

## POR QUE SÃO DE MADEIRA ESSAS MULHERES D'ÁGUA?\*

Marta Heloísa (Lisy) Leuba Salum\*\*

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

**RESUMO:** Tendo como referência uma estátua fotografada por Pierre Verger em torno de 1950 em Ibadan, na Nigéria, e outra registrada por Leo Frobenius em 1910 em sua viagem ao território dos ioruba, apresentamos aqui uma análise comparativa de quatro estátuas atribuídas a Iemanjá em coleções etnológicas no Brasil. Entre elas, destacam-se a do acervo do Museu de Arqueologia e Etnologia, em São Paulo, e a do Museu Afro-Brasileiro, em Salvador, que, desde 1995, vêm sendo estudadas pela autora através de uma abordagem histórica e etno-morfológica aplicada em suas pesquisas sobre a estatuária tradicional da África. O estudo apresenta também peças relativas a Xangô existentes no MAE. Do ponto de vista teórico, elas testemunham idéias que orientaram a formação de coleções africanas entre nós, contribuindo na discussão sobre as formas do imaginário no Brasil sobre a África.

**UNITERMOS:** Arte africana: estilística e tipologia – Arte: Brasil – Cultura afro-brasileira: Antropologia – Madeira: escultura – Mulheres: iconologia – Museus: curadoria e histórico de coleções.

### Das que teriam servido de modelo às outras

Pierre Verger chamou a atenção para o fato de que em Ibadan, na Nigéria, onde se encontra seu principal templo, Iemanjá<sup>1</sup> é representada por uma “mulher grávida, símbolo da maternidade” observando que “as mãos estão do lado do ven-

tre e ela tem seios fartos” (Verger 1981: 197 e 1999: 293).

No entanto, ele nos deixa sem saber se essa divindade era materializada na forma de uma figura humana, ou como teria sido sua conformação, anteriormente, em seu antigo templo na cidade de Abeokutá. A essa suposta antecessora, ele se re-

(\*) Estudo relativo ao projeto *Tratamento de acervos africanos em museus do Brasil face aos estudos africanistas no país e aos sistemas de catalogação internacional: o caso do Museu de Arqueologia e Etnologia-MAE/USP*

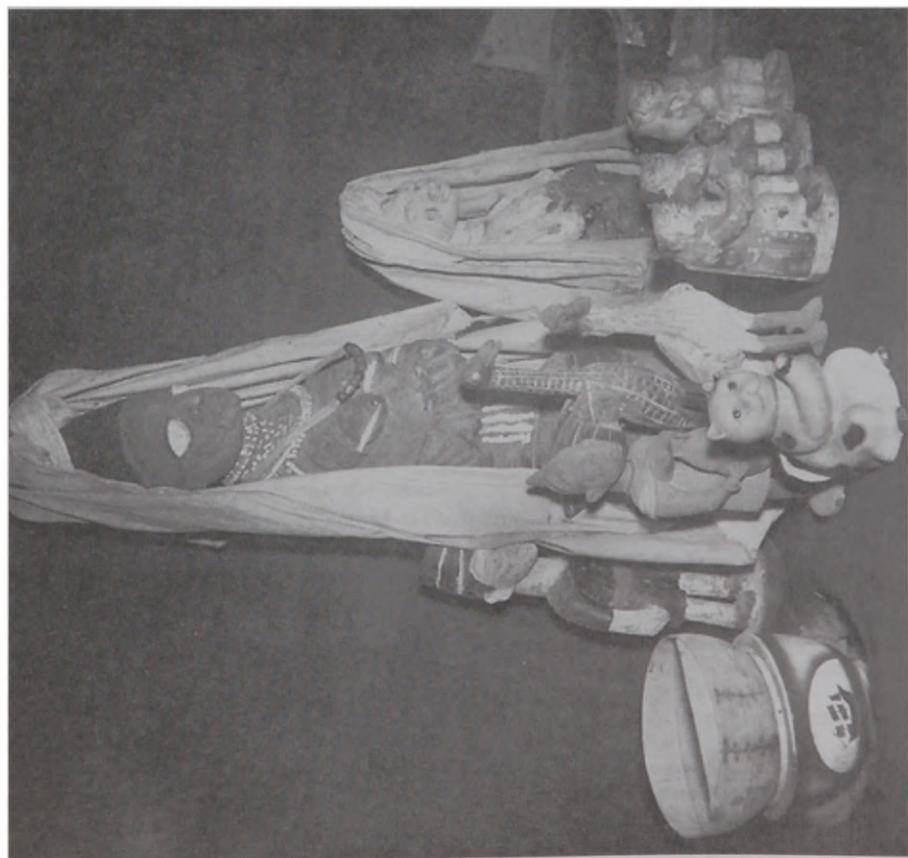
(\*\*) Museu de Arqueologia e Etnologia da Universidade de São Paulo.

(1) *Iemanjá* (do ioruba) é uma palavra que tem uma pronúncia estabelecida e vulgarizada no português, grafada com agudo na oxítone. Na literatura especializada, em inglês, francês e espanhol, aparece com o y das grafias de nomes correspon-

—  
dentes – do africano *Yemoja* (cf. nota 6) e do ibero-americano *Yemaya* e suas correlatas. Já *ioruba*, pela ambigüidade da pronúncia entre nós, no Brasil, é uma palavra que vai grafada sem acentuação, e sempre no singular, enquanto *Xangô*, ou *Gueledê*, vão acentuadas e grafadas na forma aportuguesada mais usual. No uso eventual da grafia fonética de palavras, como *iyáàgba*, mantêm-se apenas os acentos usuais entre nós. Quanto ao léxico relativo aos povos da África central aqui citados, ver *Notas de linguagem* em Salum (1996: 8-9).



Pr. 1b – “...é semelhante às imagens existentes na Bahia”  
Foto Pierre Verger, s/d, c. 1946-79. Verger® 1981:197



Pr. 1a – “A estátua de Yemoja na África...” Estátua de Ibadan. Foto Pierre Verger, s/d, c. 1949-1955. Verger® 1981:197

fere dizendo apenas: "(...) Era uma mulher que tinha o hábito de sentar-se no lugar onde, atualmente, existe a ponte. É nesse lugar que seus adeptos vão fazer-lhe oferendas (...) No templo antigo, se faltasse água na região, quando Yemoja dormia e, no seu sono, ela se voltava da esquerda para a direita, as fontes jorravam." (Verger 1999: 295).

A fotografia da *estátua de Ibadan*, assim chamada aqui a partir de agora, foi publicada primeiramente em 1957, na primeira edição de *Notas sobre o Culto dos Orixás e Voduns* (...) (Verger 1999), muito antes de ela ter sido contrastada em *Orixás* (Verger 1981: 197) com uma outra, com as seguintes legendas: "A estátua de Iemanjá no seu templo de Ibadan na África..." "... é semelhante às imagens existentes na Bahia" (Pr. I).

Talvez fosse sua intenção selar, com isso, um raro exemplo de semelhança entre a arte africana e brasileira. Talvez não. O que se pode supor é que, ao contrastar essas duas imagens, Pierre Verger tinha em vista sua teoria de fluxo e refluxo cultural entre africanos e brasileiros (Verger 1968).

Mesmo assim, Verger não se referiu a essa segunda estátua como brasileira e sim como *existente na Bahia*. Nem se referiu a ela como *de Iemanjá*. Afinal, ele próprio enfatizou, e ilustrou isto através de um ensaio fotográfico, que, na Bahia, Iemanjá é "latinizada na forma", freqüentemente representada por uma estatueta de sereia com cabelos longos (Verger 1981: 198 e ss.).

