, o caminho que a placa do Benin em questão fez fora da África.

Mesmo sendo as peças geradas em um momento histórico anterior, o fato é que as mesmas foram criadas numa ocasião onde as nações européias empreitavam, tanto no século 16 ao 19, o projeto colonizador na África. Até 1880, 80% do território africano era dominado por africanos, presença européia somente na África Ocidental. Podemos citar as ilhas do Senegal, parte da atual Gana, o Porto novo do Daomé, etc.

Posteriormente, ao olharmos a mesma África no ano de 1914 as únicas nações livres no continente são a Etiópia e a Libéria. Ou seja, de 1880 até 1935, a África se viu gradativamente sendo vítima do colonialismo europeu.

Margery Perham, historiador europeu da escola colonial, propagava erroneamente que os africanos teriam sido beneficiados com o colonialismo e que os mesmo apoiavam a invasão européia no continente:

> *"A maioria das tribos aceitou rapidamente a dominação européia, considerando que ela fazia parte de uma ordem irresistível, da qual podiam extrair numerosas vantagens, essencialmente a paz, e inovações apaixonantes: ferrovias e estradas, lâmpadas, bicicletas, arados, culturas e alimentos novos e tudo o que podia ser adquirido ou provado nas cidades (...)"*[27]

Mas, pesquisas, mais sinceras e profundas, mostraram que os africanos

26. Albert Adu BOABEN. *História geral da África*, *A África diante do desafio colonial*. v. *7*, p.10.

27. *Ibid*.

não tinham esse desejo de ser dominado como Margery Perham difundia. Por exemplo, em 1895, Wogobo, o Moro Naba o rei dos Mossi (atual República do Alto Volta) declarou:

> *" Sei que os brancos querem me matar para tomar o meu país, e, ainda assim, você insiste em que eles me ajudarão a organizá-lo. Por mim, acho que meu país está muito bem, como está. Não preciso deles. Sei o que me falta e o que desejo: tenho meus próprios mercadores; considere-se feliz por não mandar corta-lhe a cabeça. Parta agora mesmo e, principalmente, não volte nunca mais."* [28]

Esse conflito, essas duas forma de perceber o momento histórico: uma baseada no que afirmou o intelectual europeu, Margery Perham e a outra alinhada com a declaração do rei dos Mossis, Wogobo. Revela que o colonialismo europeu apoiava o seu discurso imperialista em falsas primícias e em pesquisadores, historiadores, nada isentos para legitimar as suas atitudes bélicas. O sociólogo argentino Walter D. Mignolo afirma que o europeu procurava *domesticar* o passado[29]. Para corroborar com esse meu modo de ver penso no professor Immanuel Wallerstein:

> *"As estruturas do saber não estão divorciadas do funcionamento básico do sistema-mundo moderno. São elemento essencial do funcionamento e da legitimação das estruturas políticas, econômicas e sociais do sistema. As estruturas do saber desenvolveram-se historicamente em formas úteis à manutenção do nosso sistema-mundo vigente."* [30]

O colonialismo do século 19 apresentava algo novo em relação ao colonialismo existente no século 16. A revolução industrial se fazia presente na Europa e o progresso tecnológico trazia novas invenções que influenciaram fortemente a dominação européia na África: como a invenção do navio a vapor, das estradas de ferro, do telégrafo, e, sobretudo, da metralhadora.

---

28. Albert Adu BOABEN. *História geral da África, A África diante do desafio colonial*. v. *7*, p.4.

29. Walter D. MIGNOLO. *Espacios Geograficos y Localizaciones Pistemologicas: La Ratio Entre La Localización Geografica y La Subalternización de Conocimientos*. Seminário na Universidade de Duke e Congresso de literatura Comparada**,** p. 14.

30. Immanuel WALLERSTEIN. *O universalismo europeu*, p. 94.

A mentalidade do europeu também se modificou. Essas mudanças no modo de conceber, pensar, tinham como motivo as novas ambições política, as novas necessidades econômicas e a percepção racionalista do mundo.

Ou seja, o tempo do livre-cambismo foi substituído pelos monopólios capitalistas rivais.

Essa nova lógica contaminou, também, as relações entre o Reino Unido e o Reino do Benin. Até o século 19, Benin se manteve protegida da ganância britânica. Posteriormente o território passou a ser cobiçado por empresários britânicos por causa dos ricos recursos naturais. A pressão era enorme e personagens como o Vice-Cônsul James Robert Phillips e Capitão Gallwey (o vice-cônsul britânico de Petróleo Rivers Protetorado), propunham a anexação do Benin e a remoção do seu rei, o Obá.

Para conseguir o seu objetivo os ingleses, maliciosamente, propuseram um tratado comercial com Omo n'Oba, o rei do Benin. Cético e extremamente desconfiado o Obá dificultou a relação comercial boicotando a mesma. O cônsul Claude Maxwell Mac Donald considerou a reação do rei uma violação do acordo. Observo que o acordo nem tinha sido assinado, portanto, não houve violação de acordo algum.

Com a atitude firme do Obá o Reino Unido se viu obrigado a destruir a cidade comercial de Brohomi. A desavença continuava com derrota Inglesa de um lado e derrota africana do outro.

O Império Britânico queria incrementar um acordo forçado para depois tentar dominar o Benin. Os africanos, por sua vez, sabiam da intenção dos ingleses e não assinavam o acordo. Posteriormente, os britânicos enviaram uma força para fazer um acordo para se estabelecer o mínimo de ordem diplomática entre o Reino do Benin e o Reino Unido.

Essa suposta força diplomática britânica na verdade era uma força militar que foi surpreendida em sua fraude e derrotada pelos guerreiros do Reino do Benin (o massacre do Benin).

Uma nova expedição foi erigida para tomar o reino africano “a expedição punitiva do Benin”. O contra almirante Harry Rawson levou para essa empreitada bélica cerca de 1200 ‘marines’ britânicos e marinheiros. Foi uma batalha feroz de 10 dias aproximadamente.

Após a capitulação do reinado do Benin o mesmo foi incendiado e os saques começaram. Monumentos, aproximadamente 2500 artefato religiosos, obras de arte foram todos *roubados* e levados para a Europa.

No final de 1897, todos os bens que foram saqueados do Reino do Benin, principalmente peças feitas de bronze, acabaram em museus como o Museu Etnográfico de Berlin, e principalmente o Museu Britânico.

No caso da placa do Benin que apresenta três jovens pajens em alto relevo (Fig. 7) faz parte do espólio dessa guerra, peça importante para o meu objeto de pesquisa, se encontra hoje no Museu Britânico. A mesma depois de ter sido roubada foi vendida para o museu em questão, e, na Europa, segundo o email do curador de coleções do Museu Britânico, James Hamill, a placa foi exposta pela primeira vez no próprio museu no ano de 1898. Portanto, um ano após o saque.

Figura 7

Três Jovens Pajens
Reino do Benin – Nigéria
Século 16 – 17
Latão 42 x 35 cm
The British Museum Londres – Ingraterra

James Hamill escreve que talvez, ao longo do século 20, a placa poderia ter sido exposta na galeria etnográfica do museu, mas, segundo Hamill, não se tem registro completo sobre essas supostas exposições. Hamill registra que durante a segunda Guerra Mundial a mesma foi deixada armazenada, arquivada. Porém, no ano de 1970 a placa foi exposta, pois ocorreu uma mudança dentro do museu onde o departamento de etnografia saiu do setor principal e foi para o 'Museu de Humanidade'. Nesse momento de ajuste entre setores dentro do Museu Britânico, a placa em questão participou da exposição 'Realeza divina'; A exposição teve inicio em 1970 e termino em 1973. Desde 1973 a placa em relevo que retrata três jovens pajens retornou ao setor de etnografia e se encontra hoje armazenada no Museu Britânico:

> *"This plaque was first displayed at the British Museum in 1898 and for much of the 20th Century could well have been on display in the African cases of the ethnography galleries but we do not have a complete record of its history of display. There would have been periods when it would have been in storage rather than on display, notably during the second World War. In 1970, the ethnography department moved out of the main Museum site to The Museum of Mankind where it was displayed in the Divine Kingship exhibition until 1973. It then returned to storage where it still is and has been since ethnography's return to the British Museum."* [31]

James Hamill afirma em seu email que a referida placa não foi muito pesquisada e que os jovens ali representados pertenciam a uma classe subalterna e que dados sobre a existência dos mesmos se perderam na volúpia do tempo.

31. https://br-mg5.mail.yahoo.com/neo/launch?.rand=dc2g6g0nqvuga#2082300690. Acessado: via email 29. Jun. 2014.

A REPRESENTAÇÃO DO CORPO HUMANO NA ARTE IORUBÁ

2. O CORPO

2.1. O CORPO VISÍVEL

"The body of man is very small compared with the spirit that inhabits it."

African oral tradition[32]

O CORPO VISÍVEL

Com o corpo o sujeito interage com o mundo. Mas, a posse desse corpo não é definitiva é finita. A experiência do corpo é modificada por sua cultura, por transformações causadas pelas pressões sociais. A marca da estrutura social está presente no corpo, como uma escarificação.

Portanto, ao estudarmos o corpo podemos compreender melhor o universo no qual este corpo se encontra inserido e as forças que tentam controlar esse corpo.

Tendo escrito isso, suspeito que o corpo físico no universo do grupo Iorubá não seja a totalidade da pessoa, mas apenas um 'lócus' onde, momentaneamente, o individuo com a sua subjetividade dialoga com a pluralidade que é a sociedade e a natureza.

O corpo do africano é a ferramenta com qual este ser se relacione com a flora, com a fauna, com a sociedade, etc.

Para os Iorubás o corpo, 'ara', é a parte visível. O corpo visível é dividido em corpo visível externo e corpo visível interno.

O corpo visível externo é composto por diversos elementos como a pele que possuí o sentido sensorial do tato. Os pêlos, 'irun-ganranganganran'. Os olhos, 'oju'. A boca, 'enú'. Entre outros elementos.

32. Danielle FÖLLMI; Oliver FÖLLMI. *African wisdom 365 days*, p. 24.

O corpo externo é dotado de capacidade motora, se movimenta, trabalha para buscar e produzir alimento, para criar o território e o espaço para tornar possíveis as relações sociais.

O corpo visível interno apresenta, por sua vez, outros elementos como o fígado, 'edó', intestino, 'ífun', as entranhas em geral. Os Iorubás entendem a entranhas como parte do corpo visível que se encontra próxima do mundo não físico[33], pois nas entranhas se encontram órgãos com grande poder simbólico como o coração, 'okãn'.

O coração para os componentes do grupo Iorubá está relacionado com a idéia de íntimo, alma, consciência.

O sangue, 'ohún', faz parte, também, do corpo visível interno. Para tradição Iorubá esse líquido tem grande poder simbólico.

Em relação ao corpo visível externo o que mais chama atenção para os membros do grupo Iorubá é a cabeça. Essa valorização da cabeça influencia no resultado final de uma peça artística, ao observamos a arte Iorubá percebemos que essa predileção pela cabeça se reflete também na composição das obras escultórica desse povo.

Notamos que a cabeça das peças de origem Iorubá são bem mais trabalhadas do que o resto do corpo. Essa valorização da cabeça se deve ao fato de que é nesse local onde se encontra um componente muito importante para o africano do grupo Iorubá que se chama: Ori.

O corpo visível, segundo a filosofia Iorubá, só pode se relacionar com o mundo graças ao 'emi' que seria a respiração.

O corpo, para o homem desse grupo em estudo é um elemento que não pode ser desprezado. Ao longo da vivência, o corpo visível é um componente de referência histórica, um elemento de individualização na sociedade.

33. Fábio LEITE. *A questão ancestral*: África negra, p. 30.

Através do manejo do corpo, ao dançar vestido com máscaras, é que o homem do grupo Iorubá explica a realidade em que vive. Por meio de tradições centenárias é que o indivíduo identifica o seu povo. Mas, apesar da exigência da utilização do corpo no diversos segmentos da vida, esse corpo não é considerado como elemento vital, pois essa ‘carcaça’ nada mais é do que uma cabaça, um container, onde a alma alojada passeia pela terra. Esse corpo esta sujeito ao apodrecimento.

Percebemos a importância do corpo para esse grupo em questão ao olharmos com cuidado como se dá o relacionamento entre as pessoas. A notável valorização do contato entre os corpos para o africano se evidência quando, freqüentemente, notamos a demonstração de amizade; São comuns dois homens de origem Iorubá ao caminhar estarem de mãos dadas.

O corpo é usado para submeter outros corpos ou se defender da ação de outros corpos.

A considerável experiência de se usar o corpo faz com que os termos usados para nomear partes do corpo sejam utilizados, também, para dar nomes para outras coisas que estão além do corpo humano.

Todos possuem um corpo e este é um domínio que todos conhecem por isso, quando se quer falar do cume, do cimo ou pico de uma montanha a pessoa pertencente ao grupo Iorubá diz ‘*orí* ’ que também quer dizer ‘cabeça’. Quando se quer falar do canto, da extremidade o africano diz ‘eti’ que quer dizer orelha. A fachada de uma casa é chamada de ‘iwájú ilê, onde ‘iwájú significa ‘testa’ e ‘ilé’ ‘casa’. Portanto, a testa da casa.

É através do seu corpo que a criança Iorubá apreende se relacionar com o mundo. O corpo é um instrumento de socialização para criança. No ventre materno, o corpo da criança já interatua com o corpo da mãe. Mesmo depois de nascida, o contato do corpo da criança com o corpo da mãe continua estreito isso ocorre por causa da técnica africana de carregar a criança ou o recém nascido junto ao corpo através dos tecidos, dos panos ricamente estampados. A criança se encontra segura e confortavelmente atada as costas da mãe.

A sensação de proteção e segurança é semelhante a sensação de está no ventre, e este estado é prolongada por causa do contato constante da criança com a costa, ‘ágbégbé’, e com a pele, ‘epo’, da genitora.

O posicionamento do corpinho da criança com a nua costa da mãe e com o pano que sustenta confortavelmente a criança leva o mais novo integrante da família para conhecer o espaço onde ela, criança vive e coexiste; A aldeia.

O corpo da mãe caminha pelo povoado, por trajetos e lugares conhecidos do grupo, interage com pessoas conhecida da família. A mãe faz o trabalho diário enquanto a criança, em todos esses momentos, se encontra atada na costa da mãe, a criança sente o corpo da mãe executar os movimentos de andar, respirar, colher e plantar. Ligações de corpos (criança – mãe).

Essa ligação dos corpos, o da mãe e do bebê, propiciados pela técnica de carregar a criança apoiada no tecido junto à costa não tem somente objetivo prático de levar a mesma para diversos lugares ou de possibilitar que a mãe possa executar trabalhos diversos (Fig. 8).

Figura 8

Acredita-se que a prática tradicional de conter as crianças ás costas expõe uma presunção da maternidade africana, do destino do indivíduo em sua etapa social inicial e inteiramente dependente. Fazer com que a criança participe desde já,

logo após o seu nascimento, de atividades sociais. Uma maneira de apresentar o novo membro à comunidade após o ‘ritual’ do parto.

Por isso, comum é presenciar crianças presas nas costas das mães em atividades tradicionais e importante do grupo. As crianças já participam dos eventos sagrados ou profanos do grupo étnico que elas pertencem, fenômeno que se inicia mesmo no ventre, ‘inú’ e persiste após a natividade, ‘àtilende’.

A interação do corpo da criança com os corpos dos membros do grupo é intensa. Mãos negras e femininas, mulheres parentes da mãe, tocam o corpinho da criança. Ajudam a criar, a cuidar.

Enquanto a criança mais nova continua na costa da mãe, os outros irmãos dessa criança que ainda são muito jovens são cuidados pelas suas irmãs mais velhas, ou pelas primas, ou tias. Com o passar do tempo os contatos físicos entre corpos é ampliado, por exemplo, quando a criança experimenta o contato com outras crianças da mesma idade. Nesse momento novos estímulos sensoriais surgem nos jogos infantis, na simulação de luta corporal, ‘íbadimú’.

A manipulação dos órgãos genitais na infância também acontece. O ato de tocar com as mãos, ‘owó’, o pênis, ‘okô’, ou outro órgão sexual somente são tolerados após, geralmente, concluídas formalmente as primeiras etapas puerícias, o que ocorre por ocasião da excisão e circuncisão, quando estas acontecem em idades tenras.

Na comunidade Ioruba o sexo e o florescimento do desejo sexual são visto como um fator de extrema importância para o grupo. Os estímulos corporais, a possibilidade de procriação presente na adolescência são potencializados e confirmados pelas técnicas estruturadas com o objetivo à dinâmica social, traduzidas na excisão e circuncisão. No corpo visível do sujeito Iorubá percebem-se marcas no rosto.

Algumas marcas faciais do grupo Iorubá [34]**:**

Ábájá meta

Três marcas horizontais grandes de cada lado do rosto.

Ábájá merin

Quatro marcas horizontais grandes de cada lado do rosto.

Ábaja alagbele

Três marcas horizontais grandes de cada lado do rosto,ou quatro marcas horizontais grandes de cada lado do rosto com mais três marcas verticais em cima.

Pélé

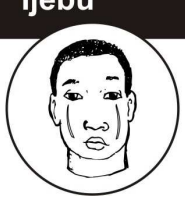
São três marcas verticais de cada lado do rosto. Característica da cidade de Ifé.

Gombo

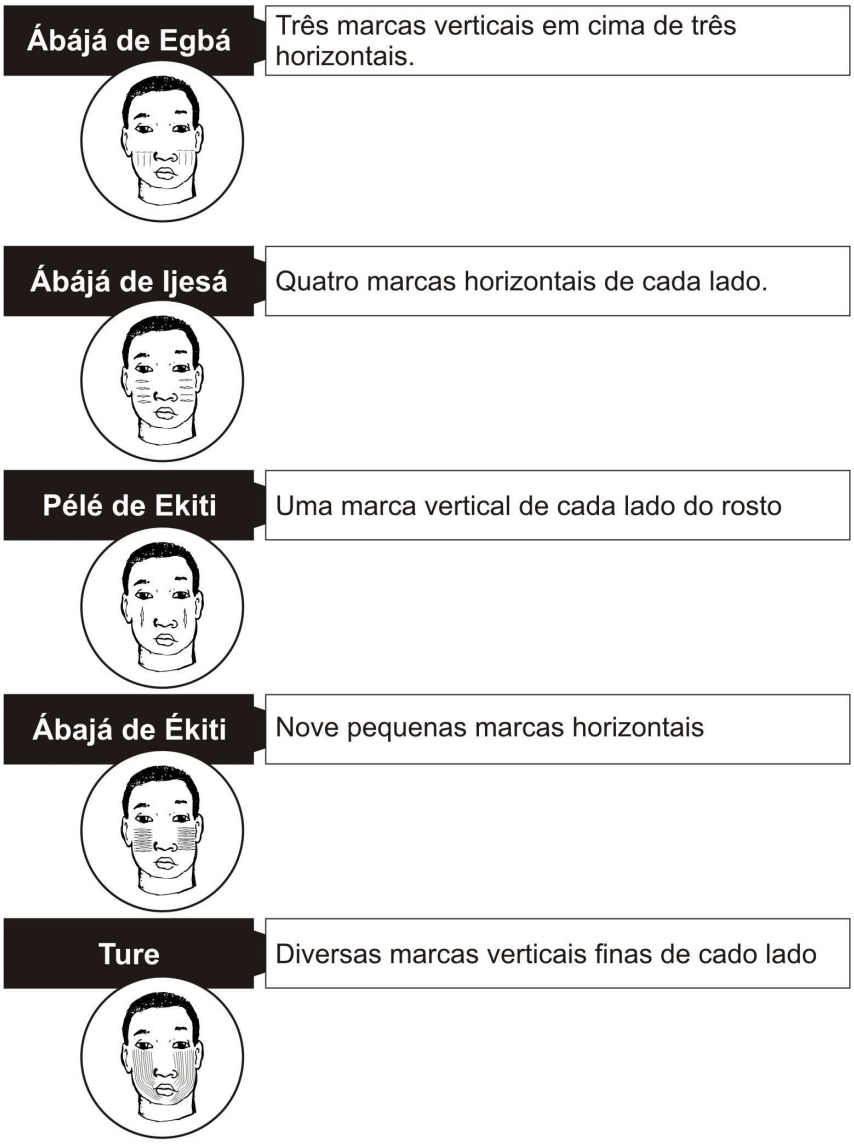
São três marcas verticais laterais bem grandes de cada lado, da cabeça até ao queixo. Comum em Oyo.