Apesar de tudo, é assim, como *de Iemanjá*, que a reconhecemos quando a vimos, integrada por comodato, na antiga exposição do Museu Afro-Brasileiro/MAFRO do Centro de Estudos Afro-Orientais/CEAO da Universidade Federal da Bahia (Fig. 1). Não há dúvida de que se trata da peça da *Coleção Nina Rodrigues* do Museu Estácio de Lima (Museu Técnico de Polícia) do Departamento de Polícia Técnica/Instituto Médico Legal, de Salvador, onde foi registrada como africana.

Essa Iemanjá da Pr. I e Fig. 1, que aqui será chamada de *estátua do IML*, é uma escultura em madeira de 47 cm de altura, que apresenta, como forma, uma mulher em pé segurando uma gamela sob os seios com um volume em platô sobre a cabeça, sendo ao mesmo tempo que uma estátua, um banco.

A ela relacionamos uma outra estátua de mulher ajoelhada de 60 cm. Ela foi publicada primeiramente em 1904, e constitui também um banco "destinado ao sacerdote ou feiticeiro quando pos-



Fig. 1 – Estátua do IML, vista frontal. 47 cm. Foto Lisy Salum, dez 1997.

suído da orixá Iemanjá" (Rodrigues 1982). A esta chamaremos *estátua de Nina Rodrigues* (Fig. 2).

Considerando que um "trono" ou um banco de madeira, e uma gamela sobre o qual é colocada – ou ainda um pilão, que, invertido, de cabeça para baixo, serve de assento, como trono –, sejam, todos eles, formas dos objetos-atributos de Xangô, lembramos da discussão feita por Ladislav Segy (1955), segundo quem a figura de uma mulher ajoelhada na escultura votiva de Xangô na África pode ser a representação de Iemanjá, sua mãe mítica. E Segy desenvolve seu raciocínio referindo-se particularmente à "imagem da deusa Oja", de 52 cm, publicada em Frobenius (1949: 177), através de um desenho de C. Arriens. Ela pertenceu ao autor e data de antes de 1910, quando de sua viagem entre os ioruba. Aqui ela será chamada de *estátua de Frobenius* (Pr. II).



Fig. 2 – Estátua de Nina Rodrigues, vista frontal. 60 cm. Clichê Revista Kosmos, ago 1904.

Além dessas quatro estátuas – de *Ibadan*, do *IML*, de *Nina Rodrigues* e de *Frobenius* – não se tem conhecimento, na África ou no Brasil, de mais do que duas peças associadas a Iemanjá cuja parte essencial, do ponto de vista formal, é uma figura de mulher de madeira. Trata-se da estátua que veio de Benin por intermédio de Pierre Verger para o Museu Afro-Brasileiro-MAFRO/CEAO/UFBA – *estátua do MAFRO*, de 65 cm (Fig. 3) – e da que ele encomendou em Salvador para o Museu de Arqueologia e Etnologia-MAE/USP – *estátua do MAE*, de 64 cm. (Fig. 4).

É preciso que se diga logo que esse tipo de estátua – de formas tradicionais africanas, de valor etnológico e, hoje, com função museográfica – é diferente das *esculturas de Iemanjá* produzidas no Brasil – algumas delas já renomadas. Entre estas, temos, por exemplo, a *Iemanjá* do século

XIX, 19 cm, de madeira pintada, apresentada em Barata (1988: 188),<sup>2</sup> ou aquela que já foi tida também como *Iansã*,<sup>3</sup> 58 cm, também em madeira, esculpida por Agnaldo dos Santos (Ilha de Itaparica-BA, 1926 – Salvador-BA, 1962), ainda que nelas se revelem, cada qual à sua maneira, traços da arte africana. Tanto num caso, como noutro, estamos diante de peças feitas para o mercado religioso ou artístico. Estamos diante das inúmeras e diversificadas formas das artes da África tradicional restauradas no Brasil pela memória coletiva – formas que, externamente ao contexto etnográfico, e vindas tanto das artes ditas “populares” como também das “eruditas” constituem no que temos de mais autêntico na arte brasileira propriamente dita (cf. Salum 2000a).

Isso para esclarecer de início que, embora o tema *Iemanjá* seja corrente na arte de alguns de nossos artistas maiores, trataremos, aqui, em particular, de *estátuas-ícones* que, estando num altar ou num museu, reportam e veiculam, em sua finalidade primordial, crenças na África ou no Brasil.

(2) Desconhecemos a procedência desta estatueta, que se consta apenas pertencer a uma coleção privada, e, ao buscar a edição original do artigo de Mário Barata (1957) para mais dados, verificamos que as ilustrações não correspondem às desta. Esta estatueta é, sem dúvida, um produto de sincretismo religioso. Seus peitos imensos nos levam ao tema fácil da “fertilidade”, que não deixa de ser recorrente nas artes e nas culturas africanas, como bem analisam Munanga, Cerávolo (1987), mas que, sendo pendentes e pesados, conferem a ela – uma “santa” – um caráter ambíguo de aleitamento e virilidade – mais universal e emblemático do que especificamente africano e cultural.

(3) Esta peça, que pertence à coleção CEAB, foi catalogada como *Iemanjá* em *A mão afro-brasileira* (Tenenge, 1988) e em *Arte e religiosidade no Brasil: heranças africanas* (Associação dos Amigos da Pinacoteca, 1997), assim como em *Agnaldo dos Santos: esculturas* (Núcleo das Artes do Desenbanco, 1988), enquanto que em *Afro-Brasiliense Kultur und Zeitgenössische Kunst* (Câmara Brasileira do Livro, 1994) ela está legendada como *Iansã*. Conforme inf. verbal do curador Emanuel Araújo (1998), seu nome correto seria mesmo *Iemanjá*. Ao que parece, essa atribuição se explica pelo par de duas pequenas figuras na base da estátua, tidas como *ibeji* (“gêmeos”, ior.), associados a Iemanjá, muito embora essa iconologia também apareça junto de outras figuras femininas, seja dos ioruba, seja de povos, africanos e não-africanos. Não se consta com precisão se o nome foi dado pelo escultor. Como veremos ao longo do texto, é freqüente a dubiedade da imaginária de Iemanjá, Iansã (Oia) e sobretudo Oxum, possivelmente pela interpenetração dos aspectos do universo feminino que representam. Esta estatueta tem três aspectos que a aproximam, formalmente, das peças deste es-



Pr. II – “Imagem da deusa Oja” Estátua de Frobenius. 52 cm. Desenho C. Arriens, s/d, c. antes 1910. Frobenius® 1949:177.

tudo: a base em disco assentando os pés, o alto do crânio achatado e o recipiente que une, e sustenta, suas mãos. Do ponto de vista estilístico, no entanto, seus traços se assemelham aos da escultura dos povos *bantu*, particularmente dos Balunda e dos Batchokwe, e não dos ioruba, como de nenhum estilo do Golfo do Benin. De fato, Valladares (1983) menciona o impacto que a exposição de peças do Museu do Dundo (Angola), em Salvador, 1959, causou no artista, e isso nos leva a estimar que esta estatueta, sem datação, seja oriunda da fase final da obra de Agnaldo dos Santos (†1962).

De lá, ela nos vem associada aos rios e riachos; aqui, é associada ao mar – entre nós, a *iabá*<sup>4</sup> mais considerada. Não pretendemos aqui dar conta desta que “é, depois de Xangô, o Ôrixá mais popular da Bahia” como disse Edison Carneiro (1937: 142). Apenas acreditamos que, para analisar essas estátuas, devemos partir do universo das representações coletivas visto sob uma abordagem histórica e comparativa, a começar pelo imaginário artístico sobre Iemanjá no Brasil.

Assim é que nos chamou a atenção o fato de que, há apenas trinta anos passados, os treze artistas brasileiros que ilustraram o livro de Zora Seljan (1967),<sup>5</sup> se limitaram a *marinhas* e figuras sirênicas. Raramente essas mulheres d'água artísticas seriam, na arte brasileira, transfiguradas em personagens sociais, como na pintura de Abdias do Nascimento (Franca-SP, 1914). Mais do que de ninguém, essas mulheres fluíram cheias de cores pelas mãos de Yedamaria (Salvador-BA, 1940), que, por volta dos anos 1970, já abordava o tema “do problema racial, com a proteção de Iemanjá” – da especial *Iemanjá das águas da Baía de Todos os Santos*, quando a artista começava, então, a refletir sobre sua origem negra e bahiana.

(4) “(...) No plural, nome genérico para designar as ‘senhoras das águas’, ou orixás femininos das águas: Yemanjá – mar (Bras.) e rio Ogun (Áfr.); Oxum – rio Oxum (Áfr.); águas doces (Bras.); Nanã – águas, chuva (Bras.); Iansã – rio Níger (Áfr.); Obá – rio Obá (Áfr.) e Euá – rio Iewa (Áfr.). F. – ior.: ‘iyáágbá’ (mãe adulta) – matrona, *senhora*, avó, mulher velha.” (Cacciatore 1977: verbete *Iabá*). Conforme o *Novo Dicionário Aurélio da Língua Portuguesa* (1986: verbete *iabá*), “[Do ioruba.] S. f. A principal sacerdotisa dos cultos dos ibejis, a qual dirige todas as cerimônias.” Retomaremos a questão quanto do comentário sobre a associação *Gueledê*, no final.

(5) *Iemanjá e suas lendas* de Zora Seljan é obra pioneira e, até agora, a única que colige estudos e lendas sobre *iemanjá* no Brasil. Trata-se de um ensaio literário, que vai além do romanceiro popular de Jorge Amado (que em *Mar morto* lhe dedica um capítulo), mas que não deixa de ser uma obra de vulgarização. Os trabalhos científicos de que temos conhecimento sobre o assunto são raros, como os artigos de Herbert Unterste (1975) e de Rita Laura Segato (1995). Não tivemos oportunidade de incorporar contribuições da dissertação de mestrado de Armando Vallado sobre Iemanjá nos candomblés e na religiosidade brasileira, apresentada à FFLCH no início deste ano, e a que ainda não tivemos acesso, nem do livro de Jette Bonaventure, lançado pouco antes da última revisão editorial, que possui um capítulo baseado no conto brasileiro “A Mãe d'Água”, que a autora admite poder ser reconhecida como Iemanjá (Bonaventure 2000).



Fig. 3 – Estátua do MAFRO, vista frontal. 65 cm. Cartão postal(recorte), s/d, c. jan 1983. CEAO®/UFBa.

Diante disso, não haveria, pois, mais motivo para dúvida de que Iemanjá, no Brasil, é mulher-peixe e mora no mar, dissimulando sua imagem africana de mulher.

#### A feitura do feminino à imagem do mito

Odudua e Obatalá tiveram um filho homem, Aganju (“lugar inabitado”) e uma filha mulher,

Iemanjá (“mãe de peixe”),<sup>6</sup> que por sua vez, geraram Orungan (“alto do céu” ou “ar”). Orungan apaixonou-se pela mãe, perseguiu-a, e na fuga ela caiu: seu corpo inchou e brotaram de seus seios cursos d’água; seu ventre explodiu e dele saiu uma série de personagens, entre eles Xangô e suas três mulheres Oiá, Oxum e Obá.



Fig. 4 – Estátua do MAE, vista frontal. 64 cm. Foto Wagner Souza e Silva, dez 1998/jan1999.

(6) “F. – ior.: ‘yèyé’ – mãe; ‘omon’ (diminutivo para animais); ‘eja’ – peixe (Mãe dos peixinhos). = ‘Yemonja’ (Yemanjá).” (Cacciatore 1977: verbete *Yemanjá*).

Essa lenda é conhecida por esboçar a estrutura de um panteão de deuses na África seguindo o da mitologia grega. É assim que Leo Frobenius registrou seu reconhecimento da arte e da civilização dos ioruba no início do século XX (Frobenius 1949): crendo ter encontrado, no naturalismo e beleza das efígies e cabeças em bronze e terracota de Ifé, os vestígios helênicos da mitológica Atlântida! Essa lenda, ou mito, que reconta a estória de *origem do mundo*, e é um documento da tradição oral, já havia sido publicada, em algumas versões européias, na segunda metade do século XIX, quando apareceu traduzida em português em *Os africanos no Brasil* de Nina Rodrigues (1904: 222-223).

Enquanto que na África de 1950 ela parecia esquecida (Verger 1999), essa estória está viva entre os brasileiros, particularmente entre os bahianos, através da tradição oral dos cultos religiosos, sobretudo na cultura popular. É que, não há dúvida, seria esta a versão do mito que, celebrizando a chegada dos orixás ao mundo, serviu de inspiração ao mural feito pelo artista argentino, mas radicado em Salvador e adepto do candomblé, Caribé (†1997) para o Memorial da América Latina em São Paulo, e a seu *Painel dos Orixás*, para o Banco da Bahia, hoje no MAFRO, em Salvador. Neles, Iemanjá ressurgiu na forma de um peixe ou sereia, de cujo ventre sai uma espécie de procissão de pequenas figuras humanas.

Mas Iemanjá é também idealizada na religiosidade brasileira, como na africana, na forma de uma mulher de grandes tetas. Ora, tetas e curvas são indispensáveis tanto para uma mãe quanto para uma fêmea, além de serem aspectos femininos visíveis, que ajudam a velar o lado obscuro das mulheres em oposição aos homens tão bem assinalado entre as sociedades africanas por Balandier (1977). Muito embora, consideremos: peitos enormes que, de tão grandes, arrastam-se pelo chão, não são sempre sinais de feminilidade apenas, mas de virilidade e truculência também.

Para saber “por que, das mulheres, umas têm os peitos grandes e outras pequenos” ver conto bahiano assim intitulado em Rodrigues (1982: 205-7) que fala de um monstro que se achava no direito de comer “tudo o que se mata”

O conto diz que o monstro era uma mulher de peitos enormes, que de tão grandes caíam no chão e faziam barulho quando ela andava. Furiosa, ela desafiava, enfrentava e afugentava os

homens. Uniram-se, então, as mulheres, munidas de colheres, vasos e panelas, matando-a. Depois apoderaram-se cada qual de um pedaço de seu peito: “as que pegaram um pedaço grande tiveram seus peitos muito grandes e as que só alcançaram um pedacinho ficaram de peito pequeno” E se conclui, como moral da história: “é por isso que as mulheres não têm peitos do mesmo tamanho”

É a própria imagem da inflação, que compensa a “inferioridade” das mulheres frente à “superioridade” dos homens. É o feminino se manifestando em todas as suas grandezas. As qualidades femininas e das mulheres são mesmo universais.

Maternal? Sensual? Poderosa? Mãe, mulher, feiticeira – atributos que se confundem: é muito difícil identificar aquela que, num quadro de sucessivas relações incestuosas, é gerada e geradora. Além disso, por que ela é mãe zoomórfica, de seres antropomórficos, humanizados? – Ela não? Sem sinais de uma literária e pisciforme deusa mitológica,<sup>7</sup> como diferenciar a imagem de Iemanjá das de outras entidades femininas do panteão *ioruba-nagô*?<sup>8</sup>

Pois, dentre elas, considerada mulher primeira, Iemanjá é a que tem um pouco de cada uma das iabás mais vultuosas, como as esposas de seu filho Xangô. Iemanjá, feita de todos os arquétipos da mulher – dos monstros navais da Antiguidade às nossas senhoras da Cristandade – é enérgica como Oiá, feminina como Oxum, dedicada como Obá.