Ijebu

Uma cicatriz vertical, comprida, de cada lado, na frente do rosto.



34. Maria Inez Couto de ALMEIDA. *Cultura Iorubá***:** Costumes e Tradições. p. 29.



O rosto, ‘isojú’, apresentam marcas porque, segunda a tradição, o povo Iorubá estava sempre em guerras. Guerras entre povos de outra origem ou guerras entre cidades que lutavam entre si.

Essas marcas tinham a função prática de identificação da família, do grupo e também para se diferenciar dos elementos que os iorubas estavam lutando. O fator estético também é um dos motivos dessas marcas que realçavam sexualmente parte do corpo da mulher e do homem iorubano.

Outra técnica utilizada pelas mulheres eram fazer cortes no rosto, barriga, 'Ikún', testa, costa, 'ágbégbé', nádegas, 'badí', etc. Para esse intento as mesmas usavam agulhas, já no corpo lâmina onde se colocava um liquido chamado oye dudu para dar uma coloração preta às cicatrizes.

Ressalto, ainda, que além das marcas citadas acima, o corpo feminino que apresentava formas arredondadas era para o povo Iorubá um atrativo estético, pois a garota que iria se tornar mulher era colocada em uma cabana onde era alimentada em excesso durante semanas até o dia da festa quando a mesma retornava engordada expondo suas siluetas arredondadas[35].

Percebe-se a importância do corpo na comunidade africana em especial no grupo Ioruba no apreciado emprego do contato físico corporal, na estimulação sensorial, na utilização do corpo como objeto fundamental dos processos iniciáticos como elemento de reconstituição de alguns modelos ancestrais ligados à explicação da realidade que se expressa através danças e gestos ancestrais, como suporte de máscaras, etc.

A percepção do próprio corpo para o africano é fundamental. O sujeito africano do grupo Iorubá ao ter percepção do seu corpo, compreende a sua importância social e individual.

De fato, sem o corpo, ou manejo do corpo no ato sexual, não se pode ter o fenômeno da procriação.

Outro exemplo da importância dada pelos africanos na percepção do corpo é na questão estética.

A valorização estética do corpo por parte dos membros pertencentes ao grupo de origem Iorubá se faz presente quando notamos que algumas mulheres Iorubás buscam enfeitar a face e as outras partes do corpo, como o braço, 'ápa', com

35. Maria Inez Couto de ALMEIDA. *Cultura Iorubá***:** Costumes e Tradições, p. 45.

representações estilísticas semelhantes ao grafismo. Para obter o efeito desejável, as mulheres Iorubá utilizam uma seiva de uma árvore chamada ‘búje’ (ínábuje).

Semelhante a rena, esse vegetal tem como característica soltar uma tinta resistente que fixa na pele. De cor avermelhada o ‘òsún’ e o ‘láálí’ também são usados fartamente com os objetivos estéticos feminino[36].

A percepção do corpo pelas mulheres Iorubás é intenso, antes de se tornar esposas, ‘iyawo’, elas se enfeitam utilizando as seivas òsún, láálí ou o ‘búje’ sempre que surgem eventos de muita importância como festas de casamentos.

O casamento é a união de corpos que tem como objetivo a procriação. É uma instituição muito tradicional no universo Iorubá. Quando o homem com trinta anos e a mulher Iorubá com vinte e cinco anos, aproximadamente, pretendem se casar, os mesmos passam por vários ritos. A família do moço, por exemplo, deve pagar um dote (costume que hoje é ultrapassado). No inicio do século vinte o costume ainda existia era de cinco libras na cidade de Abeokutá, por exemplo.

Ao se casar o homem se torna ‘oko’. A jovem esposa Iorubana presencia na noite do casamento uma reunião familiar. A jovem ‘iyawo’ solicita aconselhamento e bênção do pai. O pai vaticina proteção divina e fecundidade e como obedecer ao ‘oko’, esposo.

Após os oitos dias na casa do marido a esposa limpa os arredores do lar e traz água para família do marido com intuito de mostrar lealdade ao esposo. Ao se deitar a jovem esposa pinta os pés, ‘esé’, com a seiva de ósún para ficar bela.

Os jovens futuros esposos na ocasião do casamento adornam corpo com uma túnica o gbáríyé, ou o agbádá feita de tecido simples, mas confortável por ser larga.

36. Maria Inez Couto de ALMEIDA. *Cultura Iorubá***:** Costumes e Tradições, p. 31.

Ou, ainda, a luxuosa túnica dándógó e colares no pescoço. As pernas, ‘éya-ara’, eram vestidas com calças como o soro, o kembe (calça muito tradicional). Na cabeça o chapéu chamado filá. O filá poderia ser do tipo orìbì, bentigo, àkete, ou eleti aja.

O corpo feminino era vestido com aso iro. Essa bela vestimenta é um traje envolvido em volta da cintura até aos pés, parece uma canga. É vestida sobre um bùbá, ou, ainda a mulher Iorubá poderia usar o sìmí, também, sobre o bùbá.

Tradicionalmente, no ombro, ‘ejiká’, esquerdo a mulher africana do grupo Iorubá veste o iborún feito de aso oke.

Compondo com as vestimentas tradicionais citada logo em cima, as mulheres usavam o gélé, um turbante ricamente trabalhado. Anéis, braceletes e cordões. Pintam a face com atike e assentam tiro nas pálpebras.

Outro momento que a mulher Iorubá enfeita todo o seu corpo com ‘ósún’ por motivo estético são em ocasiões como o nascimento de um ente querido ou posse do rei.

Na concepção de uma criança são comuns as mulheres, desse grupo étnico em questão, pintar o corpo do bebê com a seiva de ósún para embelezar o corpo do novo membro da família.

As mulheres iorubás costumam misturar as folhas de láálí com outro elemento chamado kanun. Com essa mistura elas pintavam as unhas, ‘ekan’, das mãos e dos pés e depois lavavam o local. Com esse procedimento ocorria uma reação na unha tornando a mesma cor-de-rosa.

Portanto, a percepção da importância do corpo pelos membros do grupo faz com que se inclua o corpo nas diversas manifestações sociais. Pois, o corpo é percebido como um elemento essencial para formação da personalidade do individuo: Identidade do grupo sensação de pertencimento.

O nome que uma pessoa Iorubá recebe tem muito a ver com a individualidade, identidade que pode está também relacionada com a questão do corpo.

Sabe-se que bebês de origem Iorubá que vieram ao mundo com os pés surgindo antes da cabeça recebem o nome de Ige[37]. Aquelas crianças que nasceram com o cordão umbilical em torno do pescoço são nomeados com Ojo se for menino e Aina se for menina. O cordão umbilical, ‘iwo’, estar fortemente ligado as origens do ser ioruba.

Essa parte do corpo da criança, o cordão umbilical, segunda a tradição é cuidadosamente conservada sendo colocada em uma vasilha, ou enterrada perto da casa da criança.

37. Fábio LEITE. *A questão ancestral*: África negra, p. 63.

A higienização corporal é fundamental para o homem Iorubá. Era costume amplamente aceito o fato dos homens rasparem a cabeça e as mulheres ostentar penteados bem elaborados.

O costume de não raspar a cabeça no passado era falta grave. Hoje em território Iorubá o uso de cabelo grande pelos homens não é mais mal visto.

A tradição de raspar a cabeça do iyawo segundo alguns estudiosos não contém qualquer analogia com este costume citado logo acima. Pois, esse hábito é adotado pelos dois sexos e tem como conceito simbólico o surgimento para uma nova existência, idêntico a um recém-nascido.

A CORRUPÇÃO DO CORPO VISIVEL

Quando o sujeito Iorubá se encontra na fase derradeira da vida, quando a velhice se instala e o corpo visível ainda continua vivo, estamos diante de um pré-ancestral.

O idoso no grupo Iorubá é aquele sujeito visto como ‘forte’. A sua força está no fato de que o mesmo cumpriu todos os requisitos para atravessar a jornada da vida. O idoso é compreendido como um elo que está próximo da ancestralidade. O ancião é quase um ancestral vivendo na comunidade. O corpo do idoso atesta essa condição onde o cabelo se torna embranquecido, as rugas marcam o rosto e a pele se torna mais seca.

Por isso, acredito que o idoso é geralmente respeitado nesse grupo onde o mesmo exerce a função de sábio, legitimação do poder gerontocrático.

O corpo, entre todos os elementos’, é o único extinguível.

O corpo de um Iorubá idoso que cumpriu os requisitos iniciáticos tradicionais da nação a qual pertence. Que gerou uma grande quantidade de filhos e conseqüentemente deixou uma grande quantidade de descendente. Que foi dono de comportamento ético, foi respeitado pela sociedade, trabalhou, deixou bens

materiais, etc. É visto como um membro do seu grupo que cumpriu todo o percurso natural da existência visível.

Logo, a morte e o sepultamento do corpo de um idoso que prosperou em vida e foi cumpridor do que se espera dele era comemorada com uma festa.

Quando o corpo visível se encontra na corrupção, no apodrecimento, dependendo do caso, esse corpo era tratado de forma diferenciada:

Enrolava-se o corpo em suas roupas comuns e enterrava o mesmo em um mero buraco para a família não ter despesas.

O corpo de um mendigo ou de um leproso era enterrado num lugar distante em um buraco no mato.

Encostado em uma árvore no mato era o destino do corpo de uma mãe grávida falecida em algumas cidades pertencentes ao grupo Iorubá (isso no passado). Já o corpo da criança deveria ser retirado da barriga (não sei qual o destino do corpo da criança).

O corpo de um corcunda, ‘abuke’, morto deveria ser enterrado, também, no mato.

O corpo de pessoas fora da lei não era enterrado. O corpo desse tipo de pessoa era negligenciado para os animais devorarem.

O corpo de uma vitima de sarampo era enterrado em um local desconhecido. Todos conhecido do morto deveriam vestir roupa de festa e beber e dançar – uma comemoração.

Quando o corpo era atingido por um raio, o cadáver deveria ser enterrado em um local desconhecido da família com todos os pertences do morto.

O corpo de um falecido que tinha caído de uma palmeira deveria ser enterrado em um local próximo da palmeira.

O corpo de um afogado deveria ser sepultado na beira do rio.

O corpo pertencente a um caçador deveria ser enterrado no mato por outro membro da sua classe (por outro caçador).

O corpo do Obá de Oyo era levado para um lugar chamado bara. Mas antes de chegar até o local o cortejo levando o corpo parava em onze locais pré-estabelecidos tradicionalmente.

No passado quando o Obá falecia o seu corpo era enterrado junto com outros doze corpos: quatro corpos de mulheres em baixo, quatro corpos feminino sobre o corpo do Obá. Dois corpos de homens do lado direito e dois corpos masculino do lado esquerdo. Essas pessoas eram sacrificadas: doação de corpos[38].

O corpo que outrora alojava uma alma recebia tratamento diferenciado conforme a circunstância da morte, da idade e status social.

Quando o corpo era de um indivíduo que teve uma existência longa e respeitada e morria de uma forma boa, esse cadáver era envolvido numa esteira e eram expedidas mensagens aos entes queridos. A distância não importa a mensagem era enviada para que todos comparecessem para prestar homenagens ao morto. Nesse ínterim era feito o preparativo para lavar o corpo do morto. O corpo do amado membro do grupo Iorubá era lavado com água morna, com um tipo de sabão e esponja, o corpo recebe os cuidados de um elemento os Abofoma. O cabelo, 'irun', era raspado, pois, os Iorubá viam como higiênico a cabeça raspada, por outro lado, alguns não raspavam o couro cabeludo bastando pentear ou escovar. Caso o corpo em questão fosse de uma mulher o cabelo era penteado com esmero. Para retardar a decomposição era inserida dentro do corpo uma grande quantidade de bebida alcoólica.

Para adiar a rigidez cadavérica eram feitas esfregações na articulação com o ajuda de um preparado feito de gordura vegetal conseguida da árvore Karite[39].

---

38. Maria Inez Couto de ALMEIDA. *Cultura Iorubá***:** Costumes e Tradições, p. 66.

39. Fábio LEITE. *A questão ancestral*: África negra, p. 106.

Seguindo a tradição, quem era o primeiro a jogar água no corpo do velho pai era o filho homem com maior idade (ter um filho homem era muito importante para os Iorubás).

Banhar o corpo do falecido era uma prática tradicional e muito respeitável para esse grupo étnico. Tornar-se-ia um ‘iwin ou ‘iseku’ o corpo que não fosse devidamente higienizado após a morte.

Após o banho o corpo era vestido com roupas bonitas, toda branca. Colocava-se um chapéu, também, branco se fosse um homem. O corpo do falecido jamais poderia ser vestido com roupas de cor vermelha.

No velório o corpo era deixado em uma sala deitado em uma cama decorada, parentes e amigos davam presentes. Fora do recinto acontecia uma festa. A festividade era uma homenagem em respeito ao morto.

O corpo era enterrado geralmente de tarde, antes do por do sol, envolvido em roupas bem produzidas numa esteira especial, era carregado em imponente procissão para o sepulcro.

Quando o corpo pertencia a uma mulher esse era sepultado com objetos que os Iorubá acreditavam serem importantes para essa mulher como: colares, brincos, roupas e comidas.

O povo Iorubá percebia a morte como um renascimento para um mundo semelhante ao que o corpo visível estava vivenciando antes do falecimento. Por isso, o caçador era enterrado junto com as suas ferramentas de caça.

Um membro da família real era acompanhado por um séquito de empregados que foram sacrificados durante o enterro. Os criados deveriam atender o rei no mundo não físico com toda regalia que o mesmo recebia quando estava vivo.

A REPRESENTAÇÃO DO CORPO HUMANO NA ARTE IORUBÁ

2. O CORPO

2.2. A CABEÇA VISIVEL

"The emphasis on the head (Ori) in Yoruba figure sculpture goes beyond its biological importance as the seat of the brain that controls the body"[40]

A CABEÇA NO CORPO VISÍVEL

Para os Iorubás a cabeça é a parte mais importante corpo visível, não só pelo fato de que é nela que se encontra o cérebro, 'opolo', mas, devido a importância da mesma não estar presente tanto no universo biológico, anatômico como nas funções que esse órgão desempenha no corpo. A cabeça revela a natureza antropocêntrica da cosmologia Iorubá. Portanto, para esse grupo este órgão está ligado à própria existência do ser Iorubá enquanto grupo e a essência do sujeito Iorubá enquanto indivíduo.

A CABEÇA COMO REFERÊNCIA

Ao observamos as obras tridimensionais proveniente do povo Iorubá, percebemos a qualidade naturalista na representação da cabeça humana (Fig. 10). Nós deparamos não só com uma qualidade na reprodução realista como com um lirismo poético-visual.

A importância dada à cabeça se reflete não só na feitura das peças artísticas como também na cultura, na política, na tradição desse povo.

40. Babatunde LAWAL. *Orinolise*: *The hermeneutics of the head and hairstyles*, p. 3.

Figura 10

Oni
Ifé – Nigéria
Século 12 – 15
Bronze 35 cm
The National Commission for Museums and Monuments
Ifé – Nigéria

Essa supremacia da cabeça sobre o resto do corpo faz com que a arte desse povo também tenha essa característica uma vez que fazem cabeças bem mais trabalhadas e elaboradas em contraste com um corpo que, apesar de ser também belo, não chega ser mais bonito do que o resultado estético alcançado na cabeça da estatuaria de origem Iorubá.

Notamos essa predileção pela cabeça não somente no resultado final de uma peça artística, uma vez que temos ciência que a prática tradicional de erigir uma peça escultórica de metal, uma cabeça de latão no Benin, teve o seu início quando a última realeza da antiga dinastia mítica dos Ogiso que imperavam antes da chegada dos Iorubás foi destronada quando eclodiu um levante[41].

41. E. J. ALAGOA. História Geral da África: Do Delta do Níger aos Camarões; os Fon e os Iorubás. v. 5, p. 526.

Sabe-se[42] que os reinos do Benin e Udo se engalfinhavam em guerras quase sem fim quando, durante as disputas por maior poder de influência e hegemonia, o Obá Oguola gozando das benesses só experimentadas por aquele que alcança a vitória conseguida no campo de batalha, solicitou como espólio, ao Oni de Ifé, um escultor que soubesse arte de se trabalhar no metal para que esse mestre produzisse em Benin as figuras escultóricas de latão ou bronze tão comum em Ifé.

O oni enviou-lhe um escultor, Iguega.

Em homenagem ao escultor foi levantado um santuário no qual se encontram diversas esculturas, várias cabeças em terracota.

Notamos, estilisticamente, que essas peças escultóricas encontradas no "santuário' de Iguega, apresentam cabeças achatadas, bochechas largas, as narinas apresentam um formato no qual parecem querer escorrer lateralmente buscando acompanhar a face ampla da figura de metal (Fig. 11).

Figura 11

Os dois olhos dessa peça aqui descrita são concebidos como se fossem de alto-relevo que lembram os olhos das esculturas Nok. As orelhas pequenas não são

42. E. J. ALAGOA. *História Gerald a África*: Do Delta do Niger aos Camarões; os Fon e os Iorubás. v. 5, p .526.

bem trabalhadas como a face. Os cabelos, em trancinhas, caem em fileiras que superpõem. As sobrancelhas são divididas em pequenas partes que tem como função revelar o sexo da personagem ali representado. No meio das sobrancelhas se notam duas sarjas verticais que acredito ser referência de alguma escarificação comum ao grupo em estudo. No pescoço existe menção de colares de conta[43].

Essa história proveniente da tradição oral demonstra a interessante importância dada à cabeça e ao mesmo tempo a arte e a tecnologia. Observo aqui que, para se construir essa peça artística o guerreiro, um Obá, dotado de poder reconhecido ordena a presença de um artista que domine a técnica e tenha qualidade estética para se produzir peças escultóricas que represente a cabeça de um membro importante do grupo.

O retrato, a arte de fazer desenho, pintura ou escultura com grande esmero tendo como referência a cabeça de uma pessoa admirável ou não, obviamente esteve presente na arte do povo Iorubá.

Foi comum no passado do Reino do Benin a prática de se colocar na sepultura dos antepassados as esculturas de cabeças feitas de madeira que, posteriormente, foram substituídas pelas cabeças fundidas em metal[44].

Deste modo, a tradição de representar um ente querido já falecido através de peças escultóricas era comum ao povo Iorubá. Parece-me que essa prática tradicional não é só Iorubana, mas sim um fenômeno presente em algumas comunidades africanas já que os povos Senufo e Agni tinham, também, como tradição o costume de tentar retratar os seus mortos por meio de estatuetas sugerindo assim uma busca de reconstrução do corpo[45].

O rei deposto foi substituído por Oranmiyan que era um príncipe da cidade

43. Alberto da Costa SILVA. *A enxada e a lança*: a África antes dos portugueses, p. 567.

44. Fábio LEITE. *A Questão Ancestral*: África negra, p. 38.

45. *Ibid.*

sagrada de Ifé. O mesmo era filho do Oni que recebia a alcunha de Oduduwa. Desde essa época, nos conta tradição oral, que se tornou costume o Oba, do reino do Benin, ser decapitado após a sua morte e a sua cabeça, o seu crânio, ser expedido até Ifé para que fosse enterrado no 'orun oba ado', no recinto sagrado. Por sua vez, uma cabeça comemorativa feita de latão era enviada de volta para o Reino do Benin e assentada sobre o altar (Fig. 12).

Figura 12

Cabeça Comemorativa de um Obá
Reino do Benin – Nigéria
Século 15 – 17
Latão 27 cm
The British Museum
Londres – Ingraterra

Estilisticamente podemos escrever que Ifé buscou fazer retratos que tinham certa idealização na representação da personalidade ali retratada. Percebemos na escultura da cabeça de Ifé a presenças de aberturas onde se assentava cabelos, bigodes, e barba (Fig 13).

Notamos, ainda, que a fisionomia das faces das cabeças esculpidas apresenta uma serenidade e um equilíbrio. As cabeças constituídas em Ifé tiveram a sua modelagem inicialmente em argila que facilitava o escultor transmitir harmonia e, do mesmo modo, uma suavidade que tinha como objetivo prático evitar contraste ou dramaticidade na expressão nos rostos das peças.

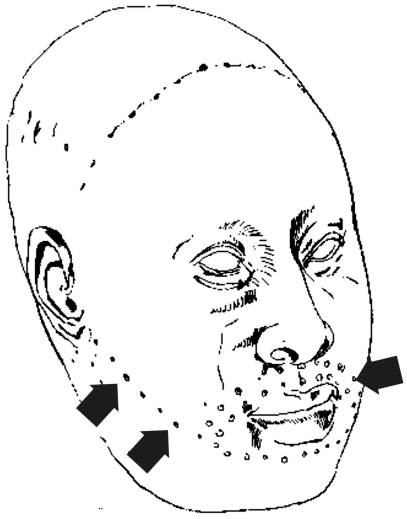


Figura 13

Por outro lado, no Benin, o retrato da cabeça humana apresenta uma tendência para o simbólico e estandardização[46] (Fig 14).

Figura 14

Essa postura fez com que o realismo nas peças artística no reino do Benin se direcionasse para as conhecidas placas do Benin onde podemos notar cenas de batalhas, figuras da corte, narrativas sobre caçadas, festejos com músicos, imagens de homens com os seus cavalos, chefes guerreiros, garotos com corpos escarificados (Fig. 15).

46. Alberto da Costa SILVA. *A enxada e a lança*: a África antes dos portugueses, p. 568.

Figura 15

Três Jovens Pajens
Reino do Benin – Nigéria
Século 16 – 17
Latão 42 x 35 cm
The British Museum
Londres – Ingraterra

Acredito que enquanto a arte produzida em Ifé procura ressaltar a qualidade divina do Obá, e, se encontra ligada ao transcendental criando peças que apresentam fisionomias onde remete o espectador ao fenômeno sobre natural, as peça escultórica produzidas no Reino do Benin não busca somente o sagrado. As expressões dos rostos não se encontram num estado de transe e harmonia, as mesmas, por sua vez, demonstram uma ferocidade de um povo guerreiro que possui uma ordem hierarquia e militar. Está mais próximo do profano do que do sacro. Afinal, Benin é uma cidade que lida com o sangue é uma cidade militarizada por causa das guerras e com a riqueza material proveniente do comercio de matérias primas ou de pessoas. Por isso, as placas do Benin nos mostram uma narrativa de coisas terrenas. Enquanto Ifé é uma cidade sagrada, centro espiritual, sustentáculo das crenças do povo Iorubá.

Portanto, para se olhar a arte africana e em especial arte produzida pelo povo de origem Iorubá deve se ter em mente diversos fatores por vezes extremamente discretos. Quando se observa a qualidade das produções feitas no grupo Iorubá

devemos ter consciência da filosofia que permeia a criação do objeto artístico observado. Afinal, não podemos interpretar somente as peças artísticas, sobretudo, as cabeças, tendo como base para estudo somente a forma da mesma.

Sabe-se que o conteúdo real de uma obra artística pode ficar impenetrável mesmo quando podemos entender formalmente essa obra de arte. Percebemos que dentro do grupo Iorubá algumas artefatos são diferentes de outros. Como escrito anteriormente notamos que os objetos produzidos pelas diversas facções, ou etnias, que compõem o grupo Iorubá são diferentes entre si.

Essa diferença estética produzida dentro do mesmo grupo está apoiada no fato de que geralmente a produção artística sofre uma variação causada por diversos fatores como o contexto histórico, sócio cultural, geográfico no qual cada obra foi realizada.

O grupo Iorubá é extremamente complexo, uma peça Iorubá cujo tema seja a cabeça, está sujeito á uma variedade de fatores e detalhes que se torna fundamental dialogar com eles para se ter uma melhor compreensão do objeto artístico em questão.

Além do desconhecimento da história do grupo em estudo a constatação da complexidade reside no fato que não possuímos conhecimento de como uma determinada a arte produzida pelos Nok influenciou os artistas que viviam no Benin, por exemplo.

Sabemos que, estilisticamente, as peças artísticas produzidas por esse grupo que habitou o norte da atual Nigéria, próximo dos rios Níger e Benué no século quarto antes de Cristo, apresentam característica com as peças produzidas pelos artistas de Benin.

Quando se observa os mais antigos artefatos artísticos produzidos no Benin, antes de receber a influência estética de Ifé, nota-se que essas peças artísticas, aquela que apresenta a cabeça aplainada, proporcionam semelhanças com a feitura dos olhos produzidos pela cultura Nok. Ambos os grupos ao fazerem os olhos na cabeça esculpida, fazem os mesmos quase sem volumes, na verdade ambos os

olhos são desenhados como se fosse baixo relevo, destacando assim alguma reminiscência das esculturas produzidas anteriormente em Nok (Fig. 16).

Figura 16

Ao observar a estatuária Nok (Fig. 16), percebe que o corpo da mesma se mostra modelado de forma simples, como cubo. Braços e pernas têm a forma de cilindros enquanto as mãos são meramente esboçadas. O mais notável é o esforço, o labor, na execução da cabeça da peça. Algumas peças Nok se mostram trabalhadas com rigor e engenho, outras parecem querer falar ou assobiar, pois demonstram os lábios semi-abertos. Diversas têm o formato da cabeça cilíndrico, esférica e cônica buscando transmitir as várias características existentes nas feições humanas. Um esforço para se reproduzir retratos.

Mas são os olhos produzidos pelo grupo Nok que me traz interesse.

Estilisticamente, os olhos Nok têm a pálpebra superior feita com um traço horizontal ligeiramente curvado enquanto a inferior é um arco mais aberto. As sobrancelhas somadas aos olhos formam um circulo. Tanto as sobrancelhas, quanto as pálpebras são desenhadas em relevo na cabeça. As pupilas, que são na verdade um simples buraco na argila parece sempre está arregalado prestando atenção.

Essas características escritas no parágrafo anterior poderiam não só ter semelhança com as primeiras cabeças produzidas no Reino do Benin como com as máscaras Iorubá chamada de Guelede (Fig. 17).

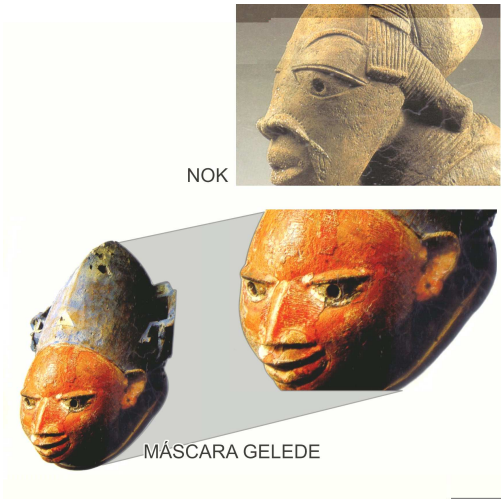


Figura 17

Portanto, não cabe uma análise somente formal de uma peça africana.

Por isso, quando se percebe o naturalismo exacerbado presente na produção artística escultórica do grupo Iorubá, devermos estar atentos ao fato de que esse realismo pode está presente tanto em uma estatuária cujo tema trata de um assunto transcendental ou em uma obra, também, tridimensional que narra um fato profano.

Existe uma peça escultórica, uma máscara, que traz uma face de mulher e tem uma conotação, acredito, mais transcendental do que política.

A peça que representa a mãe do Obá Esigie (Fig. 18).

A obra em questão trata de uma “máscara” de aproximadamente vinte e cinco centímetros de altura, constituída de metal e marfim. Não se sabe nada a respeito de quem foi o artista que executou a obra.

Acredita-se que essa peça servia como gancho para prender roupas cerimoniais no quadril ou peito, foi um acessório de luxo. A peça foi esculpida em uma única presa de elefante; a parte posterior da escultura encontra-se profundamente escavada para não se tornar pesada.

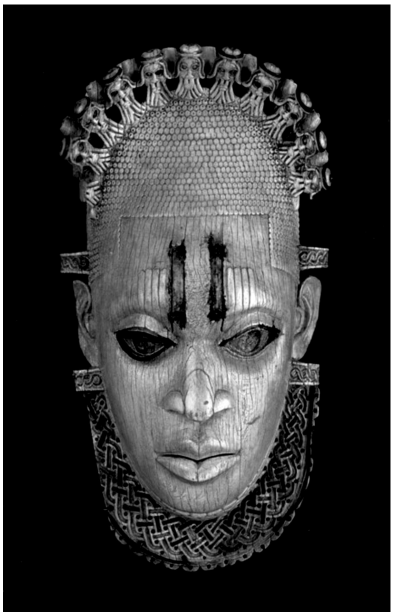


Figura 18

Máscara Peitoral
Reino do Benin – Nigéria
Século 16 – 17
Ferro, Marfim e Madeira 22,5 cm
The British Museum
Londres – Ingraterra

O artista desconhecido que confeccionou essa peça mostra uma habilidade espantosa, como era usual dentro da milenar cultura Iorubá. Ele esculpiu um rosto simétrico onde o olhar é dirigido ligeiramente para baixo, a peça transpira dignidade. Os olhos foram embutidos com cobre como as duas tiras verticais na testa. Essas duas tiras têm ligação com a tradição antiga na cultura Iorubá, percebemos essa duas marcas verticais em outros artefatos do mesmo grupo. A peça possue um penteado representado por um baixo relevo que, acredito, foi executado com paciente requinte.

Nota-se um curioso adorno, diadema, onde é possível perceber uma fileira de aproximadamente onze cabeças estilizadas, são referências claras da presença portuguesa no Reino do Benin[47].

47. Peter STEPAN. *World art Africa*, p. 74.

As onze esculturas de cabeças portuguesas presentes no adorno trazem os conhecidos cabelos compridos com barbas usadas pelos europeus ibéricos na parte inferior do rosto. Presenciamos um suposto colar de coral e uma faixa larga com uma decoração e perfurações e inclusões metálicas.

Alguns pesquisadores acreditam que essa citação, na peça africana, aos portugueses tenha um motivo. A presença portuguesa no Reino do Benin durante o reinado do Obá Ozolua em 1486. O mesmo foi auxiliado pelos portugueses na sua política de trazer para sua área de influência as cidades rebeladas. O comércio exclusivo com Portugal permitiu Benin dominar as regiões vizinha e obter prosperidade e estabelecer uma riqueza enorme. Segundo o pesquisador William Fagg, essa máscara reflete um programa político. Representa a monarquia[48]. Segundo a tradição, a máscara faz menção a mãe Idia.

A história oral Iorubá nos conta que a mesma possuía um poder considerável. Ela era mãe do Obá Esigie (reinou de 1504-1550), tão dedicada como mãe que foi muito longe para organizar um exército para proteger o filho querido. Ventila-se, segundo a narrativa, que Idia (ou Idiá) colocou seus poderes transcendental à disposição de Esigie[49].

Em sua honra, Esigie fez da condição de rainha-mãe uma instituição de prestígio e poder espiritual. A máscara, portanto, representa um objeto de força com poderes transcendentes, e, ao mesmo tempo um emblema de alta patente da monarquia do Reino do Benin.

A peça artística em questão apresenta esculpida uma face humana é símbolo do poder sagrado e também do poder político profano.

Ressalto aqui a notável capacidade desse grupo de colocar no mesmo objeto dois universos diferentes. Acredito ser importante essa característica onde uma peça apresenta duplo sentido, pois quando estudamos essa máscara percebemos que a

48. Peter STEPAN. *World art Africa*, p. 74.

49. *Ibid.*

mesma apresenta duas facetas. A máscara, em questão, liga ao mesmo tempo o mundo físico, vulgar da vida terrena com o universo misterioso. O mundo do concreto e do político com o universo do divino e do simbólico. Ao estudarmos o grupo Iorubá por diversas vezes nos deparamos com essa duplicidade de universos. O líder, o Obá é o chefe político das coisas terrenas e ao mesmo tempo é relacionado ao sagrado.

Chamo atenção para a dualidade na sociedade tradicional Iorubá. A mesma transfere o conceito da cabeça como parte mais importante do corpo em diversos momentos da vida dos seus membros. Como na organização administrativa dos vários grupos que compõe a nação, por exemplo: Todos os componentes de uma família estão sob autoridade do chefe (Baale Ile) que seria a cabeça desse grupo. E todos esse chefes estão sobre a autoridade “do cabeça” do distrito; o Olori adugbo.

Por sua vez, “os cabeças” do distrito respondem ao chefe da aldeia que é o Baale.

Finalmente, os chefes da aldeia prestam conta ao Obá que é o rei divino, sumo sacerdote.

A importância dada à cabeça se faz presente nas diversos objetos escultóricos artístico como a máscara que homenageia a mãe do Obá Esigie. Mas essa reverência para com esse órgão também está presente nos cabelos desse povo.

Nota-se no cabelo, ou melhor, no penteado, outro momento em que a cabeça é exaltada como parte mais importante do corpo visível.

Segundo a filosofia Iorubá os membros do grupo nomeiam a espécie humana como Eda Omo Adárihurun que quer dizer: *humanidade, a espécie que apresenta cabelo, principalmente na cabeça*.

Os iorubanos ressaltam que a humanidade não apresenta pêlos como os animais que são seres inferiores e se mostram cheios de pelos pelo corpo. O cabelo, ‘Irun’, que nasce na cabeça é visto pelas pessoas desse grupo como uma floresta que deve ser bem preservada para consagrar o santuário que a cabeça física,

visível, constitui para a cabeça não visível, interior que é o Ori. Para os Iorubás as mulheres que têm como função tratar e tornar belo os cabelos de um indivíduo são bem vistas, profissionais de honra na sociedade Iorubá[50].

Segundo o professor Babatunde Lawal, na sociedade Iorubá o indivíduo que se apresenta perante o grupo com o cabelo despenteado é facilmente confundido com um homem doente.

A pessoa para ser bem aceita em seu meio deve ter o seu cabelo bem arrumado, atenção com o seu comportamento, zelo com a sua roupa. Esse cuidado com a aparência explica a conhecida estética na maneira de vestir do povo Iorubá.

Existe a crença nesse grupo que valorizar a cabeça, tanto a exterior quanto a interior é fundamental. Por esse motivo, os Iorubás empregam uma grande quantidade de estilo de penteados que tem como objetivo a valorização da cabeça, comunicar gosto, mostrar status, função e poder material quanto poder físico.

Segunda a tradição os bebês que nascem com os cabelos juntos presos ou crespos são considerados sagrados e são dado o nome de Dadá ou Ekine, porque os seus cabelos são semelhantes a búzios, dinheiro. Essas crianças, para esse povo, são percebidas como um indivíduo que vai atrair muita riqueza para os seus pais.

Essas crianças recém nascidas de cabelos presos com os fios grudados um nos outros não passam pela raspadura do cabelo durante a cerimônia em que vão receber o seu nome, pois a crença exprime que o cabelo amarrado tem poderes especiais. O cabelo dessa criança em questão pode ser lavado, mas não penteado. Os bebês gêmeos que são indivíduos especiais para esse grupo, por causa do seu nascimento incomum, também não passam pelo corte dos cabelos na cerimônia em que vão receber seus nomes. Comenta-se que os chefes, pai de gêmeos, são pintados com desenhos especiais durante o ritual que homenageia os gêmeos.

50. Babatunde LAWAL. *Orinolise*: *The hermeneutics of the head and hairstyles*, p. 3.

Conforme o professor Babatunde Lawal, por motivo de higiene, uma criança do sexo masculino tem o seu cabelo raspado uma vez por mês ou quando o seu cabelo está cheio de sujeira, essa limpeza se chama irún fifa korodo.

As vezes, se raspa o cabelo da parte de trás e nas laterais da cabeça deixando uma faixa de cabelo chamado jongori (Fig. 19).

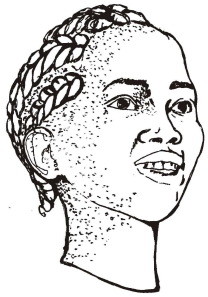


Figura 19

Essa mecha de cabelo começa na frente e corre até o occipital. Quando um pouco de cabelo é deixado na coroa, no cume da cabeça é chamado de osu.

As meninas, geralmente são autorizadas a usar cabelos longos amarrados ou trançados no mesmo estilo usado por mulheres jovens adultas e maduras.

No caso de irmãos gêmeos se usa um penteado idêntico para ambos. Os pais geralmente se esforçam para manter os cabelos dos seus filhos limpos e bonitos. A negligência com o cabelo da prole é mau visto pelos membros do grupo e eles sendo os pais serão tido como displicentes no cuidado dos filhos.