É por isso que na Exposição Permanente do antigo MAE, impunha-se, como que em vigília, reinando, uma figura de madeira ao lado dos dois painéis dedicados ao “rei divino” e “deus-trovão” dos ioruba, de frente para a vitrine com seu nome: “Xangô e suas mulheres”

Era uma das *estátuas de Iemanjá* do título deste nosso estudo – a *estátua do MAE* da Fig. 4.

Veremos que ela não vem vestida de sereia, nem traço nenhum de peixe tem... ou de rio, tampouco de mar. Tem é um barrado de cauris em baixo-relevo (a concha que se vê na indumentária de Xangô), embora os cauris sejam de domínio de todos os pode-

(7) Cf. em Cascudo 1983, fontes do imaginário sobre peixe-mulher, sereia, gênios aquáticos e “mulheres d'água” no folclore brasileiro.

(8) Relativo aos ioruba tanto da Nigéria como da Rep. Pop. do Benin.

rosos, de todos que promovem a fertilidade, não só entre as crenças dos povos *nagô* (ioruba), ou *jêje* (fon ou ewe), mas dos de origem africana de modo geral, dentro e fora do continente.

Vem vestida só de madeira, pois feita, exclusivamente, desse material.

Apesar de tudo, “Ela é água e nada se pode fazer sem água” – assim se canta para Iemanjá. Não se sabe bem como é que de peixe passou a mulher, como é que sendo d'água, pode ser feita de madeira essa nossa “mãe de tetas chorosas”, com “rins de onde jorram as águas”. como se expressa em outros *orikis*, em sua evocação levantados por Verger (1999).

Algumas dessas evocações descrevem-na rotopiando “quando o vento forte sopra no país”; diz-se que “gira em torno da cidade”. Diz-se também que ela tem “muitos pelos na vagina e que é “mãe que tem os seios úmidos” Nesses *orikis*, podemos observar, mais do que aparência física ou detalhes fisionômicos, destacam-se posições e posturas: “diante do rei ela espera, altivamente sentada”.

É assim a descrição dada por Cabrera (*apud* Verger 1981 e 1999: 297): “Entre as santas, Yemaya distingue-se por seus ares majestosos de rainha. (...) Como Yemaya Achabba, aquela que tem o olhar penetrante e escuta apenas dando as costas ou inclinando-se ligeiramente de perfil.”

– Trata-se de Iemanjá ou de um de seus adeptos? Cabe perguntar de que é feita a *Iemanjá* de que se fala nos *orikis*, pois certamente não se trata de uma como a nossa, que é esculpida – porém não encarnada –, e é de madeira.

Não se conhece nenhuma estátua *de Iemanjá* com as características ditadas pelos *orikis*, nem com as posturais dos “filhos-de-Iemanjá” nos rituais dos candomblés (Pr. III).<sup>9</sup> É isso que nos transpõe das margens da interpretação simbólica, aos contornos da concepção antropomórfica da arte africana.

## A arquitetura da figura humana na arte africana

Dizemos que a figura humana na arte africana é sintética para enfatizar sua expressividade

(9) De acordo com Prandi (1995-96: 78): “Segundo o candomblé, cada indivíduo pertence a uma divindade específica, que é o senhor de sua cabeça e mente e de quem herda características físicas e de personalidade (...)”

e sua intencionalidade: “uma estátua não representa normalmente um Homem, mas um Ser Humano integral” (Salum 1999b: 14).<sup>10</sup> Em alguns casos, como dos Basonge e dos Bakongo da Rep. Dem. Congo (ex-Zaire), a estatuária é a expressão de uma totalidade, dos estados da matéria, dos reinos naturais, das estações sazonais, dos pontos cardeais, dos fenômenos atmosféricos (Salum 1990a, 1996). É um acúmulo de materiais, nos levando à antítese dos ideais cubistas e kantianos, porque ela não vem do domínio da razão sobre a emoção, nem da forma sobre o conteúdo, caindo por terra tudo o que aprendemos desde o Renascimento italiano sobre o esquema das *Proporções da figura humana* de Da Vinci, não suficientemente compreendido, especialmente se simplificado no calculante *Modulo* do *designer* urbanista moderno, o suíço Le Corbusier (†1965).

E é isto que podemos considerar essencial numa primeira abordagem da estatuária africana: a sua inequívoca materialidade, motivo de seu “primitivismo” no passado e de sua “contemporaneidade” no presente. Essa vocação da estatuária africana, é oportuno que se diga, revive-se em artistas brasileiros inauditos como na escultura e pintura de Mário Cravo Jr. (Salvador-BA, 1923), e na “arte bruta” de figuras humanas gigantes, de grande força poética, de Ramiro Bernabó (Buenos Aires, 1947), que cresceu e vive na Bahia.

Contudo, ainda que desde Nina Rodrigues, as estátuas e estatuetas de origem africana no Brasil sejam consideradas como produto artístico, prevalece a idéia, entre nós, de que as figuras humanas nelas representadas sejam “imagem de um sacerdote” “filho-de-santo” ou “devoto” portando emblemas de suas divindades: na verdade, como “ídolos” Isso passou para

(10) Tende-se a confundir figura humana com retrato, ou com representação gráfica de um indivíduo, de um ser social. É assim que ela nos foi repassada pela história da arte universal. Na visão de mundo africana, contudo, as estátuas não são espelhadas em indivíduos, mas são imagens autônomas, de um universo paralelo ao social. Somente em mudança social, em que os contrastes se tornam visíveis pela desigualdade econômica e pela desvirtuação das bases de poder, é que se poderia admitir haver uma produção estética africana figurativa tendo como referência a conformação biológica ou fenotípica de indivíduos – mesmo assim de concepção estrangeira, muitas vezes indissociável da discriminação, para não dizer do preconceito. Cf. nota 24.



*Pr. III – “Iemanjá rodopia” – Babalorixá Armando Akintundê Vallado do Candomblé “Casa das Águas” em seu vigésimo primeiro aniversário de iniciação, 17 junho 2000. Foto de Lisy Salum, jun 2000.*

Arthur Ramos (1949: 199), para Edison Carneiro (1967: 96), chegando aos nossos dias através de uma idéia corrente, especialmente no circuito das artes, de que “os orixás não têm forma humana”. Esse argumento, muitas vezes, dá autoridade a alguns artistas em detrimento de outros, resultando, por exemplo, no demérito muitas vezes imposto à obra de Caribé frente à de Mestre Didi (Ilha de Itaparica-BA, 1917). Ora, as duas são de igual, e grandioso, valor estético, e, tanto uma, quanto a outra, legítimas e fundadas, em igual grandeza, no universo afro-brasileiro. Sobre isso, não podemos esquecer de que grande parte das divindades africanas, como os orixás, foram seres humanos, como Xangô, tidô, de um lado, como uma “força” (fenomenal ou atmosférica), e de outro, como um chefe sacralizado – assunto que retomaremos no final.

Tem-se observado, de fato, que a concepção antropomórfica na escultura da África não tem qualquer relação com divindades, normalmente intraduzíveis pela imagem, ou com o ser supremo. Como bem diz Lema Gwete (1982: 78): “o artista, enquanto criatura, nunca se aventuraria em dar forma a seu criador” Através da

reflexão de Jan (1963: 217-218), podemos ir mais longe: “o africano não talha deuses que o dominam, mas imagens que ele domina”

Não vêm tampouco de um modelo humano as formas idealizadas da escultura africana, ainda que baseadas na aparência dos homens. Muito mais que antropomórfica, essa escultura é antropocêntrica – estando aí uma das razões prováveis da riqueza e do vigor visual das figuras esculpidas: mais do que o homem, elas representam a coletividade, e a humanidade não pode ser concebida isolada do universo terrestre e celeste. Pode parecer inadmissível visualizar uma forma de representar o universo ou a humanidade, mas é plenamente possível representar visualmente as noções que emanam de totalidade e plenitude, inteireza e integridade. Pois, na preocupação com a isometria e as proporções – distribuindo massas e desintegrando a unidade do bloco de origem, tratando superfícies e integrando as partes conservadas, os vazios obtidos –, esculpir é construir destruindo com harmonia. Por isso, esculpir não é simplesmente agenciar os “cheios” sempre passíveis de um retoque, mas os espaços que se tornarão vazios. É desse

processo de representação que a estatuária africana tira suas formas constitutivas.