Para os Iorubás, escreve o professor Babatunde Law, a maioria dos homens raspa a cabeça, exceto por razões profissionais ou rituais. Na velhice quando o cabelo se torna grisalho, ewu, e a barba, irugbon, embranquece o sujeito do grupo em questão é considerado como uma pessoa portadora de sabedoria e maturidade, o bigode não é bem visto. Para comprovar esse valor na sociedade Ioruba basta termos consciência da existência do seguinte ditado:

"Ewu l'ogbo, irungbon l' Agba, mamu l' afojudi."[51]

51. Babatunde LAWAL. *Orinolise*: *The hermeneutics of the head and hairstyles,* p. 5.

A tradução desse dito popular é: *O cabelo cinza evidência a velhice a barba evidência a maturidade, o bigode trai insolência*.

Sobre o fato de se mexer no cabelo buscando obter um resultado estético deve se colocar aqui que alguns penteados têm como função mostrar status social ou denotar um notável poder. Enquanto jovens de origem mais simples usam o penteado chamado jongori, os jovens pertencentes a um extrato mais sofisticado, portadores de privilégios das classes mais abastadas utilizam outro tipo de penteado: usam o AASO ou AASO aluode. Geralmente esse penteado identifica caçadores e guerreiros importantes.

Esse penteado tem como característica deixar crescer o cabelo no topo da cabeça. Dentro dessa mecha de cabelo é infundida uma medicina forte para capacitar o corpo física e espiritualmente segundo a tradição Iorubá. O cabelo, nesse penteado, é trançado. O mesmo pode pender para o lado esquerdo. Alguns caçadores e guerreiros usam uma touca longa para alojar o cabelo (Fig. 20).

Figura 20

Máscara Ancestral
Iorubá – Nigéria
Século 19
Madeira
Tribalarts.com

Outro penteado usado pelo membro do sexo masculino do grupo em questão é o ifari apakan. Nesse penteado a cabeça é quase toda raspada. Era usada pelos indivíduos do clã Aragberi, linhagem real do império Oyo.

Como escrito anteriormente, a maioria dos homens raspam a cabeça. Já as mulheres, os jovens e os idosos, geralmente, usam o cabelo muito longo. Observo

que as mulheres apresentam a cabeça raspada quando estão passando por um processo complicado de falta de saúde ou por motivo ritualístico. Normalmente, a maioria das mulheres Iorubás usa diversos estilos de penteado. Um ditado popular afirma que o cabelo contribui para uma mulher bela (Irun I' ewa obinrin)[52].

Existem três maneiras de modelar o cabelo:

Irun biba – É o estilo mais simples. Deixa o cabelo solto. Esse penteado é usado por aquela mulher que está com pressa (Fig. 21).

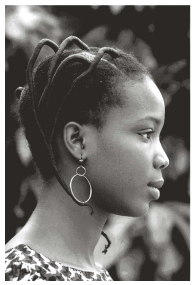


Figura 21

Irun didi – Nesse penteado o cabelo fica preso mais elaborado (Fig. 22).

Figura 22

O penteado irun didi pode se feito no estilo chamado sùkú (Fig. 23). No estilo sùkú, se penteia o cabelo para cima e o mesmo é preso no alto. Existe outro estilo de irun didi que é o pàtewo.

No estilo pàtewo o cabelo é dividido de uma orelha até outra orelha e penteado de baixo para cima até se encontrarem. Esse estilo de penteado faz com que o cabelo pareça que está batendo palma.

52. Babatunde LAWAL. *Orinolise*: *The hermeneutics of the head and hairstyles*, p. 7.

Figura 23

Dois Ibejin
Iorubá – Nigéria
Século 20
Madeira 29cm
Tribalarts.com

O penteado irun didi, ainda, pode se feito no estilo chamado pánúmo, conhecido como boca fechada. Nesse estilo de irun didi pánúmo (Fig. 24) o cabelo trançado em volta do crânio é penteado de cima para baixo e de baixo para cima e os mesmo se encontram deixando um espaço no meio.

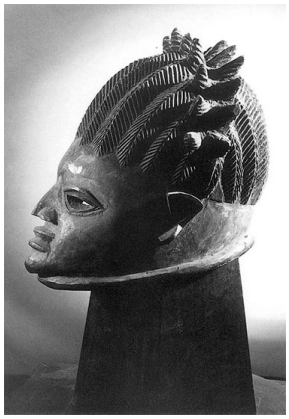


Figura 24

Máscara Gelede
Iorubá – Nigéria
Século 20
Madeira 29cm
Collection of the National Museum, Lagos, Nigéria

Já, no estilo ojompeti, que significa chuva caindo sobre as orelhas, são executadas tranças de diversos tamanhos em toda a cabeça (Fig. 25 e Fig. 26).

Figura 25

Par de Ibejin
Iorubá – Nigéria
Século 19
Madeira 26,7cm
Coleção de Senhor e Senhora. Donald Morris

Figura 26

Ibejin
Iorubá – Nigéria
Século 19
Madeira 19 cm
Coleção de Senhor e Senhora. Donald Morris

No estilo koroba que quer dizer balde, todas as tranças irradiam de um ponto da nuca, da lateral, e termina na parte frontal (Fig. 27).

Figura 27

Gelede
Iorubá – Nigéria
Século 19
Madeira
National Museum, Lagos, Nigeria.

O estilo agogo (Fig. 28), crista de galo, é um dos penteados mais conhecido do povo Iorubá. Nesse estilo o cabelo se encontra dividido em três partes. Dois na lateral da cabeça e um no centro. As tranças laterais são de baixo relevo, enquanto que a central é grande e se estende da parte de trás até na frente da cabeça.

Figura 28

Por vezes, o cabelo é dividido de outra forma fazendo com que o cabelo, ou melhor, a crista corra lateralmente de orelha a orelha, parecendo o estilo ojompeti (Fig. 29).

Figura 29

Ibejin
Iorubá – Nigéria
Século 19
Madeira
Coleção de Senhor e Senhora. Donald Morris

Irun kíkó – Nesse estilo os cabelos são presos. O penteado consiste em usar uma linha preta para amarrar os fios de cabelo para formar desenhos complexos. Nesse estilo é preciso o auxilio de mais uma pessoa para elabora o penteado (Fig. 30).

Figura 30

Ipáko elede – Estilo onde o cabelo trançado começa na parte de trás da cabeça e termina na parte da frente (Fig. 31).

Figura 31

O professor Babatunde coloca que se podia facilmente saber se uma mulher era casada olhando para o penteado que a mesma usava. As mulheres solteiras usavam o estilo ojompeti, ipako, elese ou estilos koroba.

As noivas e donas de casa usavam as versões mais intricadas dos estilos agogo e panumo.

As esposas do Obá, por sua vez, freqüentemente se destacavam das outras mulheres com versões muito elaboradas do estilo suku.

Esses penteados são usados em diversas regiões, por diversas etnias do grupo Iorubá. Ou seja, não se pode dizer qual estilo é mais importante do que outro. O estilo agogo foi muito usado em Oyo. Suspeita-se que Oyo adaptou o estilo agogo dos estilos de penteado usados pelos Hausa, pois os mesmos tiveram diversos contatos durante séculos e provavelmente houve interação cultural entre eles.

Em Owo, as mulheres gostavam de dividir o cabelo em três partes dando um formato no cabelo como se fossem pães.

O cabelo de uma mulher poderia refletir a sua situação psicológica. A mulher viúva Iorubá desfazia as tranças, deixava o seu cabelo desgrenhado até passar o luto de três meses. Após o luto a viúva se encontra com o cabelo raspado e retorna a vida normal.

Os cuidados com a cabeça também faziam parte do procedimento da realeza e os séquitos da corte dos reinos Iorubás.

Sabe-se que durante os ritos de instalação de um Obá a cabeça do novo rei era raspada e depois lavada com ingredientes especiais. Segunda a tradição o rei não deveria colocar nada na cabeça exceto a coroa com formato de ibori (Fig. 32). Observo que, a coroa lembra o penteado suku usados por alguns sacerdotes. Denotando assim, o duplo sentido do rei de sumo sacerdote e soberano.

Figura 32

Ibori
Iorubá – Nigéria
Século 19
Diversos Materiais
Coleção de Senhor e Senhora. Donald Morris

No passado os reis, os Obás raramente apareciam em público e quando o faziam o rosto real se encontrava parcialmente coberto pela coroa (Fig. 33). Porém, alguns soberanos não colocam a coroa por motivos também tradicionais. No Owo os reis aparecem com a cabeça descoberta no festival Igogo que homenageia Orosen, uma rainha desaparecida misteriosamente num passado distante.

Figura 33

Bayanni
Iorubá – Nigéria
Século 20
Diversos Materiais
Coleção de Senhor e Senhora. Donald Morris

A cabeça e automaticamente o cabelo, estão entrelaçados com a política, com o poder.

Os mensageiros do rei (ilari), por exemplo, também cultivam um penteado especial para se diferenciarem e impor respeito e agir com lealdade e coragem nas

execuções dos trabalhos ordenado pelo Obá. A cabeça dos mesmos é raspada pela metade. Os mensageiros reais devem manter sempre a cabeça descoberta para serem reconhecidos pelo público.

Em Oyo, a cabeça do mensageiro se encontra raspada deixando uma mecha circula na coroa da cabeça (Fig. 34). Este cabelo irá crescer muito, e, posteriormente será tingido e trançado no formato de uma crista. Por outro lado, em Oyo, os Ilari usam trança no meio da cabeça (Fig. 35)

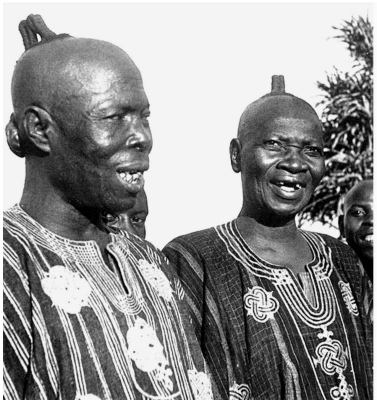


Figura 34

Figura 35

Percebe-se a mensagem fálica no penteado do mensageiro, existe ai uma relação real com Exu “mensageiro” do panteão dos orisas Iorubá.

Antes da invasão colonial, os mensageiros do Obá desempenhavam um papel fundamental na política ioruba. Leais ao rei o mensageiros corriam por todo o território e os seus penteados tradicionais davam uma notável imunidade diplomática

Esses funcionários da corte, com o seu cabelo característico, representavam o Obá, logo assaltar ou assassinar um mensageiro real era uma declaração implícita de guerra contra o reino que ele ou ela simbolizava.

A REPRESENTAÇÃO DO CORPO HUMANO NA ARTE IORUBÁ

2. O CORPO

2.3. ORÍ: A CABEÇA INTERNA

"Ori inu mi ko ma ba ti ode jê". (Que a minha cabeça interior não estrague minha exterior).

Ditado africano

O pesquisador Ola Balogun escreveu a arte só ganha um caráter universal se tivermos consciência da conjuntura histórica e sócio-cultural na qual a mesma foi criada, e ainda, que devemos abandonar, mesmo por algum instante, o nosso juízo crítico que herdamos da nossa cultura[53].

Por isso, ao olharmos obra artística proveniente da cultura Iorubá, precisamos ter em mente que o sujeito que erigiu determinada peça é fruto de sua sociedade, cultura e valores. Portanto, se a ambição é entender a arte do grupo Iorubá, temos que aceitar a possibilidade de que o sujeito iorubano seja um ser portador de duas cabeças. Uma externa e outra interna.

ORÍ – A CABEÇA INTERNA

Se repararmos na anatomia da obra de um artista africano que elabora uma determinada peça, perceberemos que a mesma apresenta um corpo que, obviamente, possui uma cabeça. O sujeito Iorubá nomeia essa cabeça externa de Ori ode.

A cabeça externa é bastante valorizada, pois, nela se encontra o cérebro, o órgão responsável pela função intelectual. A mesma organiza o funcionamento dos outros organismos do corpo, rege a capacidade de percepção que possibilita a apreciada interação social, etc.

53. Ola BALOGUN. *Forma e expressão nas artes africanas*, p. 38.

Apesar da importância da mesma para o artista pertencente ao grupo Iorubá, e para todos os indivíduos desse povo, a cabeça externa é somente uma cabaça, apalá, que acomoda a importante cabeça interior, o “princípio vital” chamado de: Orí inu.

Segunda a crença Iorubá, a cabeça interna é responsável pela subjetividade do indivíduo, pelo destino das pessoas. O Ori, que é um conceito comum ao grupo em questão, e a cada indivíduo desse mesmo povo, está ligado à problemática da existência histórica individual e coletiva dessa gente.

Observo que o Ori não pode ser entendido como um mero órgão interno que compõem o cérebro. Não podemos comparar o mesmo com a medula, o cerebelo ou lobo parietal, por exemplo.

Segundo os Iorubás esse “princípio vital” se encontra na esfera do além físico.

Para os mesmos, o Ori inu tem inicio na criação do ser humano, pelo oleiro divino Ajala, que coloca a cabeça interna em cada pessoa que vai nascer.

Por sua vez, Orisanla (Obatala) modela os seres humanos.

Já, Olodumare, sopra o sopro vital nos seres construídos.

Portanto, o processo seguiria a seguinte ordem: o “artista” Obatalá cria o corpo humano e Olodumaré ativa a respiração. O indivíduo criado vai até a oficina do oleiro Ajala para escolher um determinado Ori.

Curiosamente todo esse processo ocorre nos noves meses enquanto a criança é gestada na barriga na mãe.

A visão filosófica Iorubá explica como foi escrito anteriormente, que cada sujeito dessa tradição escolhe a sua própria cabeça interna. Sendo assim, devemos supor que cada indivíduo tem uma porcentagem na responsabilidade de ter um bom

Ori ou, um Ori ruim. Apesar de que, segundo o pesquisador Fábio Leite[54], a escolha de um determinado Ori é uma decisão definitivamente livre, e, essa escolha é feita em meio a diversos outros Oris disponibilizados. Mas, no momento da escolha desse “principio vital” não se pode saber qual a qualidade do mesmo. Trata-se, segunda a tradição desse grupo, de um momento extremamente importante já que essa escolha é imprevisível.

Ori Buruku ko; Ayanmo o gbogun (a cabeça ruim não pode ser limpa com sabão mágico; destino não pode ser modificado com encantos): O ditado tradicional coloca que um indivíduo nada pode fazer contra um destino que ele mesmo escolheu antes mesmo do nascimento.

Porém, outro ditado Iorubá afirma: o que importa é a pessoa em si; e não existe cabeça ruim na cidade de Otu-Ifé (Iwa nikan l'o soro; Ori kan kii Buru l' Otu Ife)[55].

Este verso parece corroborar com outro ditado tradicional da filosofia Iorubá que conta: Eni l' ori rere ti ko n'iwa , iwa L'O ba ma ori re jê (mesmo se alguém nasça com uma cabeça boa, mas não tem bom caráter, está postura vai estragar a sua boa cabeça).

Podemos deduzir que, a filosofia Iorubá, busca nos mostrar que os orís, que foram feitos pelo oleiro, são parecidos entre si e que o destino se encontra indefinido, pois é difícil diferenciar uma cabeça boa de uma ruim. Portanto, devemos nos esforçar durante a vida para melhorar o nosso caráter e automaticamente tornar melhor a nossa própria vida.

O Ori é para sempre, sendo impossível depois de escolhido, mudar a cabeça interna.

---

54. Fábio LEITE. *A Questão Ancestral*: África negra, p. 31.

55. Babatunde LAWAL. *Orinolise*: *The hermeneutics of the head and hairstyles*, p. 12.

Conforme a tradição do grupo em questão, o sujeito Iorubá pode tentar remediar a situação desfavorável de se ter o destino já definido. É costume ancestral entre os membros desse povo, buscar consultar através dos jogos adivinhatórios, através intermediação de Orunmila, os desejos do Ori para se tomar as devidas providências em relação ao futuro.

Para se acessar o Ori é necessário entrar em contato com o dignitário do jogo; o Babalawo. Esse personagem é guardião do jogo que é guardado em uma bolsa que veio até ele pelas mãos ancestrais.

O Ori, ainda, está ligado a questões particulares de cada indivíduo, faz parte de cada ser humano, o mesmo devendo ser cultuado como um Orisa.

Logo, essa primazia da cabeça interior presente no universo Iorubá transforma a escultura desse grupo em uma ode ao corpo.

Como foi escrito, quando observamos uma estatuária de origem Iorubá, notamos a valorização dessa peça em detrimento do resto do corpo.

Suspeito que essa valorização proposital da cabeça tenha como objetivo informar o espectador de que a pessoa, ou personagem ali idealizado está recebendo o devido respeito por parte do artista executor da obra como, também, solicita respeito de quem vê a peça, pois, o representado é um personagem que possuí uma cabeça boa, um bom Ori, seria um portador do Olori rere (bom Ori).

Podemos perceber, por exemplo, na placa do Benin onde estão representados três jovens pajens (Fig. 36), que a cabeça dos mesmos adquire uma dimensão diferenciada do resto do corpo. Ou seja, existe uma proporção que busca valorizar a cabeça das figuras. Se a nossa observação persistir notaremos que as mãos dos mesmos são apresentadas como meros esboços.

A simplificação exagerada das mãos em contraste com a qualidade técnica presente na execução e no resultado final da cabeça dos personagens seria a informação de que os três jovens pajens não possuem a qualificação

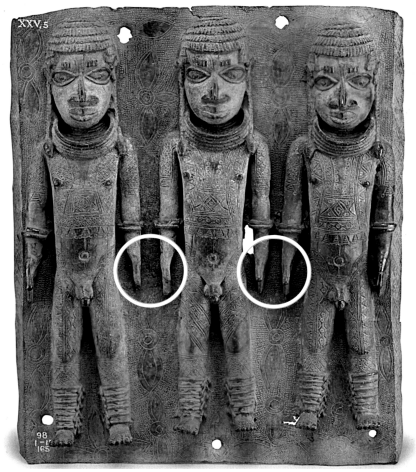


Figura 36

Três Jovens Pajens
Reino do Benin – Nigéria
Século 16 – 17
Latão 42 x 35 cm
The British Museum Londres – Ingraterra

necessária para executar tarefas de valor reconhecido. Segundo o professor Babatunde Lawal, a mão executa o que o cérebro ordena o que deve ser feito. Para os Igbos (africanos como os Iorubás, vizinhos deste, mas, de outro grupo étnico), por exemplo, mesmo reconhecendo o valor da cabeça os mesmos dão ênfase as mãos na execução dos desejos humanos[56].

Suponho que para os Iorubás as mãos são aquela parte do corpo humano que mais trabalha para que seja feita a vontade da cabeça. O asé, o poder que inspira e sustenta a vontade humana, junto com as mãos, põe em prática as ambições da cabeça. Ela transforma o deserto em civilização.

Como escreveu Babatunde Lawal, os Iorubás remodelaram o seu habitat: ogere, a f'oko yeri (Terra, a deusa que penteia o cabelo com uma enxada). Ressalto aqui, a alusão ao trabalho agrícola desse povo e a capacidade de remodelar o ambiente humano através do labor. Ressalto que cabe aqui o conceito de *órgão produtivo* que a mão representa em diversas civilizações.

56. Babatunde LAWAL. *Orinolise*: *The hermeneutics of the head and hairstyles*, p. 12.

Em relação à política a cabeça interna do Obá é considerada o principal Ori de todo o reino. A narrativa oral Iorubá coloca que até os Orisas prestam reverência a esse “princípio vital”.

Essa deferência ao Ori recebe o nome de Ori ibó. Toda a corte executa esse procedimento, e conseqüentemente, todos os chefes de família.

Quando o corpo perece o seu Ori tem um destino: torna-se Egún.

Conforme Fábio Leite, a presunção Ioruba difere aqueles mortos que tiveram uma presença excepcional dentro do grupo, daqueles outros perecidos que foram pessoas comuns. Egún seria o componente que distingue o parentesco, os laços de sangues no espaço familiar e da sociedade através das praticas históricas. Portanto, o Ori estabelece a imortalidade humana[57].

O Ori não vivencia a morte, pois é imortal. E a sua imortalidade reside no fato de que o mesmo reencarna seja de maneira real ou simbólica. Após o Ori tornar-se Egún o mesmo regressa para a mesma família pela concepção de um recém nascido. Enquanto o Ori não retorna ao mundo dos vivos, segunda a tradição Iorubá, o mesmo se encontra na condição de Egún.

ORÍ E O UNIVERSO IORUBÁ

Dentro da filosofia Iorubá um sujeito é composto por três elementos que são: O ara (corpo), o emi (sopro da vida, o elemento que dá vida) e o Ori (cabeça interna, cabeça responsável pelo destino humano).

O Ori, para os Iorubás é o elemento portador do destino e da personalidade do ser humano, rege, controla e orienta a vida e as atividades da pessoa. Esse grupo africano acredita que cada indivíduo tem o dever de estar em bons termos com o seu Ori para que o seu destino possa fruir bem durante a vida. Por isso o Ori é considerado como um deus menor, um Orisa (oke-ipori).

57. Fábio LEITE. *A Questão Ancestral*: África negra, p. 52.

Segunda a narrativa oral do povo Iorubá, Ajala é o oleiro responsável pela construção dos Ori. Ajala é um elemento que possui uma notável importância na cosmologia Iorubá. Mas, segundo os poemas de Ifá (oráculo) e muitas outras fontes orais antigas Iorubás, Ajala não é um Orisa. Talvez, por isso, Ajala seja um elemento falho na criação do Ori. Ajala seria um oleiro habilidoso, mas, uma figura negligente no universo Iorubá[58]. A negligência está no fato de que nem todos os Oris são bem feitos, alguns Oris são bastante ruins.

Para o grupo Iorubá o Ori é avaliado como uma entidade pessoal, que atende ao interesse individual de cada ser humano. Já, os Orisas são entidades que estão ligados ao interesse de todo o grupo ou de determinada linhagem. Por isso, o Ori não pode ser dado para qualquer pessoa, nem pelo Orisa nem por Olodumare. É uma escolha pessoal. É um intermediário entre cada individuo e as entidades (Fig. 37).

O Orisa , segunda a tradição Iorubá, não atende a qualquer solicitação que

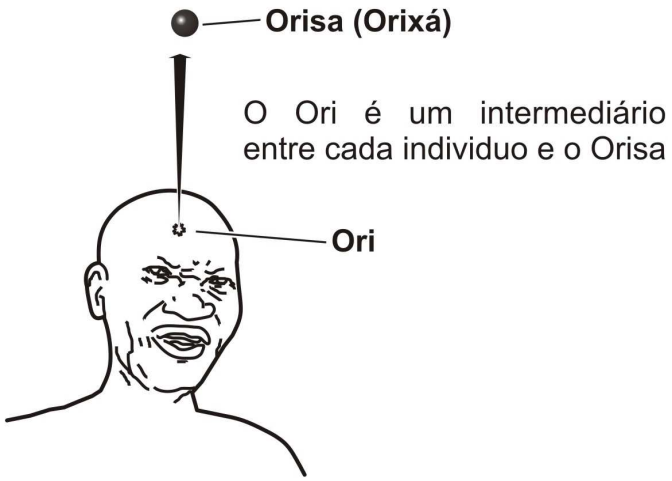


Figura 37

não tenha sido admitida pelo Ori de uma pessoa. Portanto, um Orisa não aprova um indivíduo sem o consentimento de seu Ori.

58. Ola BALOGUN. *The concepts of Ori and Human destiny in traditional Yoruba thought*: A soft-deterministic interpretation. Nigeria, p. 121.

Não devemos deixar de mencionar o ase (axé).

Talvez, etimologicamente, a origem da palavra *asé*, *axé* está ligado com outra palavra que é esé. Esé que quer dizer perna. A palavra esé para os iorubanos representa, também, a luta, o trabalho duro. Seria o esforço, o empenho individual, agitação ou ação de ir à diante[59]. O asé (axé) para os mesmos é a força vital, energia viva das potencialidades encapsuladas no Ori. O mesmo assemelha a um símbolo de poder, movimentação, atividade, e, essa energia pode ser renovada[60].

O asé é parte vital da personalidade humana, tanto no sentido físico quanto espiritual.

Sendo visto por membro do grupo em questão, como uma força vital, o axé é plantado, cuidado e socializado entre os seus. Como toda energia no universo essa força vital é transformada, renovada.

Receber ase, segunda a tradição Iorubá, significa reunir os aspectos materiais e simbólicos que representam os preceitos vitais de tudo que existe no aiyê (mundo físico) como reflexo do orun (mundo não visível).

Segundo o pesquisador Eduardo da Fonseca Junior a palavra asé, ou axé no Brasil, tem vários significados; Em um dos casos que dizer força e poder, um tipo de benção. Por outro lado, a mesma palavra, quer dizer alicerce transcendental que sustenta a casa de candomblé. Ainda, força e poder do universo.

Para o sujeito Iorubá natural, terreno, entrar em contato com o Ori, acessar o mundo pré-existente só é possível através de sacrifício (ebó). Com essa “técnica” o indivíduo tenta influenciar o destino, para o bem ou para o mal, acessando a camada que se encontra além do plano terrestre (Fig. 38).

59. Ola BALOGUN. *The concepts of Ori and Human destiny in traditional Yoruba thought*: A soft-deterministic interpretation. Nigeria, p. 119.

60. *Ibid.*

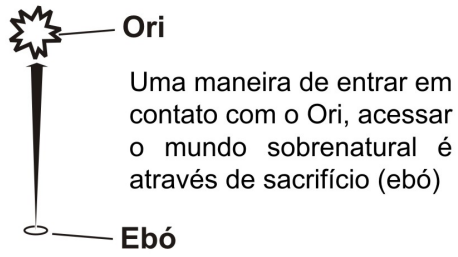


Figura 38

O Ori inu é considerado o companheiro derradeiro de uma pessoa, pois é o principio vital que acompanha o indivíduo até a morte e após a morte, durante as diversas reencarnações. Evoluindo de vida em vida, enquanto o Orisa retorna à sua aparição primordial.

Segundo a narrativa oral Iorubá, ao criar o Orun e o Aiyê, Olodumare se viu obrigado a criar diversas hierarquias que agiam em diversos planos do Universo.

Entre esse planos situam-se entidades intercessoras, os Orisas (Orixas).

Esses elementos pré-existentes eram responsáveis pelas funções relacionadas aos diversos reinos da natureza na Terra. Servos de Olodumare os mesmos exerciam funções de mediadores entre os seres humanos com o ser supremo (Fig. 39).

A tradição oral do povo Iorubá nos conta que os Orisas, ou Orixas, surgiram quando Obatala foi atingido. Com impacto o mesmo se espalhou por diversos lugares e cada pedaço do seu corpo levantou-se um Orisa.

A energia vital, o asé, se encontra presente em todos os elementos da natureza é parte do Orisa que seria, segundo a tradição, a feição inteligente dessas forças.

Seriam os mesmos, a personificação poderosa, intensa, incontrolável e contundente forças da natureza.

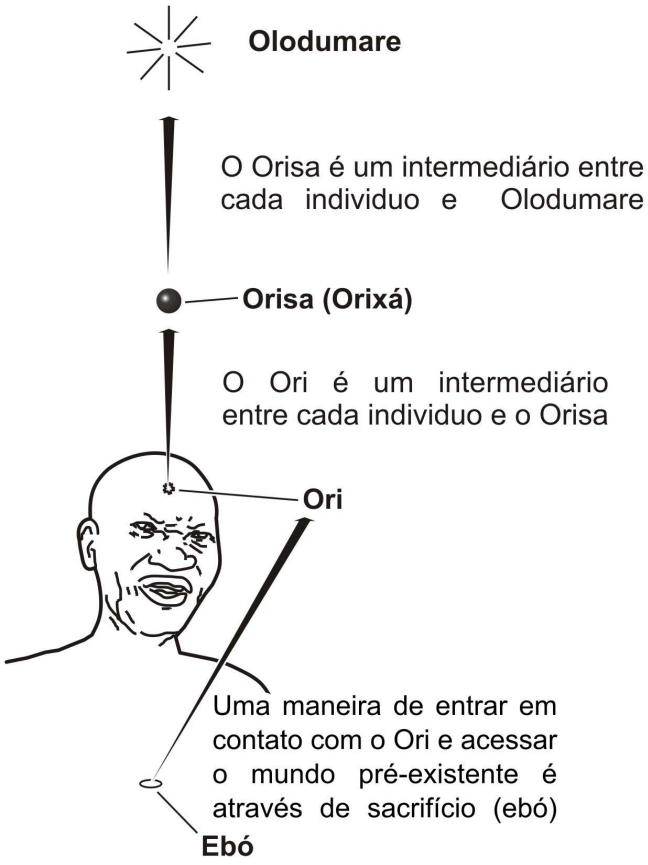


Figura 39

A curiosa concepção antropomórfica dos Orisa tem muito a ver com o arquétipo, ou, talvez com o fato de que a arte Iorubá seja uma arte antropocêntrica quando se trata de representações. Esse naturalismo presente na percepção dos Orisa é uma característica própria de conceber o mundo, característica genuína da cultura Iorubá que, como foi escrito anteriormente, busca a valorização da cabeça externa e cabeça interna, Ori inu.

Constituiria uma questão de coerência essa maneira antropomórfica de imaginar o Orisa. Temos ciência de que os mesmos seriam a personificação inteligente das forças indomáveis da natureza. Sabemos, também, que os Orisas possuem defeitos e qualidades que são características especialmente humanas. Portanto, definir essas entidades na forma humana se torna compreensível.

Lembro aqui o fato de o oleiro Ajala concebe o Ori com defeito por causa de sua própria negligência. O desmazelo de Ajala parece ser um predicado comum ao homem.

A tradição oral Iorubá nos conta que Ori inu faz parte do homem. Sendo assim, o mesmo está localizado no universo Iorubá aonde o sujeito humano também se encontra. Logo, para encontrar o Ori inu dentro do universo Iorubá, basta localizar o homem.

Para o povo Iorubá, o universo é regido por um ser supremo chamado de Olodumare ou Olorun. A primazia de Olodumare se faz presente no dito tradicional que fala: *Ori lo da ni, enikan o' d' Ori o*, ou seja; Ele é a cabeça que nos criou, somente ele arquitetou a cabeça.

Essa concepção de Olodumare ser a cabeça, que cunhou tudo, influência a ordem hierárquica no mundo Iorubá. O Obá, um rei sagrado, sumo sacerdote, governa seu reino que é assistido por um conselho de chefes ou ancião. A cabeça do Obá é uma fonte de poder, corpo político, pois, o Obá responde a Odumaré que é o soberano do universo.

Na compreensão de universo do grupo em questão, Olodumare permeia todas as coisas, todos os reinos, desde as coisas gigantescas até as partículas mais diminutas. Um ser absoluto e onipotente (Fig. 40).

A tradição oral do povo em estudo nos conta que, todo o processo de existência se desenvolve no plano natural e terreno, no aiyê, e, no orun, plano pré-existente.

Segundo a mesma, tudo que acontece no aiyê tem a sua pré-existência no orun. Há uma duplicidade das coisas materiais entre o mundo terreno aiyê e não visível, orun.

ORGANOGRAMA[61]

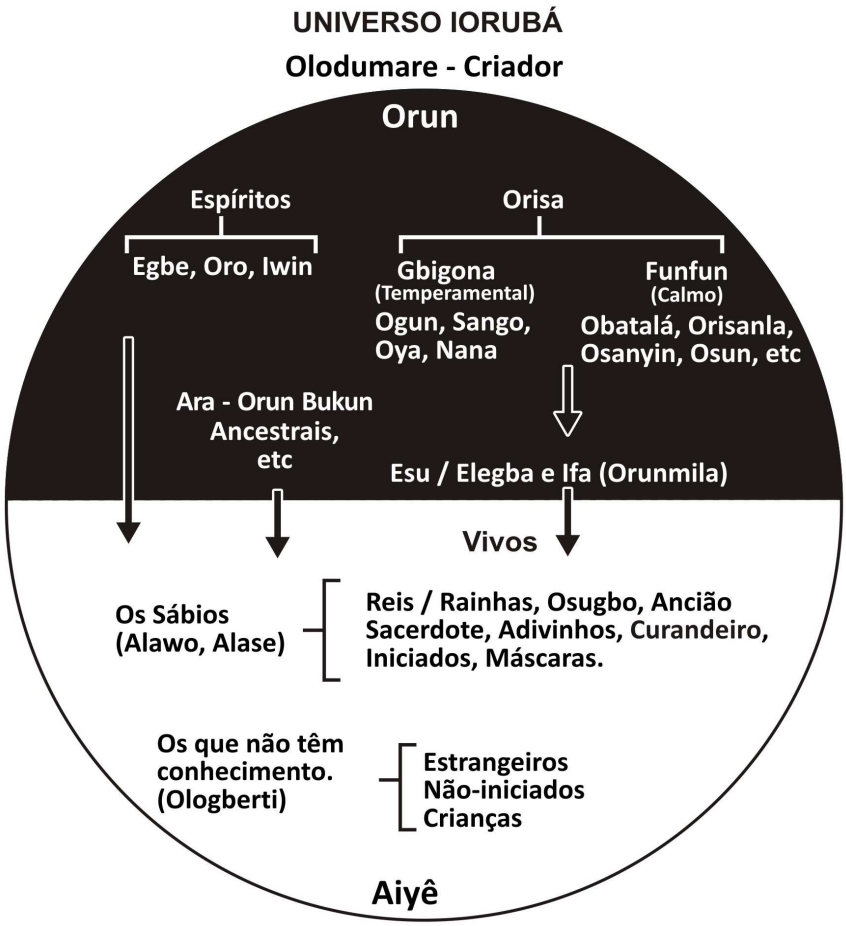


Figura 40

A tradição Iorubá nos conta que os planos chamados orun e aiyê eram interligados quando aconteceu uma ruptura entre os dois mundos. Essa união foi quebrada no momento em que o ser humano infringiu contra o poder supremo.

Desde esse momento um muro se levantou e o privilégio de se poder comunicar com o mundo pré-existente foi cortado, sendo substituído pelo oráculo, legado por Orunmila.

61. Henry JOHN; John PEMBERTON III; Rowland ABIODUN. *Nine centuries of African art and thought*, p. 14.

2. O CORPO

2.4. A REPRESENTAÇÃO NÃO REALISTICA DO CORPO NA ARTE IORUBÁ

Um garoto do grupo Iorubá, filho de um camponês que vivia na fronteira entre os mundos aiyê e orun, resolveu desobedecer. Usando de artimanha, o rebelde seguiu um rastro feito de milho que levava por uma estrada secreta ao proibido mundo sobrenatural, o orun. O filho do obediente e cordato camponês alcançou o outro plano pré-existente. Ao chegar, de forma arrogante, o envaidecido garoto ridicularizou jocosamente a proibição de sua presença no mundo transcendental. Diante da atitude infantil e desobediente do "moleque" as portas do orun foram fechadas para todos os habitantes do aiyê.

Portanto, a partir desse momento em diante o universo ioruba foi dividido em dois mundos: Um mundo é o orun, que seria o mundo invisível.

O outro é o mundo natural, visível físico, o aiyê.

O NATURALISMO E O AIYÊ

A divisão do universo Iorubá em dois mundos repercutiu na representação do corpo humano na arte do grupo em questão. Ecoou, por exemplo, na busca em representar uma pessoa já falecida, na feitura do retrato, pois, era comum a prática de erigir uma estatuária em memória da pessoa desaparecida. Ressoou na construção das várias cabeças comemorativas de metal feitas para representar o Obá morto.

Como se sabe[62], a cabeça comemorativa é um retrato do Obá falecido que anteriormente se encontrava vivo. A peça busca descrever com riqueza de detalhe a pessoa homenageada. Essa descrição presente na peça do reino do Benin está mergulhada nas coisas importantes desse mundo natural e físico; o aiyê.

62. E. J. ALAGOA. *História Gerald a África*: Do Delta do Niger aos Camarões: os Fon e os Iorubás. v. 5, P. 526.

Existe na peça (Fig. 41) toda a solenidade e formalidade dispensada a um rei. Um esforço em narrar o valor e a qualidade do personagem representado, ou o cargo que o mesmo ocupou em vida. Podemos notar no pescoço da cabeça comemorativa vinte anéis de coral, o sexo da personalidade se revela na sobrancelha raspada em três grupos que define o mesmo como pertencente ao sexo masculino.

Figura 41

Outra peça que se encontra também ligada ao mundo físico é a placa que narra os agressivos guerreiros do reino do Benin. A placa de bronze traz um chefe guerreiro desafiador portando uma vestimenta de coral matelassê. O hostil chefe guerreiro nos encara segurando uma lança, uma arma, em uma das mãos e um estandarte transcendental na outra. Os outros guerreiros menores, nas laterais da placa seguram uma lança e um escudo protegendo o tórax. Outros dois combatentes menores são representados como músicos (Fig. 42).

Figura 42

Chefe guerreiro
Reino do Benin – Nigéria
Século 16 – 17
Latão 50 x 30 cm
The British Museum
Londres – Ingraterra

As conhecidas placas do Benin têm como objetivo descrever os acontecimentos do mundo físico no período histórico em que os reinos Iorubás guerreavam entre si ou contra outros grupos. A placa em questão versa sobre um chefe guerreiro que exibe suas insígnias e, também, um colar de conta no pescoço. O mesmo apresenta, ainda, outro colar com dentes de leopardo, braceletes e anéis no tornozelo. Uma cabeça de leopardo se encontra pendurada no pescoço.

No topo da placa do século 16, percebemos duas figuras pequenas, também uniformizadas vestidas com os seus adornos de cabeça característicos cobrindo a cabeça e os longos cabelos lisos, aparência física comuns aos portugueses nesse período histórico.

Ressalto que a narrativa presente na peça faz parte do universo pertinente ao mundo físico, o eiyê. Notamos na placa uma descrição detalhada.

Seria um retrato?