MacGaffey (1977) interpreta as estátuas dos Bakongo como uma “representação metafórica e metonímica do cosmo” e, sob o olhar de Albert Maesen (1960), as estátuas dos Basonge, que como as dos Bakongo são renomadas pelo acúmulo de materiais orgânicos e minerais, são vistas como “superestruturas arquitetônicas” Os dois autores referem-se às estátuas enquanto conglomerados, tal é a quantidade de pregos, fibras e resina com que são adereçadas (cf. Salum 1990a).

Mas só Maesen permite compreender que as estátuas em si são uma construção de formas significantes por si mesmas, antes mesmo que seja acordada como “cultural” a incômoda proporção entre cabeça, tronco e membros, tida como desproporcional em relação às medidas do corpo humano. Raramente há quem se pergunte se aquelas proporções são tiradas de outras medidas.

Não é difícil argumentar que a ênfase de algumas partes do corpo em detrimento de outras é simbólica. O que é difícil é compreender que certas abstrações – percebidas às vezes como “distorções” – vêm mesmo para mostrar que aquela estátua esculpida supera, na excelência de suas linhas e formas puras, o ser humano que lhe serviu de modelo; que, além do mais, aquela figura humana é um produto da interação entre valores humanos tirados da vivência coletiva e individual, física e espiritual. É um produto mental, além de estético e litúrgico (Salum 2000b). Não por acaso que isso é evocado no *Manifesto ainda que tardio* do construtivista Rubem Valentim (cf. Valentim 1976), residindo num ideário, e não em símbolos gráficos isolados, a “africanidade” desse pintor e escultor brasileiro (†1991). E não é por acaso, tampouco, que a pintura fantástica de Niobe Xandó (Campos Novos do Paranapanema-SP, 1915) ou a escultura cenográfica de Ronaldo Rêgo (Rio de Janeiro-RJ, 1935), se apresentam como exercício de construção da identidade e da noção de pessoa, expressadas em linguagem codificada. Pois o que não é a *arte africana* se não isso?

A figuração nas artes africanas não é mais explícita que a abstração. Na verdade, a abstração pode conter mais símbolos universais do que signos culturais específicos. Isso nos leva a observar, também, que a concepção de estátua na arte africana é completamente diferente da helênica ou

renascentista. Em pé, ajoelhada ou acocorada, com as mãos de um lado e outro do corpo, sobre o ventre ou apoiando seios, queixo ou cabeça, a figura humana de madeira integra como que um *projeto de toponímia* das culturas africanas. A madeira de que era feita tradicionalmente uma estátua africana marca seu estilo, e a árvore de que era tirada constitui uma referência de sua origem (cf. Salum 1990b): ela é um emblema do território de um povo a partir do material, antes ser consagrada a seus fundadores (cf. ainda Salum 1996, 1999a).

Pincelamos algo sobre a perspectiva antropológica na construção do significado da figura humana da arte africana, que a torna diferente da sua representação ocidental. Quando, no entanto, atribui-se sexo às estátuas, parece haver uma tendência universal em associar a figuração feminina a fertilidade e fecundidade. O que faz a diferença é que a figura de uma mulher dotada de sinais de gestação não é a única representação plástica figurativa desses dois atributos: na arte africana, estátuas de homens viris ostentam também barriga e seios proeminentes (Salum 1990a).

Isso nos coloca diante de uma inversão de valores. Aliás, desde Olbrechts (1959), vemos formulada uma outra concepção do feminino na escultura africana a partir da produção dos Baluba. Predominantemente feita de mulheres, essa produção escultórica ressalta sua importância no poder político. Francine N'Diaye, citada por Verger (1988), observa que a frequência de mulheres nessa arte deve-se a sua supremacia no poder sucessório. François Neyt observa que na arte dos Baluba a figuração da mulher se origina no desenvolvimento das “realidades escondidas” do mundo. Assim diz ele: “Ao mesmo tempo que mascara, ela revela; ela é aquela que manifesta e, simultaneamente, tem acesso ao indizível. Expondo o mistério da vida, a mulher é a matriz do mundo (...) ela está associada ao discernimento das coisas secretas (...)” (Neyt 1993: 218).

Esses autores referem-se ao fato de que, entre os Baluba, a representação da mulher na escultura em madeira encontra lugar privilegiado. Ela figura em todo o mobiliário comemorativo e nos emblemas de aparato das instituições políticas.

São esculturas do tipo cariátide, isto é: têm um personagem como eixo de sustentação da peça. Dentre elas chamam a atenção, além dos bastões e dos *appui-tête* (“apoiadores de cabeça” protetores de penteados), as *porteuses*

de coupe (“portadoras de tigela”), e os bancos, símbolo máximo de entronização.

Nas primeiras figura uma mulher ajoelhada; a tigela que ela segura com as mãos espalmadas sustentada entre os braços, representa a cabaça mítica do poder político e da adivinhação; às vezes, a dimensão da tigela compete com a da personagem. Nos bancos, a figura humana – que pode ser de uma mulher como de um homem ou, de uma dupla ou de um par – sustenta uma prancha em disco sobre a cabeça, mantida equilibrada com as pontas dos dedos de suas mãos estiradas para o alto.

São estátuas que não se curvaram a sua condição de recipiente ou de sustentáculo.<sup>11</sup> Nesse aspecto, são como as *Iemanjá* de madeira do nosso estudo.

### **A trajetória de três Iemanjás entre África e Brasil: continuidades e descontinuidades estilísticas**

#### *1. Trono, orixá ou “feiticeiro”? – a estátua de Nina Rodrigues*

Em 1904, Nina Rodrigues publica “um trono ou um banco destinado ao sacerdote ou feiticeiro quando possuído da orixá Iemanjá” (Rodrigues 1982: 64; f. 5, 9 e 10). Em *Brazil* (1912: 206), ela aparece legendada como “Feiticeiro, quando possuído do Oricha Yomanjá”

Trata-se de uma escultura antropomórfica, uma peça de mobiliário – um banco cariátide, cujo assento é sustentado pela cabeça de um personagem feminino ajoelhado sobre uma base.

Esse personagem, uma mulher, tem crânio esférico. Em seu rosto chato, arredondado e largo, com queixo levemente triangular, destacam-

se grandes olhos ladeando um nariz alongado sobre a boca estreita.

No lugar de cada cavidade ocular, uma superfície côncava parte de cima para baixo, de uma linha semi-circular na altura da sobrancelha não delineada, até alcançar um friso horizontal, suavemente arqueado, mas quase reto e ascendente para dentro, definido por dois sulcos fundos, marcando os limites da pálpebra inferior e seu encontro pela superior de seus olhos fechados. O nariz alongado terminando em “V” tem forma losangular. A boca é feita de dois lábios detalhados de uma massa poupada do desbaste – quadrangular se visto de lado, em meia-lua, se visto de topo. O volume das orelhas é grande e triangular, tendendo à forma de um “C” o que é insuficiente para definir o tipo, sem dados sobre a cavidade auricular, que, pela foto, parece ter elementos característicos. A testa é estreita, coroada por um toucado formado por dois troncos de cone sobrepostos que servem de apoio à grande calota do assento do banco.

Olhando, agora, para a totalidade da peça, o banco, percebemos que o assento e a base têm forma de calotas plenas cujo maior diâmetro corresponde provavelmente ao da seção de madeira original, parecendo ser constituídas – se a peça não fosse extraída de um único bloco, como manda a tradição africana – duas metades de uma mesma esfera achatada. Esculpidos nas extremidades da peça, base e assento formam dois volumes invertidos, opostos simetricamente pela horizontal: a “boca” da base virada para baixo e a do assento para cima, como o contorno de alguns pilões, na forma de uma ampulheta.