Acredito que devemos ter consciência que os personagens ali representados estão vivendo no plano terreno, trata-se de um testemunho histórico e por esse motivo as informações nelas contidas devem ser mais precisas.

O mesmo ocorre com a placa do reino do Benin que tem os três jovens pajens. Os corpos dos três garotos são representados de forma figurativa e muito próxima do realismo. O retrato também se faz presente nessa peça, pois podemos diferenciar os três jovens. Ao olharmos o rosto dos três garotos servos temos diante dos nossos olhos três faces diferentes entre si. Podemos apresentar simpatia por um, preterição por outro. O retrato não é tão bem elaborado como o retrato feito de um Oni (Fig 5) ou de um Obá, afinal a placa busca apenas narrar um fato, ou um membro dentro de uma hierarquia. A elaboração das escarificações são notáveis. Suspeito que um especialista ou um iniciado possa ‘ler’ o que está dizendo as marcas no corpo dos três jovens (Fig. 43).

Parece-me, ainda, que a placa é resultado de uma estética que se refere ao mundo natural. Os personagens da placa estão vivos, vivendo no aiyê.

Figura 43

Três Jovens Pajens
Reino do Benin – Nigéria
Século 16 – 17
Latão 42 x 35 cm
The British Museum
Londres – Ingraterra

A REPRESENTAÇÃO NÃO REALISTICA DO CORPO NA ARTE DO GRUPO IORUBÁ

Diferentes pesquisadores, principalmente os de esquerda[63], ao observar a progressiva estilização e simplificação na representação do corpo humano nas peças artísticas ao longo da extensa história de diversos grupos aldeãos ou autóctones acreditaram na tese de que esse fenômeno estava relacionado ao meio de produção utilizado por esses grupos. A crença desses pesquisadores pertencentes em sua maioria a matriz ideológico marxista era de que quanto mais próxima fosse a relação do homem com o trabalho, mais realista seria o resultado final das obras artísticas.

Eles acreditavam que, uma peça escultórica se apresenta mais realista porque o artista desse período histórico que produziu a mesma, também, empregam as mãos habilidosas para plantar, colher, construir ferramentas, caçar, etc. As mãos atuando diretamente sobre a matéria prima e o homem colhendo a produção final do seu trabalho (órgão produtivo).

63. Ernest GROSSE. *Origens da Arte*, p. 50.

Segundo o professor Babatunde Lawal[64], a arte Iorubá é resultado da *concepção filosófica* desse grupo étnico. A arte desse povo está estreitamente ligada aos valores culturais, religiosos e sociais do grupo em questão. A escultura Iorubá é basicamente decorrência de um conceito do grupo.

Portanto, quando observamos a estatuária de metal que se acredita ser a representação de um governante ou membro da elite, percebemos que a peça, apesar de se encontrar fragmentada, sem os braços, apresenta uma simetria rigorosa.

O homem robusto, talvez um Obá, se encontra sentado com o joelho direito levantado e a perna esquerda apoiada no chão (provavelmente *não* estava sentado no chão, mas em um altar ou trono), estamos diante de uma obra artística que foi concebida seguindo alguns conceitos e valores pertinentes ao seu grupo étnico de origem.

Acredita-se que os braços quebrados estavam estendidos, talvez segurando um cetro ou outra insígnia. O nobre usa uma vestimenta elaborada com vários adornos. Percebe-se, ainda, na cabeça da estatutária um espaço onde provavelmente tinha uma coroa (Fig. 44).

A peça com sua frontalidade e pose nos passa uma força hierárquica inerente aos soberanos. A robusteza do corpo do personagem retratado simboliza a imagem ideal de um governante cuja massa corporal era garantia de prosperidade para o seu povo.

Foi observado no ano de 1950 a pratica tradicional dos habitantes da região de Tada (Nupe) de usar a figura em questão e esfregar a mesma na areia do rio Niger com o objetivo de garantir a fertilidade das mulheres do grupo e também dos peixes que habitavam o rio[65].

64. Babatunde LAWAL. *"A arte pela vida: a vida pela arte"*, p. 46.

65. Peter STEPAN. *World art Africa*, p. 71.

Talvez esse costume tenha existido quando a estatuária foi criada e se perpetuado durante os oito séculos seguintes.

A peça era ungida com líquidos como cerveja de cevada com sangue e madeira em pó. Apesar de a mesma ter sido criada quase duzentos quilômetros ao norte de Ifé, trás característica de outras obras escultóricas erigidas posteriormente

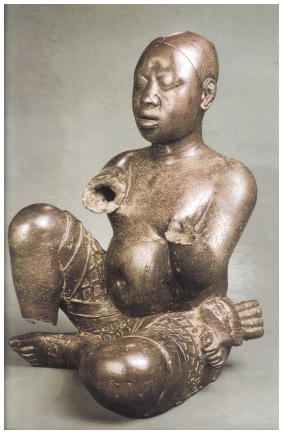


Figura 44

Figura sentada
Nupe – Nigéria
Século 13 – 14
Bronze 53 cm
The National Commission for Museums and Monuments
Lagos – Nigéria

na cidade sagrada. A extrema qualidade faz supor que o escultor dessa obra lançou as bases que iriam culminar no realismo de Ifé.

O naturalismo presente na peça em estudo não está ligado somente à questão de ordem econômica. Acredito que a execução da peça esteja mais conectada com as questões que tem a ver com a representação do indivíduo retratado, com o significado simbólico da peça.

A estatuária que mostra um nobre sentado se conecta aos valores do grupo em questão, a mesma trata de coisas referentes ao mundo natural, nos coloca diante dos fatos ocorrido na história desse povo, cita personalidade que viveu no mundo físico. Reflete a dicotomia do mundo natural e pré-existente.

Suspeito na existência de outras forças desconhecidas atuando no resultado estético das obras escultórica do grupo Iorubá que estão muito além dos fatores econômico ou materiais. Acredito que a tradição cultural de um povo é uma delas.

Por isso, entendo que devemos seguir a mesma forma de raciocínio quando estudamos outra peça escultórica produzida pelos Iorubás, como por exemplo: a cabeça, que representa um Oni.

A cabeça de metal foi elaborada em Ifé entre o século 12 e 15.

Ao examinamos a escultura notaremos diante de nossos olhos uma face que representa um Oni ainda jovem, um rei sagrado de ifé, que nos olha com calma, com expressão contida, um olhar sincero que exala dignidade. O realismo é perfeito. As proporções são exatas (Fig. 45). A harmonia do detalhe com a unidade global é habilmente equilibrada. Não se percebe escarificação na face da cabeça. Apenas pequenos furos que serviam para implantar pelos no intuito de imitar bigode e barba.

Figura 45

Cabeça de um Oni
Ifé – Nigéria
Século 12 – 15
Latão 35 cm
The National Commission for Museums and Monuments
Lagos – Nigéria

O pesquisador Frank Willett[66] indaga que a escultura seja a personificação da imagem idealizada de um governante durante os melhores anos de sua vida. No topo da cabeça é possível perceber marcas que provavelmente é alguma alusão de

66. Peter STEPAN. *World art Africa*, p. 68.

uma insígnia, uma coroa.

As quatro peças artísticas citadas acima tratam de narrativas, ou de personagens, ou ainda descrevem cargos que estão ligados ao mundo terreno. Os jovens pajens não têm nome, representam apenas uma função dentro da hierarquizada corte do reino do Benin. Os guerreiros se mostram violentos e preparados para o combate. O Obá forte e sentado idealiza o poder do rei. A cabeça do Oni, por sua vez, aborda a juventude e nos revela o equilíbrio, a harmonia e o domínio técnico na feitura da obra.

Todas essas peças foram edificadas tendo como base o discurso e o conceito presente no âmago da civilização que as criou. As mesmas, por sua vez nos transmitem esses valores, essas idéias. Propagam um conceito.

Portanto, os artistas que executaram as esculturas de estilo naturalista o fizeram porque era preciso fazer dessa maneira. O mesmo ocorre com as peças desse grupo onde as mesmas são apresentadas estilizadas, simplificadas.

Enquanto as estatuárias realistas estão ligadas ao mundo físico. As esculturas de formas simples e estilizadas estão ligadas ao mundo invisível, o orun. Podemos constatar esse procedimento na peça que trata de um guerreiro fundador ancestral (Fig. 46).

Figura 46

Máscara – elmo Epa
Iorubá – Nigéria
Século 19
Madeira pigmentada 122 cm
Coleção particular
Bruxelas

A peça refere-se a um guerreiro ancestral fundador que possibilitou o estabelecimento territorial, pela conservação e pela expansão do poder político. O cavaleiro da figura em questão possuí uma coroa coniforme que ostenta os emblemas da realeza; como o abanador de mosca, o cetro, os braceletes e o colar de pérolas. Trata-se de uma máscara onde os dançarinos usam sobre a cabeça e dançam em pares. Enquanto a escultura no topo se refere a um homem, um guerreiro a máscara embaixo aborda o feminino. Estamos diante de uma máscara gueledé. Ressaltando a ubiqüidade do ancestral feminino e o modo de ver todo particular da mesma.

Freqüentemente, essas máscaras são usadas pelas esposas ou pelas mães do chefe que são descendentes desse chefe–guerreiro fundador.

A peça em questão faz alusão tanto ao mundo natural como ao mundo pré-existente, pois, para os Iorubás, o olhar ancestral feminino ao mesmo tempo em que enxerga o mundo físico, aparente, visualiza, também, o mundo interior, invisível de onde surge toda a fecundidade.

O artista que elaborou a máscara tinha conhecimento suficiente para criar uma escultura de estilo realista, mas o discurso estético, o conceito por detrás da máscara fez com que o mesmo simplificasse a forma, estilizasse a linha da mesma ou enfatizasse outro detalhe.

Outro exemplo da ênfase proposital na representação do corpo humano na peça escultórica de origem Iorubá é a estatuária que tem como objetivo representar o casal ancestral, fundadores da linhagem: Casal de Edan (Fig. 47).

Esse objeto ritualístico era usado pelos dirigentes e dignitários. Possui um poder vital ligado a saúde, à autoridade e à fertilidade. A peça mostra quatro personagens com coberturas cônicas sustentando arpões. O fato é que a função destes objetos ainda é desconhecida. Segundo pesquisadores François Neyt[67] e Catherine Vanderhaeghe os mesmos foram desenterrados dos túmulos de membros

67. François NEYT; Catherine VANDERHAEGHE. *Arte Afro-Brasileira Mostra do Descobrimento*, p. 86.

pertencentes à camada superiores da comunidade.

A estatuária em questão pertence à tradicional sociedade secreta Ogboni. Essa sociedade secreta possuía uma importante influência política, judiciária e religiosa, chegando a exercer um notável controle no reinado dos Obás[68]. Os membros da sociedade secreta Ogboni permitem que somente os pares de estatuárias masculinas e femininas fossem vistas pelos não iniciados outros detalhes da tradicional sociedade secreta eram escondidos. Essas imagens eram confeccionadas de latão e sendo percebidas como um único objeto sagrado.

Edan são figuras duplas ligadas através de uma presilha de ferro, simetricamente organizada, presa na altura da cabeça por uma corrente. O simbolismo é claro: a importância do sexo na perpetuação do grupo.

Figura 47

Casal de Edan
Iorubá – Nigéria
Século 19
Latão 18 cm
Coleção particular
Bruxelas

68. François NEYT; Catherine VANDERHAEGHE. *Arte Afro-Brasileira Mostra do Descobrimento*, p. 86.

A escultura é colocada no pescoço do iniciado no culto ogboni. O Edan, ainda, revela a importância do numero três: as duas realidades (o feminino e o masculino) que superpostas suscitam uma terceira. Por serem secretos outros pormenores repletos de símbolos e significados são desconhecidos.

Portanto, os dois dignitários do culto ogboni repartem o universo Iorubá entre si. Oluwo, “senhor do enigma”, é o sacerdote maior das coisas invisíveis, enquanto o Apena, ou “Construtor de caminho”, é o porta-voz do mundo visível. Juntos, fazem uma espécie de contraponto à realeza. São os senhores que possuem a prerrogativa de dominar o trabalho dos metais, em especial dos artefatos fundidos em latão. Os componentes da sociedade Ogboni são aliciados entre as pessoas mais idosas e mais sábias da comunidade. Segundo a tradição oral sociedade secreta Ogboni surgiu primeiramente em Ijebu, onde tinha o nome de Oshugbo, posteriormente se disseminou para outras localidade do território Iorubá.

Remontam ao século 18 os artefatos mais antigos escavados em latão como os braceletes, os anéis, as sinetas antropomórficas, evidenciando a ligação entre a arte feita em ijebu com a do reino do Benin.

A REPRESENTAÇÃO DO CORPO HUMANO NA ARTE IORUBÁ

3. O OBÁ

3.1. O OBÁ E OS TRÊS JOVENS PAJENS

O resultado artístico de um determinado objeto de arte é conseqüência de diversos fatores. Para se elucidar o produto estético de uma determinada obra de arte é necessário tentar entender o ambiente social e político onde a mesma foi criada. Uma boa parte da produção artística do povo Iorubá é composta por um material que tem como característica a narrativa de personagens que possuíam ou estavam próximo do poder político. As placas produzidas no reino do Benin podem nos fazer entender o ambiente da corte do século 16 e 17.

O OBÁ

Sabemos que os três jovens pajens (Fig. 48) representados nas placas do Benin faziam parte de um sistema hierárquico e complexo, sendo o Obá (rei) o elemento mais poderoso entre todos os componentes desse sistema. Para os Iorubás, o Obá era idealizado como onipotente e possuidor de tudo no seu reino. Esse rei supremo é dono de toda a terra em Benin e todos os habitantes são seus servos. Essa maneira peculiar de conceber a figura do Obá tinha o propósito de alcançar a unidade do reino simbolizado na figura do soberano[69].

Figura 48

Três Jovens Pajens
Reino do Benin – Nigéria
Século 16 – 17
Latão 42 x 35 cm
The British Museum
Londres – Ingraterra

69. Dmitri M BONDARENKO. *Benin kingdom (13 – 19 Centuries). A supercomplex non-state society*: Third international conference "hierarchy and power in the history of civilizations, p. 134.

No caso do reino de Ifé a nomeação de um novo rei (Oni) é feita por um conselho. É preciso advir unanimidade nas resoluções que culminam com a indicação do nome. Esse rei emerge dentre os membros de uma linhagem apta a fornecer soberano. A eleição deve ser confirmada pelos jogos de ifá, logo, tanto a escolha do conselho quanto os jogos de ifá devem estar de acordo com a decisão.

O Oni em ifé deve possuir bons atributos tantos físicos quantos simbólicas. Deve ser dono de condições físicas magníficas, e, qualidade moral perfeita: uma busca pelo ideal de perfeição.

Por sua vez, no reino de Ketu a estirpe que nasce os soberanos recebe o nome de Alaketu. Como esse novo rei surge de uma linhagem pré-determinada os dignitários que o elegeram já tinham conhecimento da existência do mesmo.

Após o falecimento do antigo rei, um colegiado presidido por Esaba (o principal ministro da corte que senta ao lado do novo Alaketu do qual é protetor), escolhe por unanimidade obedecendo as regras de sucessão o futuro monarca do reino de Ketu.

O novo rei de Ketu deve consultar o ifá, depois o novo mandatário deve fazer uma peregrinação destinada a recriar simbolicamente os acontecimentos que marcaram os momentos significativos da procura, descoberta e fixação dos seus antepassados no território (Ketu).

No reino de Oyo, o rei é eleito através da escolha prudente dos ‘Baba Oba’. Os Baba Oba (os pais do rei), é um colegiado de dignitários próximos do soberano de Oyo que é o Alafin. Esse corpo dignitários é descendente de um soberano chamado Oluasho. Os Baba Oba são herdeiros desse ancestral o que legitima os mesmos para validar o Alafin.

Para que o Alafin seja escolhido os pais do futuro rei devem estar mortos. Sendo assim, o Baba Oba ocupam a função de tutor do novo rei de Oyo. Esse procedimento na sucessão real tem como objetivo simbolizar a ausência de uma origem humana do futuro rei. A subida do novo Alafin ao trono de Oyo faria parte da

trama engendrada por forças superiores ancestrais atuando dentro da própria corte. Seria a ambigüidade entre o real e o simbólico agindo na política do Reino de Oyo.

Talvez o rei fosse como um estandarte vivo. Símbolo do seu povo que participava nas duas esferas: a política e a espiritual. De fato, na parte política e terrena no reino do Benin, o Obá era o chefe de todas as camadas, supremo governante, tido por todos como a cabeça, o ori, de todo o corpo dirigente incluindo o conselho de chefes (apesar dos problemas políticos existentes entre o conselho de chefes e o trono). E figura maior do sacerdócio.

A dicotomia entre as obrigações do soberano tanto no campo do sagrado quanto no espaço do profano criavam também disputa pelo poder político. O conselho de chefe buscava constantemente limitar o poder do soberano. Um meio para isso era criar novos tabus aumentando a sacralidade do Obá. Segundo o pesquisador Dmitri M. Bondarenko, no inicio do século 17 os chefes conseguiram privar o Obá do direito de comandar pessoalmente a sua força militar. Europeus que visitaram o Reino do Benin entre o século 16 - 19 testemunharam a impotência de alguns Obás diante de seus parentes e chefes[70].

Esse fenômeno histórico da redução do poder do soberano no reino do Benin acontece porque o sujeito ioruba acredita que o verdadeiro governante é aquele que detém o poder real como extensão do sagrado, e não o poder real que possui o controle das alavancas que faz funcionar toda a engrenagem política. Muitos Obás caíram nessa ‘armadilha’ e se esforçaram para aumentar a sua sacralização, e, automaticamente testemunharam o arrefecimento do seu poder em relação as coisas terrenas. Mas, o aumento desse poder sacralizado tornou a figura do Obá mais presente no contexto cultural, o que, influenciou as atitudes comportamentais dos indivíduos. O mais importante é que o Obá se tornou um elemento fundamental que exerci um papel excepcional na unidade de todo o reino do Benin. Tornou-se um símbolo que promovia uma integração sócio-política e, por conseguinte, territorial.

70. Dmitri M BONDARENKO. *Benin kingdom (13 – 19 Centuries). A supercomplex non-state society*: Third international conference "hierarchy and power in the history of civilizations, p. 134.

Por isso que, no Benin o bárbaro não é aquele que pertence a outro grupo étnico, mas, aquele que não conhece a lei da nação e não sabe quem é o Obá[71].

Após a devastação do reino do Benin em 1897 os invasores europeus, os britânicos, tentaram abolir a presença do Obá, mas tiveram grandes problemas, pois se tornou evidente que a constante rebeldia da população não teria trégua sem a figura simbólica do soberano. No ano de 1914 a monarquia foi restaurada.

Curiosamente o ser humano que detém o titulo de Obá adquire essa áurea sagrada somente pelo fato de estar exercendo a função de Obá. Ou seja, o sacralizado é o próprio poder e a instituição de governante supremo.

A relação entre governantes e governados no reino do Benin era de completitude, ou seja, um aprimorava o outro. Isso ocorria porque cada indivíduo da nação Iorubá possuía um poder. O poder não estava separado da pessoa. O cargo ou a função que o sujeito exercia estava ligado às forças muito superiores que se apoiavam e que estavam de acordo com as tradições ancestrais. Os chefes também participavam dessa regra da ancestralidade usufruindo dos direitos, dos deveres e privilégios naturais. A permanência durante séculos dessa regra está muito atrelada aos valores que definem a identidade do grupo em questão. Talvez por causa dessa cumplicidade apoiada no sentimento de identidade existente entre governantes e governados que possibilitava a inexistência de revolução de populares contra o grupo dominante no reino do Benin. De fato, cada sujeito do reino era responsável pela construção da nação. Um zelo notável para que não se desmoronasse as estruturas tidas como tradicionais em todas as esferas incluindo a política. Todo esse jogo entre os membros que detém o poder com a população e a figura simbólica do Obá se apóia no fato de que as relações ente os Iorubas estão ajustada entre o mundo da vida com o mundo dos antepassados. O culto aos ancestrais foi essencial na religião do Benin, importante tanto para o sujeito mais simples até ao elemento mais valorizado da sociedade.

71. Dmitri M BONDARENKO. *Benin kingdom (13 – 19 Centuries). A supercomplex non-state society*: Third international conference "hierarchy and power in the history of civilizations, p. 135.

A comunidade do Benin era constituída de famílias extensas e por intricados laços de parentesco, onde o idoso é colocado em uma posição superiora em relação aos mais jovens. A gerontocracia domina a sociedade do reino do Benin. Esse controle ocorre em uma ponta que é a administração e vai, percorre, até a outra ponta que são os níveis familiares. O poder do idoso na sociedade Benin se explica no fato de que o idoso é a idéia mais próxima de um ancestral.

Por sua vez, a conexão entre a casta dominante, a população e o Obá está estritamente ligada á existência do reino do Benin e, por conseguinte a existência do próprio Universo. A sentença antiga no Benin que afirma que "todo mundo é sacerdote para si mesmo"[72] demonstra a importante coligação entre sujeito, casta, Obá, Benin e Universo.

Portanto, o individuo comum faz parte de uma engrenagem, um sistema, de conotação espiritual que não deve e não pode ser quebrada. Lembro que as pessoas desse grupo em estudo não precisam de mediadores como outras religiões para se cultuar o ancestral. A despeito de ser considerado o Obá o sacerdote supremo.

A ESTRUTURA DO PODER

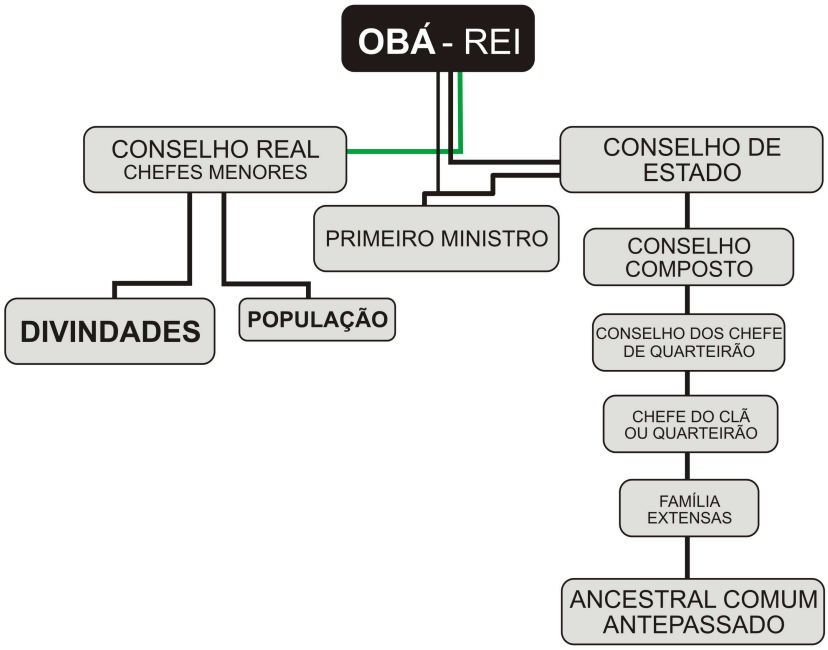
A estrutura de poder existente nos diversos reinos Iorubás era estabelecida através da figura do 'rei'. Existia nessa estrutura o conselho de Estado que era composto na maioria das vezes por cerca de seis, sete ou oito chefes Obás. Esse conselho em questão tinha o rei como o chefe. Em alguns reinos Iorubás existia a presença política de associações e corporações sociopolíticas.

A sociedade Iorubá tinha como característica o sistema de privilegiar o ancião, por isso o mais idoso conselheiro era feito primeiro ministro que recebia o

72. Dmitri M BONDARENKO. *Benin kingdom (13 – 19 Centuries). A supercomplex non-state society*: Third international conference "hierarchy and power in the history of civilizations, p. 136.

título de Obalufan em Ifé, Basorun em Oyó, por exemplo. Na maioria dos reinos Iorubás o primeiro ministro recebia o título de Lisa.

Organograma [73]



O ‘Conselho de Estado’ era como se fosse um tribunal supremo, a última instância de solução, recurso, do sistema jurídico Iorubá. O Conselho lidava com as apelações dos tribunais menores. As pendências entre os chefes. As contestações existentes no interior da população de distintos quarteirões-clãs sob autoridade do conselho de diferentes senhores. Processos penais como: homicídio, assassinato, incêndio, incesto, roubos etc. Somente ao rei cabia a prerrogativa de conceder o perdão.

No Conselho de Estado; o rei geralmente tinha a função de presidir, mas, acontecia também a situação onde o primeiro-ministro também exercia a função de presidente. Logo, o Conselho de Estado era composto pelo rei, pelo primeiro-ministro pelos chefes territoriais ou de quarteirões.

73. Claudia LIMA. *A estrutura social, política e religiosa do antigo império Iorubá, como modelo original no processo da hierarquização das casas de culto das religiões afro-brasileiras*, p. 261.

Existia, ainda, dentro desse sistema a figura dos ‘chefes menores’, o Conselho Real. Cada palácio real tinha esses elementos que originalmente eram apenas súditos pessoais do rei, que, com o passar do tempo foram adquirindo responsabilidade de maior importância por causa das funções que exerciam muito próximo do soberano. Eram assessores que davam conselhos úteis ao soberano e cuidavam da segurança do monarca. Um profissional que tinha que lidar com as coisas do cotidiano do palácio como resolução de problemas do dia a dia. Conflito de vizinhança. Agitação de casais ou de família. As mais diversas questões da população exercendo um papel importante na seleção dos assuntos que precisa da solução direta do Obá. Apesar de ser visto como subalterno pelo Conselho de Estado, o Conselho Real tem o seu relativo poder. Pois, esse conselho em questão organiza a vida do rei. O mesmo se encontrava sempre presente no palácio. Os membros do Conselho Real têm acesso regular ao rei. Podem transitar no interior da câmara real, pelas diversas alas no palácio em companhia do rei. Podem exercer a função de representante do rei em várias e variadas festas, cerimônias religiosas e diplomáticas, nos templos fora do palácio. A proximidade pessoal e operacional ao rei tornava os mesmos um tipo de ordem real, como se fossem os olhos e os ouvidos do rei. Responsáveis pelo amparo e promoção dos interesses do monarca em assuntos de Estado.

Os conselheiros de Estado, por outro lado, não possuíam essa proximidade com o Obá, eles teriam que acessar primeiro os conselheiros reais para depois chegar ao rei. Dentro do palácio os conselheiros do Estado não poderiam ir além da sala de audiência, o transito para os conselheiros de Estado era restrito dentro do palácio.

Dentro da estrutura de poder Iorubá existe ainda o Conselho de Quarteirão e o Conselho Composto. Atuam nas administrações locais. Essa função existe porque as cidades iorubás foram organizadas em quarteirões tendo como base o clã. Portanto, cada quarteirão tem o seu chefe. Obedecendo a tradição o chefe do quarteirão deve ser o mais velho membro do clã ancestral, sendo por isso um elemento importante da estrutura do poder Iorubá.

O clã é constituído pela família que apresenta um antepassado comum. No quarteirão existe uma edificação, um mausoléu, que tem como função homenagear esse ancestral. Ou seja, celebrar o verdadeiro dono das terras do quarteirão onde se encontra o clã formado por descendentes desse ancestral importante.

Deste modo, um clã é composto por famílias extensas, onde o membro mais velho do sexo masculino tem a função de organizar e administrar.

Assim, esses membros, administradores, organizadores dos clãs formam o Conselho dos Chefes dos Quarteirões. Por sua vez, é eleito um membro entre os Chefes dos Quarteirões para atuar no 'Conselho Composto ou Conselho Local'.

Desse modo, o 'Conselho Composto ou Local' que é formado por Chefes dos Quarteirões é a unidade básica da engrenagem que faz funciona a estrutura do poder político da nação Iorubá.

O OBÁ REPRESENTADO ARTÍSTICAMENTE

Abastada é a produção artística Iorubá cujo tema aborda a figura do Obá. Mais rica, ainda é a representação do rei desse povo na arte gerada no reino do Benin.

De fato, o reino do Benin além de criar as cabeças comemorativas os mesmos erigiram as placas em relevo de latão. As mesmas eram fabricadas segundo a técnica de fundição por cera perdida que tinha como recurso a criação de uma peça original confeccionada com cera:

> *"Peças eram esculpidas em cera de abelha e inseridas no barro que era posto para secar. Deixava-se uma abertura para que a cera pudesse escorrer quando a argila se aquecia. Depois, o metal líquido era injetado para dentro desse molde. Quando frio, o barro era quebrado e surgia então o objeto de metal."* [74]

Essas placas de latão referem-se a diversos temas como animais, caçadores. Fazem alusão as guerras contra os Igbo e Igala, por exemplo.

74. http://www.joia-e-arte.com.br/cera.htm. Acessado 12 de jul. de 2014.

Se tratando de peças que tem como representação a figura do Obá ressalto nesse texto uma peça que faz menção ao rei e a sua corte (Fig. 50).

Essa placa em relevo nos mostra um rei sendo acompanhado pelo seu séquito. O Obá se encontra sentado de lado sobre um cavalo. O eqüídeo tem a sua cabeça mostrada de forma frontal e o arreio também é representado com minúcia. O cavalo é conduzido por uma figura pequenina.

Na placa do Benin em estudo percebemos, ainda, dois pajens que apóiam as mãos do Obá. Observo que, esses jovens pajens se encontram nus, percebe-se a circuncisão dos mesmos. O jovem pajem á nossa direita talvez esteja segurando uma espada enfiada em uma bainha toda ornamentada.

Dois escudeiros são representados em tamanho maior trajando dois tipos de saiotes. Portam espadas alojadas na bainha, os dois escudeiros protegem o Obá

Figura 50

Rei a cavalo com Séquito
Reino do Benin – Nigéria
Século 16 – 17
Latão 48 X 39 cm
The British Museum
Londres – Ingraterra

sustentando, ambos, um escudo decorado com grafismo sobre a cabeça do monarca. O rei é mostrado como um homem forte que utiliza um colar pendurado no tórax e outro colar de contas no pescoço. O monarca enverga um penteado onde as tranças caem como cascatas sobre a testa. A composição artística da placa em questão apresenta uma rígida simetria, onde o rei se encontra no centro e os quatro acompanhantes se encontro paralelos nas laterais da placa. O Obá é apresentado maior do que os outros, o que reitera a importância do mesmo. Os escudeiros, por sua vez, são representados em menor tamanho do que o rei. Os jovens pajens são menores do que os escudeiros, mas, são maiores do que o condutor de cavalo que é concebido extremamente pequeno. Provavelmente existiam duas figuras pequenas no canto superior da placa. Restou apenas a da direita, com arco e aljavas.

Outra peça proveniente do reino do Benin cujo foco é a representação do Obá seria a estatuária usada em um altar que faz menção a um cetro (ukhure). Na estatuária além de estar esculpida a figura do soberano máximo do reino do Benin, existem, também, as figuras dos jovens pajens servindo o Obá (Fig. 51).

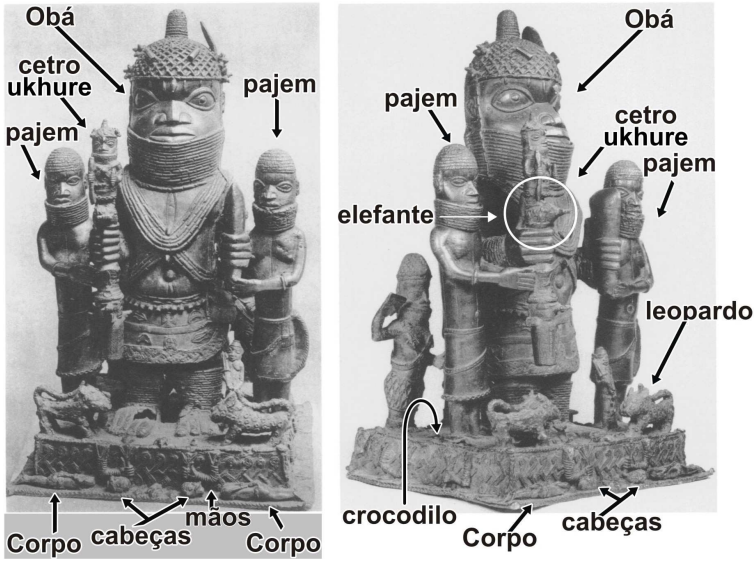


Figura 51

Obá com cetro ukhure
Reino do Benin – Nigéria
Século 16 – 17
Museum fir Volkerkunde
Alemanha – Berlin

O interessante dessa peça é o fato que a mesma faz uma meta linguagem, aborda menção à outra escultura que também revela a relação de poder dentro da corte do Benin. A escultura se refere a outra escultura. O personagem principal da estatuaria em questão carrega um cetro, referência a uma ferramenta cuja existência é, provavelmente, anterior à edificação da mesma.

O cetro em questão, ukhure, são ferramentas ancestral comuns nas famílias de origem Iorubá (Fig. 52). São chamados pelos ocidentais de chacoalho, pois os mesmos fazem barulho quando são batidos no chão no momento do culto. A sua forte conotação ancestral ressalta a autoridade dos antepassados. No caso desse cetro em estudo, o mesmo foi passado de Obá para Obá e era usado em momentos cerimoniais.

cetro ukhure

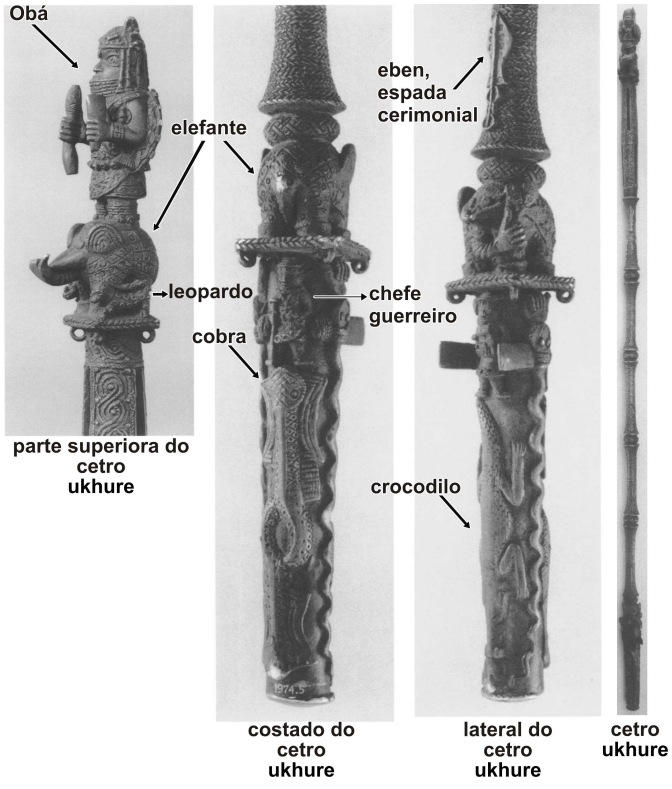


Figura 52

Obá com cetro ukhure
Reino do Benin – Nigéria
Século 16 – 17
Latão 162,5 cm
Museum fir Volkerkunde
Alemanha – Berlin

As duas peças se apóiam na simbologia para contar um fato histórico acontecido no Benin. Tanto a estatuária quanto o cetro ukhure foram concebidos com objetivo de narrar um momento histórico conturbado do Benin, quando a monarquia foi restaurada. Tratam-se de ferramentas que ressalvam a legitimidade e o poder do Obá. Em ambas percebe-se o tamanho desproporcional do Obá em relação aos outros elementos. Além do tamanho avantajado, percebemos nas mesmas a representação de animais.

A presença de animais fazendo parte da composição do artefato tem como intuíto de classificar o reino do Benin como um lugar perigoso, hostil. Notamos na lateral do cabo do cetro a presença de uma cobra. Embaixo do rei, percebemos uma pequena escultura representando um elefante. O elefante seria o chefe guerreiro Iyase n'Ode.

No final do século 17 o Obá Eresonye se encontrava fraco e na pobreza. Posteriormente, o Obá Ewuakpe com ambições maiores do que o seu antecessor começou a reafirmar a autoridade do Obá sobre todo o reino, chefes e palácio. Uma guerra civil eclodiu no reino dos Obás. A batalha durou vinte anos devastando boa parte do território. O rei Ewuakpe morreu e o seu filho caçula, Ozuere, usurpou o trono. Com a atitude belicista de Ozuere, uma nova guerra foi travada com o herdeiro legitimo do trono, Akenzua. O vencedor Akenzua, foi finalmente entronizado como Obá. O líder dos chefes, Iyase n'Ode, conspirou para colocar Ozuere como Obá. Ao findar da guerra civil no reino do Benin, o novo Obá, Akenzua I, triunfante, reduziu o poder do antigo chefe guerreiro, Iyase n'Ode, e, substituiu o mesmo por um novo chefe, Ezomo. Esse fato histórico no reino do Benin encontra seu testemunho nas peças escultóricas em questão que foi esculpida para nos contar esse episódio da longa história do reino do Benin[75].

O elefante com o seu corpo enorme e sua conhecida força é comparado com os chefes. No reino do Benin se dizia que quando um grande homem falece é como

75. Susan Mullin VOGEL. *Art and Politics*: A Staff from the Court of Benin, West Africa, p. 93.

se um elefante tivesse caído fora da comunidade[76].

A referência simbólica com uso de figura de animais tem como objetivo expor um fato político.

Comum é a presença na arte do Benin de animais doméstico, de caça e etc. Mas, aqui nessas duas obras tridimensionais os mesmos estão ausentes. Na peça em questão o Obá se encontra em meio aos animais selvagens porque como os animais o Obá é perigoso, tem poder de ceifar vidas humanas. Como os animais, o rei do Benin e tão forte, bonito como as feras. A águia é rainha do céu. O leopardo é conhecido como rei das matas; Aliás, o Obá é chamado no reino do Benin de leopardo da casa (observo que a força militar no reino do Benin era chamado de guerreiro jaguar, tenho minha duvida se a presença do felino na peça não seja uma referência a submissão desses guerreiros do reino por parte do Obá). A cobra píton seria o maior dos ofídios. O crocodilo representaria Ogun uma entidade do panteão iorubano ligado a guerra.