Entre eles, uma coluna em que se inscreve a estátua longitudinalmente vela essa simetria vertical: eixo de sua própria figuração e do *design* do banco, *Iemanjá* impõe seus volumes espelhados à esquerda e à direita, pela frente e pelas costas, das rijas e roliças nádegas às mamas cônicas e pendentes, ela é toda dupla e majestosa. Da descrição de Nina Rodrigues: “No largo movimento das mãos abertas, a fim de conter e levantar os volumosos e túrgidos seios da orixá que, para oferecê-los, está de joelhos, o artista expressou a concepção da uberdade, de fundo ctoniano ou maternal, que se atribui a Iemanjá (...)”

Não se tem conhecimento do paradeiro desta que já foi perfilada na nossa apresentação, como sendo a *estátua de Nina Rodrigues* (Fig 2).

(11) No que diz respeito à origem, significado e emprego de *cariátide*, ver Lavedan (1931: verbete *caryatide*). Diz-se que o motivo teria vindo dos arquitetos da época das Guerras Médicas, que acharam inusitada a pose de mulheres gregas, feitas escravas na própria Grécia, carregando fardo pesado sobre os ombros com seus trajes de mulheres livres, que elas se recusaram a abandonar. Ainda que a cariátide tenha sido reconhecida em produções anteriores, parece importante o fato de que, desde a Antiguidade clássica, ela já aparece como ícone da identidade, resistência e insubordinação do universo feminino.

Dela sabe-se apenas que pertenceu a um conjunto de “peças diversas de culto jeje-iorubano dos *orixás* ou *vodus*, tomadas às práticas dessa religião” (Rodrigues 1982: 62) colhidas pelo autor entre 1890 e a data de sua primeira publicação, em 1904. Segundo Carneiro da Cunha (1983), algumas das peças publicadas por Nina Rodrigues na ocasião estariam incorporadas à *Coleção Arthur Ramos* da Universidade Federal do Ceará, mas não parece ser o caso desta, de acordo com as fontes de que dispomos (Lody 1987). Ela também não se encontrava entre as peças da *Coleção Nina Rodrigues* do Museu Estácio de Lima, em transferência para o Museu da Cidade, quando de nossa visita técnica às instituições bahianas em 1998. Resta considerar ainda que essa estátua pertence a um desses acervos, cujo núcleo de constituição se deve à coleta, e sobretudo à apreensão policial em repressão aos cultos afro-brasileiros nas primeiras décadas do século XX<sup>12</sup>.

## 2. Vistas da vitrine – as estátuas do IML e a do MAFRO

Foi inevitável lembrar dessa mulher ajoelhada de curvas generosas quando vimos expostas (cf. Salum 1977) na antiga montagem do Museu Afro-Brasileiro, juntamente com a célebre e já citada foto de Verger, duas estátuas de *Iemanjá* dentro de uma mesma vitrine (Pr. IV).<sup>13</sup>

Afinal são dela os olhos papudos de sobrance-lhas sisudas da *estátua do IML* (cf. Figs. 2a e 1a); seus corpos seguem o mesmo princípio proporcional e seus crânios o mesmo contorno (cf. Figs. 1c e 1d e 2b). Ver o quadro comparativo das figuras.

Enquadrados em um intervalo isométrico correspondente, tiraram-se dela também a forma e o volume dos seios da *estátua do Mafro* (cf. Figs. 2a e 3a). Embora seja um pilão (Fig. 3b), e não um banco, ela conserva a mesma forma de calota

(12) Como o do Museu da Polícia Técnica, no Rio de Janeiro, ou o do Instituto Histórico e Geográfico (Coleção Perseverança), da UFAL, em Maceió, entre outros.

(13) Renovo aqui meu reconhecimento a Jeferson Baccelar, professor de Antropologia da UFBA, que na época era o diretor do CEAO a que pertence o MAFRO. Agradeço também à equipe do MAFRO, em nome de seu coordenador Marcelo Cunha e de sua museóloga Emilia Neves, pelo envio da cópia da documentação original dessas peças, bem como a permissão em publicá-las.

invertida sobre a cabeça da *estátua de Nina Rodrigues*, assim como da *do IML*.

Aparentemente essas estátuas – a *do IML* e a *do MAFRO* – sinalizam uma contigüidade estilística “em garfo”, como dois desdobramentos da *estátua de Nina Rodrigues*.

Desta, elas duas conservam os mesmos olhos e seios, e são todas formadas em sua verticalidade pela mesma distribuição de volumes. E, conforme observa Leroi Gourhan (1970), é diante de uma mesma estruturação de formas e de um mesmo jogo de proporções que se prefigura um estilo.

Mas, se ela houver de fato, esta contigüidade deve ser em outra direção, pois a essas mulheres tiradas da madeira, que se assemelham, duas a duas, pelas massas com que se constroem no espaço, e que se identificam, as três entre si, por detalhes formais comuns, associa-se uma outra: a *estátua do MAE*-Museu de Arqueologia e Etnologia da Universidade de São Paulo (Fig. 4).

## 3. Uma *Iemanjá* para São Paulo (ou Da *Iemanjá* destinada à África) – a *estátua do MAE*

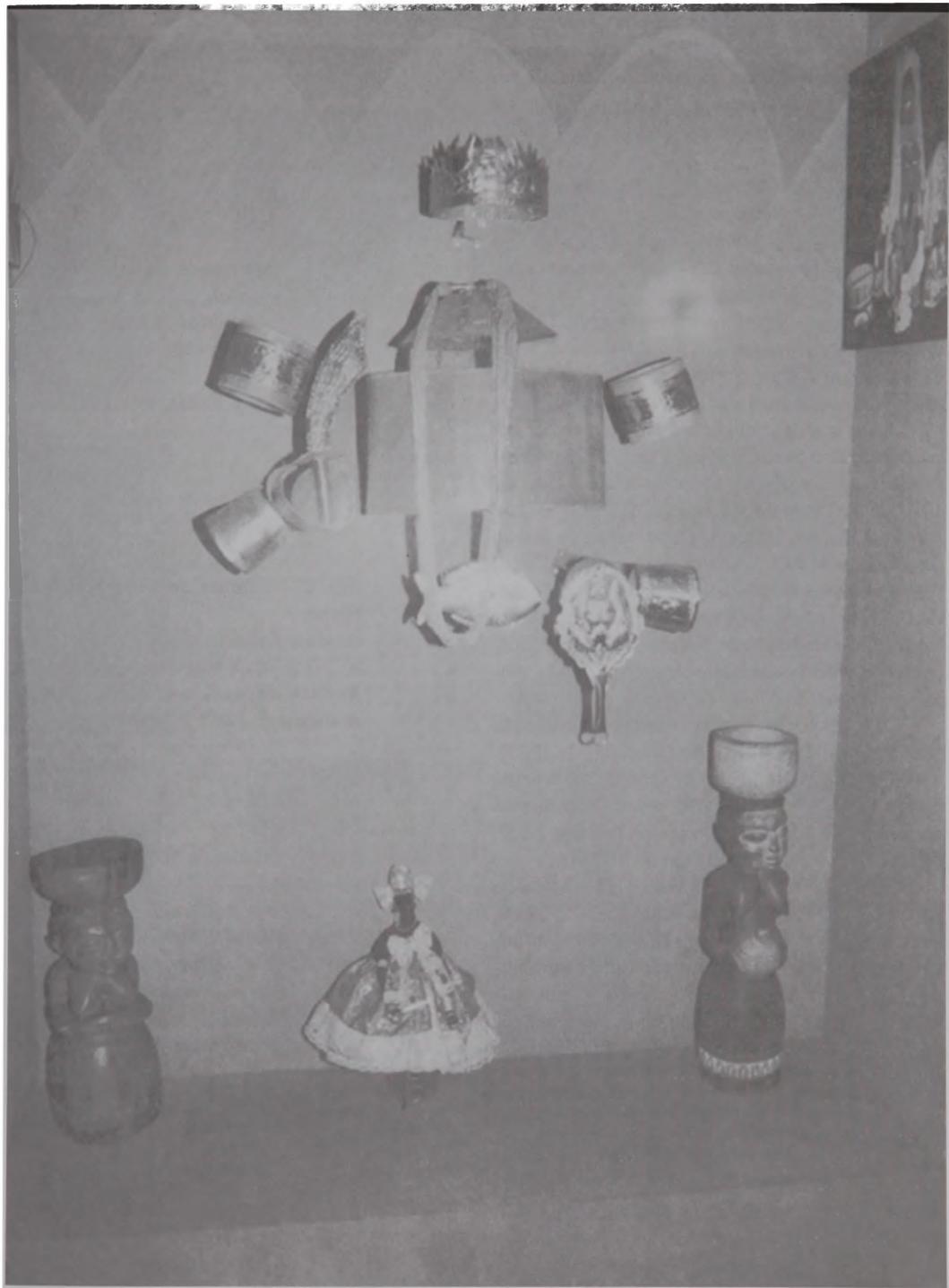
Na documentação do MAE, ela encontra-se mencionada pela primeira vez em cartas de Pierre Verger datadas de 28 de março e 15 julho de 1971. E mesmo que lacunar, é através de análise de antigas correspondências e documentos fiscais ali depositados, que, hoje, podemos inferir: a *estátua de Iemanjá* do MAE não é um objeto “autêntico” mas “fabricado”. De fato, essa análise nos permite afirmar que sua aquisição esteve circunstanciada dos três seguintes fatores:

1) a um processo de intercâmbio cultural entre Brasil e Senegal, que se iniciou às vésperas da visita do presidente Senghor ao Brasil em 1970.

2) às iniciativas de formação de um setor permanente relativo à África Negra no então chamado Museu de Arte e Arqueologia da Universidade de São Paulo (MAA).

3) às relações científicas entre Marianno Carneiro da Cunha e Pierre Verger.

Depois da Exposição de Arte Africana do IFAN-Instituto Fundamental da África Negra no Brasil em 1969, Ulpiano Bezerra de Menezes



Pr. IV – “Vitrine de Iemanjá” (Sala “O Crer”) – Antiga Exposição Permanente do Museu Afro-Brasileiro-MAFRO do Centro de Estudos Afro-Orientais-CEAO da Universidade Federal da Bahia. Prédio do Memorial da Medicina, Terreiro de Jesus, Salvador. Foto de Lisy Salum, set 1995.

introduziu, junto ao Reitor da Universidade de Dakar a que pertence o IFAN, com apoio do Ministério de Relações Exteriores do Brasil, um projeto de permuta entre o MAA e o Museu da Universidade de Dakar, em carta datada de 28 de abril de 1970.

Nesta carta, o diretor do MAA oferece uma coleção de “algumas centenas de peças” do Parque do Xingu, em troca da doação e depósito de material arqueológico e etnológico a longo prazo por parte da Universidade senegalesa.

Três meses depois veio a resposta do Reitor, dizendo que, a despeito da importância de uma exposição do Xingu, o Museu de Dakar é consagrado, por vocação, à arte africana.

Desse impasse, surgiu a idéia de oferecer em contrapartida a peças africanas, uma coleção afro-brasileira. Trata disso a carta de 12 de agosto de 1970, do diretor do ICOM, Hugues de Varine-Bohan, para Paul Tessyer, Reitor da Universidade de Dakar, propondo, pelo MAA, em vez de peças do Xingu, “representativas de civilizações indígenas da América” coleções etnográficas “representando populações afro-americanas no Nordeste do Brasil” inspirado na iniciativa de Pierre Verger, quando do projeto de criação do Museu de Ouidah, na Nigéria.

Com resposta positiva da Assembléia da Universidade de Dakar e do Conselho do IFAN, em 14 de janeiro de 1971 foi expedido do Senegal para o MAA e para o ICOM, ofício com minuta do acordo de permuta: 20 objetos de cada parte, de igual valor por um período de 10 anos.

Em uma carta de Pierre Verger datada de 4 de fevereiro de 1971, e escrita em francês, fica subentendido que o diretor do MAA já havia antes disso entrado em contato com ele, incumbindo-o da coleta de peças afro-brasileiras em Salvador, que, na verdade, reduziu-se à encomenda, junto a artesãos locais, de peças candomblé. Dela destacamos o trecho em que Verger diz:

“No que concerne aos objetos de arte afro-brasileira, não há grande coisa que se possa achar, a não ser um Oxê de Xangô que eu poderei mandar fazer por um escultor que conheço e que faz alguns bastante bonitos, e objetos em ferro forjado representando os símbolos de Ogun, Oxossi, Ossaim. A esses poderiam ser somados os objetos levados pelas ‘iaos’ como leques, espadas, xaxarás levados por Omulu e outros objetos. (...). Eu não aconselharia enviar figas que não são de modo algum africanas de origem”

*Fig. 1 – Estátua do IML, 47 cm.  
a: vista frontal;  
b: vista ¾ superior frontal;  
c: det. perfil direito;  
d: vista dorsal.  
Fotos de Lisy Salum, dez 1997.*

*Fig. 2 – Estátua de Nina Rodrigues, 60 cm.  
a: vista frontal;  
b: vista ¾ dorsal esquerda. Clichês Revista Kosmos, ago 1904.  
Rodrigues<sup>o</sup> 1982: f: 9 10.*

*Fig. 3 – Estátua do MAFRO, vista frontal. 65 cm.  
a: cartão postal (recorte), s/d, c. jan 1983. CEAO/UFBa<sup>o</sup>;  
b: vista ¾ superior frontal;  
c: perfil direito;  
d: vista dorsal.  
Fotos de Lisy Salum, fev 1998.*

*Fig. 4 – Estátua do MAE, 64 cm.  
a: vista frontal. Foto de Wagner Souza e Silva, dez 1998/jan1999;  
b: vista ¾ superior frontal;  
c: det. vista ¾ direita;  
d: vista dorsal.  
Fotos de Lisy Salum, nov 1998.*

**QUADRO COMPARATIVO DAS ESTÁTUAS DE IEMANJÁ**



A discriminação das peças que viriam da Bahia foi feita na carta de 15 de julho de 1971, em que se mencionam várias “ferramentas” e emblemas de orixás, além da “Iemanjá”. Na carta de 26 de agosto seguinte, que notícia o envio dos últimos itens da lista, Verger observa:

“Todas as peças enviadas são da mão de Carlos Henrique Guimarães que trabalha como mecânico [técnico?] no Museu do Unhão, salvo o oxo de Xango feito por Georges Pflieger, e o xaxara confeccionado por Dioscoredes Santos, filho de fé de minha mãe espiritual, dona Senhora Maria Bibiana do Espírito Santo” Uma breve pausa neste histórico para se rememorar esta, que é a lendária Mãe Senhora do terreiro Axé Opô Afonjá, e lembrar que o artesão Dioscoredes, de então amador e iniciante, é Mestre Didi, feito hoje o mais renomado artista afro-brasileiro do circuito internacional. Eis um dos valores da documentação museológica: às vezes simples dados cadastrais, que dirá os objetos a que se referem!, revelam as dinâmicas da informação e as ideologias que sustentam e fabricam as tradições – seja no das mudanças sociais (Hobsbawn, Ranger 1977), ou no contexto acadêmico ou institucional.