O elefante simboliza o conspirador chefe guerreiro Lyase ‘Ode. O grande elefante se encontra embaixo dos pés do Obá completamente dominado pela pujança do rei. O chefe está cercado por leopardos, símbolo do Obá.

No cetro existe uma representação da espada cerimonial ‘eben’, a espada da autoridade. Essa ferramenta era muito usada pelos chefes guerreiros. Por outro lado, percebemos na estatuária, duas mãos segurando uma espada, seria a espada curva ‘ada’. Essa representação da espada curva ‘ada’ na base da estatuária tem um significado: lembrar a todos a prerrogativa que o Obá tem de ceifar a vida de alguém caso ele queira.

A estatuária em questão apresenta na base duas cabeças separadas dos respectivos corpos. No caso do cetro ukhure a espada ‘eben’ se mostra na lateral do cetro abaixo do Obá. O significado é que o rei do Benin é mais poderoso do que a espada dos chefes, do que a influencia militar dos mesmos. O cetro ukhure nesse

76. Susan Mullin VOGEL. *Art and Politics*: A Staff from the Court of Benin, West Africa, p. 93.

caso está muito ligado ao direito ancestral de governar, faz uma ligação do soberano atual com os reis anteriores do Benin.

Notamos a presença dos pajens nas peças citadas anteriormente, tanto na estatuária quanto no cetro. Os chefes guerreiros também possuíam pajens, podemos perceber a presença dos mesmos na placa proveniente do reino do Benin que tem como foco um chefe guerreiro com séquito (Fig. 53).

A placa em questão apresenta um personagem central, o chefe guerreiro. O mesmo se encontra ornado com colares de corais e uma corrente feita de garras de leopardo. Na mão direita do mesmo se percebe uma espada cerimonial, na outra mão uma lança. Os outros dois acompanhantes se encontram na extremidade da placa tem o mesmo tamanho do chefe guerreiro. Os dois guerreiros portam no pescoço um sino e um colar confeccionado com garras de leopardo.

Figura 53

Chefe Guerreiro com séquito
Reino do Benin – Nigéria
Século 16 – 17
Latão 50 X 30cm
Ethnologisches Museum
Alemanha – Berlin

Percebe-se a ferocidade comum aos guerreiros. Cada um segura um escudo. Os guerreiros do Beni parecem trajar uma vestimenta feita de leopardo já

que podemos ver pequenas esferas disformes semelhante aos pelos do felino citado anteriormente.

Entre o chefe guerreiro e os guerreiros percebemos pajens de tamanho bem inferior. O da esquerda carrega um leque que provavelmente pertence ao chefe guerreiro e o outro da direita carrega um objeto não identificado.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

O resultado estético de um determinado objeto artístico é conseqüência de diversos fatores. O fator preponderante para se elucidar o produto estético final de uma obra de arte Iorubá é a necessária compreensão que a cabeça é o órgão mais importante do corpo visível, por isso, geralmente, a arte Iorubá apresenta como característica artística peças escultórica onde a mesma é mais bem trabalhada, buscando obter o melhor resultado possível. Toda a arte tradicional do grupo em questão alicerça sua produção no conceito que afirma a primazia da cabeça interna, o orí, na vida de cada indivíduo africano Iorubá. Esse conceito permeia todas as instituições políticas, toda a sociedade e, também, o resultado derradeiro na elaboração de uma escultura que apresenta o formato humano. Apesar da evidente variação estilística dentro do grupo, a regra não muda.

O fato de o corpo visível ser o mais perecível de todos os elementos que compõem o ser iorubano, isso não o torna desinteressante. Apesar de ser visto como um elemento finito, passível de corrupção e destruição. A importância que o africano Iorubá dá ao mesmo se mostra quando o indivíduo pertencente ao grupo étnico em questão enfeita os seus troncos, membros, como utiliza os seus braços, pernas tórax, mãos, pés e abdômen para contar a história de seus ancestrais através da dança, por exemplo.

É com o corpo que o africano Iorubá irá se relacionar com o mundo. Uma ‘ferramenta’ de socialização. Podemos usar como modelo dessa valorização do mesmo quando uma pessoa desse grupo apresenta rugas e cabelos brancos, essas

características típicas do idoso é o atestado que consente que esse sujeito seja visto como um sábio.

Ainda, utilizei como referência, para apoiar o meu argumento, a placa do reino do Benin cuja imagem em alto relevo tem como foco a representação de três garotos. Os três jovens pajens compõem uma peça artística que coloca o foco em três personagens que desempenham cargo subalterno na corte do reino do Benin. Portanto, a placa em questão testemunha a existência de três jovens africanos vivendo na corte do Obá do século 15 ou 16. Percebemos na mesma riqueza de detalhe, um cuidado maior com a representação anatômica, principalmente na cabeça. A placa em questão serve como um bom exemplo da produção artística do grupo Iorubá.

Portanto, nesse breve estudo sobre a representação do corpo na arte Iorubá, basta um ligeiro, um simples olhar em direção a esse objeto de pesquisa para constatar que é necessário um esforço razoável de pesquisa para elucidar o mesmo, e, um labor de igual proporção para escrever sobre o tema estudado.

A crença eurocêntrica de Hegel de que a "África não é uma parte histórica do mundo. Não tem movimento, progresso a mostra (...)"[77], permeia ainda hoje o meio acadêmico. Durante o processo de redação dessa dissertação pesquisadores de outro objeto de pesquisa afirmaram que o resultado dessa pesquisa seria pequeno, pois o assunto não tinha corpo teórico e nem dados suficiente. A África é um universo imenso e apesar de pouco estudada o escasso material que se tem é rico o suficiente para elaborar belas redações e preencher o vazio nas mentes que ignora a riqueza por se descobrir da mãe África.

77. Frederich HEGEL. *Filosofia da História*, p. 174.

REFERÊNCIAS

AKENZUA, Gregory I.; ISENALUMHE, Anthony E.; OMORODION, Francisca I.; MYERS, Robert A. *Circumcision*: Its nature and practice among some ethnic groups in southern Nigeria. Department of Sociology and Anthropology and Institute of Child Health, University of Benin. Benin City, Nigeria: Fernand Hazan Éditeur, s.d.

ALAGOA, E. J. e outros. História Gerald a África. In: ZERBO, J. Ki, *Do Delta do Niger aos Camarões:* os Fon e os Iorubás. Brasilía: UNESCO: UFSCAR, 2010. v. 5, 526 p.

ALMEIDA, Maria Inez Couto de. *Cultura Iorubá*: Costumes e Tradições. Rio de Janeiro: Dialogarts, 2006.

BALOGUN, Ola. *The concepts of Ori and Human destiny in traditional Yoruba thought*: A softdeterministic interpretation. Olabisi Onabanjo University. Nigeria: [Nordic Journal of African Studies], 2007.

BOLOGUN, Ola; AGUESSY, Honorat; DIAGNE, Pathé; SOW, Alph I. *Introdução à cultura africana*: Forma e expressão nas artes africanas. São Paulo: Editora Perspectiva, 1974.

BARLEY, Nigel. *The Art of Benin*. London: The British Museum Press, 2010.

BLIER, Suzanne Preston. *The L' Art royal africain*. Paris: [s.n.], 2010.

BOABEN, Albert Adu. *A África diante do desafio colonial*. *História geral da África – vol*.*VII*. Brasilia: UNESCO: UFSCAR, 2010.

BOHANNAN, P. *Beauty and Scarification among the Tiv*. s.l.: [s.n.], 1956.

BONDARENKO, Dmitri M. *Third international conference "hierarchy and power in the history of civilizations"*. *Benin kingdom (13 – 19 Centuries):* A supercomplex non-state society. Moscow: [s.n.], 2004.

DIAGNE, P. e outros. História Gerald a África. In: ZERBO, J. Ki, *As estruturas políticas, econômicas e sociais africanas durante o período considerado*. Brasilía: UNESCO: UFSCAR, 2010. v. 5, 28 p.

EGHAREVBA, Jacob. *A short History of Benin*. Ibadan – Nigeria: University Press, 1968.

FÖLLMI, Danielle; FÖLLMI Oliver. *African wisdom 365 days*. London: Thames & Hudson Ltda, 2005.

GROSSE, Ernest. *Origens da Arte*. São Paulo: Editora Cultura, 1943.

HEGEL, Frederich. *Filosofia da História*. Brasília: Ed da UNB, 1995.

JOHN, Henry; PEMBERTON III, John; ABIODUN, Rowland. *Nine centuries of African art and thought*. New York: Harry N. Abrams Inc. Publishers, 1986.

JUNGE, Peter. *Catálogo África*: *Obras Primas do Museu Etnológico de Berlin*. São Paulo: Centro Cultural Banco do Brasil, 2004.

JUNIOR, Eduardo Fonseca. *Dicionário antológico da cultura afro-brasileira*. Florianópolis: Editora maltese: Fundação Banco do Brasil, 1995.

LAWAL, Babatunde. *"A arte pela vida: A vida pela arte"*. S.l.: [Poshar. Afro-Ásia], 1983.

LAWAL, Babatunde. *Orinolise*: The hermeneutics of the head and hairstyles: Hair in African Art and Culture. New York: Prestel, 2000.

LEITE, Fábio. *A questão ancestral*: África negra. São Paulo: Palas Athenas: Casas da África, 2008.

LEVI-STRAUSS, C. *Structural Anthropology*. New York: Basic Books, 1963.

LIMA, Claudia. *A estrutura social, política e religiosa do antigo império Iorubá, como modelo original no processo da hierarquização das casas de culto das religiões afro-brasileiras***.** Pernambuco: Revista de teologia e ciências da religião da UNICAP, 2012.

MIGNOLO, Walter D. *Espacios Geograficos y Localizaciones Pistemologicas: La Ratio Entre La Localización Geografica y La Subalternización de Conocimientos*. s.l.: b[Seminário na Universidade de Duke e Congresso de literatura Comparada], 1996.

NEYT, François; VANDERHAEGHE, Catherine. *Arte Afro-Brasileira Mostra do Descobrimento*. São Paulo: Fundação Bienal, 2000.

OLIVA, Anderson Ribeiro. *A invenção dos Iorubás na África Ocidental*. Reflexões e apontamentos acerca do papel da história e da tradição oral na construção da identidade étnica. s.l.: [Estudos Afro-Asiáticos], 2005.

OLUREMI, Obateru. *The Yoruba City in History*: 11th century to the present. Ibadan - Nigéria: Penthouse Publications, 2006.

SCHILDKROUT, Enid. *"Inscribing the Body"*. s.l.: [Annual Review of Anthropology], 2004.

SILVA, Alberto da Costa. *A enxada e a lança*: a África antes dos portugueses. 3.ed. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2006.

SILVA, Dilma de Melo; CALAÇA, Maria C. Felix. *Arte africana e afro-brasileira*. 2ª edição. São Paulo: Terceira Margem, 2007.

STEPAN, Peter. *World art Africa*. New York: Prestel, 2001.

TURNER, Terrence. *"Social Body and Embodied Subject*: Bodilines, Subjectivity, and Sociality among the Kayapo"*.* s.l.: [*Cultural Anthropology*], 1995.

VOGEL, Susan Mullin. *Art and Politics: A Staff from the Court of Benin, West Africa*. Chicago: Metropolitan Museum Journal, 1978.

ZANINI, Walter; CUNHA, Mariano Carneiro da. *História Geral da Arte no Brasil*: *Arte Africa e Arte Afro-brasileira*. São Paulo: Instituto Walther Moreira Sales: Fundação Djalma Guimarães,1983.

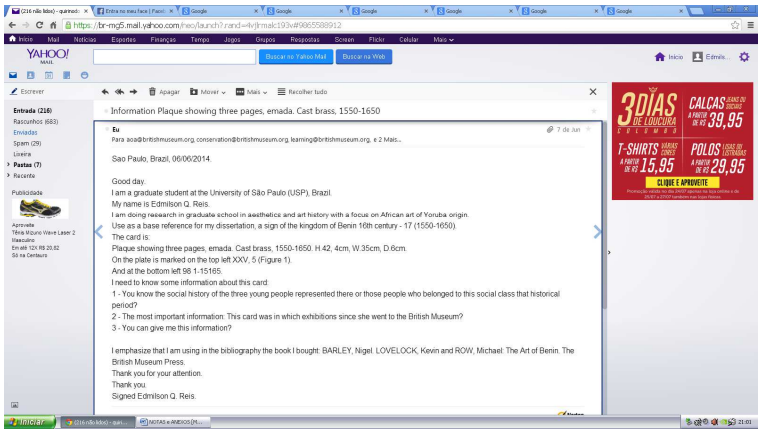
WAELE, Danny de; LEFEBVRE, Luc. *Les Couteaux Miniatures du Congo*. v. 1. Couteaux de Scarifications du Congo. Catálogo. Paris: A Paraitre, 2007.

WALLERSTEIN, Immanuel. *O universalismo europeu*. São Paulo: Boitempo Editorial, 2007.

- https://br-g5.mail.yahoo.com/neo/launch?.rand=dc2g6g0nqvuga#2082300690. Acessado: via email 29. Jun. 2014.
- http://www.joia-e-arte.com.br/cera.htm. Acessado 12 de jul. de 2014.
- www.jstor.org/stable/4390897?origin=JSTOR-pdf. Acesso: 25 jun. 2013.
- www.uol.com.br/historiaviva/reportagens/circuncisao_a_tradicao_do_corte.html. Acesso:17. jul. 2013.

ANEXO

Eu, Edmilson, enviei esse e-mail para o Museu Britânico questionando sobre a placa que se encontra representado três jovens pajens do reino do Benin:



Information Plaque showing three pages, emada. Cast brass, 1550-1650

Eu 7 de Jun

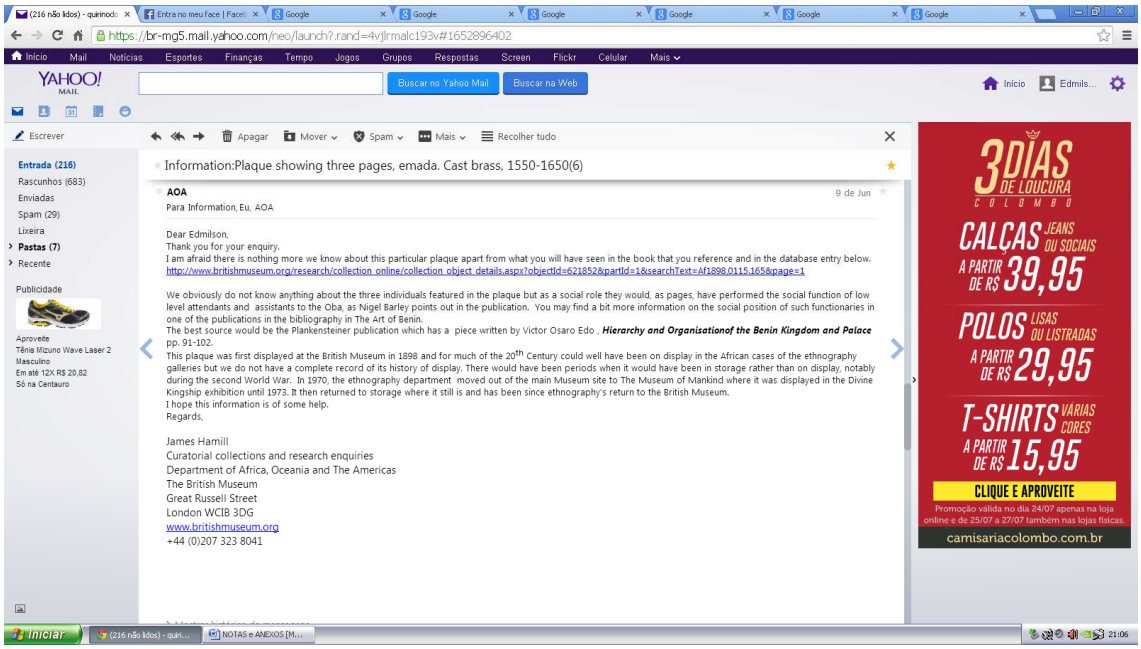
Para aoa@britishmuseum.org, conservation@britishmuseum.org, learning@britishmuseum.org, e 2 Mais...

Sao Paulo, Brazil, 06/06/2014.

Good day.
I am a graduate student at the University of São Paulo (USP), Brazil.
My name is Edmilson Q. Reis.
I am doing research in graduate school in aesthetics and art history with a focus on African art of Yoruba origin.
Use as a base reference for my dissertation, a sign of the kingdom of Benin 16th century - 17 (1550-1650).
The card is:
Plaque showing three pages, emada. Cast brass, 1550-1650. H.42, 4cm, W.35cm, D.6cm.
On the plate is marked on the top left XXV, 5 (Figure 1).
And at the bottom left 98.1-.1516.5.
I need to know some information about this card:
1 - You know the social history of the three young people represented there or those people who belonged to this social class that historical period?
2 - The most important information: This card was in which exhibitions since she went to the British Museum?
3 - You can give me this information?

I emphasize that I am using in the bibliography the book I bought: BARLEY, Nigel. LOVELOCK, Kevin and ROW, Michael. The Art of Benin. The British Museum Press.
Thank you for your attention.
Thank you.
Signed Edmilson Q. Reis.

Recebi a seguinte resposta do Museu Britânico:



Information:Plaque showing three pages, emada. Cast brass, 1550-1650(6)

AOA 9 de Jun
Para Information, Eu, AOA

Dear Edmilson,
Thank you for your enquiry.
I am afraid there is nothing more we know about this particular plaque apart from what you will have seen in the book that you reference and in the database entry below.
http://www.britishmuseum.org/research/collection_online/collection_object_details.aspx?objectId=621852&partId=1&searchText=Af1898,0115.165&page=1

We obviously do not know anything about the three individuals featured in the plaque but as a social role they would, as pages, have performed the social function of low level attendants and assistants to the Oba, as Nigel Barley points out in the publication. You may find a bit more information on the social position of such functionaries in one of the publications in the bibliography in The Art of Benin.
The best source would be the Plankensteiner publication which has a piece written by Victor Osaro Edo , ***Hierarchy and Organisationof the Benin Kingdom and Palace*** pp. 91-102.
This plaque was first displayed at the British Museum in 1898 and for much of the 20th Century could well have been on display in the African cases of the ethnography galleries but we do not have a complete record of its history of display. There would have been periods when it would have been in storage rather than on display, notably during the second World War. In 1970, the ethnography department moved out of the main Museum site to The Museum of Mankind where it was displayed in the Divine Kingship exhibition until 1973. It then returned to storage where it still is and has been since ethnography's return to the British Museum.
I hope this information is of some help.
Regards,

James Hamill
Curatorial collections and research enquiries
Department of Africa, Oceania and The Americas
The British Museum
Great Russell Street
London WC1B 3DG
www.britishmuseum.org
+44 (0)207 323 8041