O envio da lista com a descrição das peças seguiu em fevereiro de 1972 e nunca teve resposta das instituições senegalesas, então com novas gestões.

Depois de quatro anos de trâmites e expectativas, a pauta da reunião de 18 de dezembro de 1972 da SAMAE, Sociedade de Amigos do [antigo] MAE (ex-MAA), ainda se centrava sobre o tema da aquisição de peças afro-brasileiras na Bahia para intercâmbio com peças do IFAN.

Outras tentativas de intercâmbio foram feitas. Em 1974, veio do Museu Nacional de Gana uma coleção de objetos dos Akan e Ashanti, mas os onze objetos da lista de Verger, inclusive a *estátua de Iemanjá* destinada à África – mas que da África não parece ter merecido o reconhecimento esperado –, foram no mesmo ano tombados na coleção 74/2 do MAE, onde permanecem até hoje.

#### 4. Dessas três estátuas

– do MAFRO e do IML, e do MAE  
– contra a de Nina Rodrigues

A consideração da *estátua do MAE* provoca uma subversão e um novo arranjo das correlações formais entre as duas estátuas expostas no Museu de Salvador e a *estátua de Nina Rodrigues*. É que contra essa *estátua* ajoelhada, juntam-se agora três

figuras femininas em pé, cujos braços flexionados em *L* estendem abaixo dos seios, frente ao ventre, uma gamela com tampa presa entre as duas mãos. Nas três estátuas – na do IML, na do MAFRO e na do MAE – destaca-se também a saia lisa com um barrado decorativo esculpido na forma de uma fieira de cauris, assim como o diadema circular contornado com incisões geométricas no alto da cabeça, perfazendo uma espécie de turbante entre ela e a forma de calota invertida sobre a cabeça.

Essa forma sobre a cabeça na *estátua do MAFRO* é vazada (na forma de pilão – cf. Fig. 3b) enquanto que na *do MAE*, assim como na *do IML*, é de uma calota plena (formando o assento de um banco – cf. Figs. 4b e 1b). Estas duas têm outra coisa em comum, que a *do MAFRO* não tem: as mãos em pinça, com apenas o polegar assinalado. Isto, e o fato de apresentarem, entre si, graus de maior ou menor abstração, ou naturalismo, não minimiza a enorme identidade estilística entre as três; significa apenas que vieram de “mãos” diferentes.

O problema é que vieram de “mãos de artista” de continentes e nacionalidades diferentes, sem contato pessoal entre si. Fontes de inspiração, forma de obtenção dos volumes, cores, às vezes a inclinação por certos materiais e procedimentos técnicos, podem estar no inconsciente coletivo, podem ser veiculados pela memória. Mas o modo com que os elementos de estilo são tratados é que faz a diferença pessoal, é que testemunha a autoria de um indivíduo, ou de um ateliê, mesmo nas más cópias de seus aprendizes. Qual teria sido o modelo usado?

#### 5. Da precedência da *estátua do IML* ou Apontamentos sobre a cronologia dessas Iemanjás

Através da análise da documentação disponível nos museus em que estão conservadas, é possível admitir-se que, na época em que foi feita a encomenda da *estátua de Iemanjá* para o MAE a um artista bahiano, em Salvador, tenha sido encomendada, a um artista africano, em Benin, uma outra *estátua de Iemanjá*, sendo esta para o MAFRO. Mais do que isso, supomos que, em ambos os casos, a encomenda tenha sido feita com base na foto da *estátua do IML* – a que Pierre Verger se referiu como “imagem existente na Bahia” com que, julgava ele, a *estátua de Ibadan* [Pr. I (a)] se assemelhava.

Não temos conhecimento de quando data essa fotografia, mas estimamos que ela tenha sido feita a partir de 1946, depois que Verger se fixou em Salvador, e antes de 1979, quando ele encerra uma sucessão de viagens entre a Bahia e a costa ocidental da África documentada em *Orixás* (cf. Verger 1981: 294, sobre o autor e sua obra). Indo mais além, é possível que essa foto – se usada como referência à estátua do MAE ou à do MAFRO – tenha sido feita no máximo até outubro de 1975, ano em que a correspondência entre Pierre Verger e Ulpiano Bezerra de Menezes, então diretor do antigo MAE, acusa desde os planos comuns sobre campanha de compras para o museu de São Paulo e para o de Salvador, então em organização na Bahia, até os problemas com a expedição de peças confiadas à embaixada do Brasil na Nigéria para o museu de São Paulo. Entre essas peças estaria a *estátua do MAFRO*, trazida de Benin, cujo registro de entrada na instituição data de 23/04/76, como doação do Ministério das Relações Exteriores do Brasil.

Essa foto nos permite perceber que a *estátua do IML* se apresentava então com manchas semelhantes às deixadas por libações.

Manchas e pátinas são vistas, ainda hoje, em estátuas recolhidas pelos europeus na África desde as antigas expedições até o fim do período colonial, sendo muitas vezes consideradas prova da autenticidade do objeto. Mas, desde há muito tempo que não se deve mais considerar, sem uma análise laboratorial prévia, esses sinais como tal em objetos de proveniência desconhecida, pois eles podem ser o testemunho do contrário: o de sua falsidade.

Mas os sinais na superfície da *estátua do IML* revelados na foto de Verger não devem ser descartados como prova de uso ritual, já que ela foi institucionalizada num *museu de polícia*, entre objetos considerados ilegais, ainda protegida do circuito dos grandes colecionadores, e, segundo consta, há quase meio século atrás, conforme o que se segue.

Em julho de 1986, essa estátua, então emprestada pelo Museu Estácio de Lima para o Museu Afro-Brasileiro, foi inventariada pelo *Levantamento dos acervos museológicos de arte sacra negra em Salvador* (Convênio Pró-Memória / PMS-SEPLAM). Na ficha de inventário observa-se tratar-se de uma “peça rachada na cabeça e na saia”, com *estado de conservação* “regular”; na *descrição física* não se menciona a existência de manchas ou pátina na superfície,

mas que se trata de uma “peça de madeira clara”. Consta também na ficha que a *data de aquisição* – 1955 – “pertence à documentação do Museu Estácio de Lima”.

Isso nos leva a considerar que, entre 1955 e 1986, ela tenha recebido cuidados de restauro, com os rachos preenchidos, e de limpeza, não deixando transparecer ao inventariante as manchas que, na foto de Verger, sugerem corresponder a crostas esbranquiçadas e opacas. Isso pode ser dito com relação à cor da superfície também: em 1995, nove anos depois do inventário, a superfície da estátua, de dentro da vitrine nos parecia de um avermelhado uniforme.

No início de 1998, quando estava em tratamento de restauro, transparecia dentro das fendas da madeira dessa estátua grande quantidade de cera da cor de carmim,<sup>14</sup> aumentando o ar empastado de sua superfície envelhecida (Fig. 1c), ao mesmo tempo que mostrando sua autenticidade em relação à estátua do MAE e do MAFRO.

#### 6. Do estilo “africano” e do estilo “brasileiro” ou Outros apontamentos etno-morfológicos

Pouco depois, no final de 1998, seria vez da *estátua do MAE* ser tratada com uma limpeza cuidadosa para não adulterar seu tratamento de superfície original. Dela foram tirados os pontos de fungo e o material depositado pelo tempo. Com a limpeza, examinada de perto, esta estátua revelou, ao contrário da *do IML*, sua feitura de encomenda, antes mesmo que levantássemos os dados de documentação acima expostos.

Apesar de tudo as *estátuas do MAE e do IML* são análogas, não apenas por serem, ambas, bancos, nem por terem as mãos em pinça (cf. Fig. 4c e

(14) Trata-se provavelmente da “cera utilidade” de uso odontológico, para completar moldeiras ou obliterar bolhas do modelo ou fendas na prótese provisória. De fato, na foto desta peça publicada em Barata (1957:52) revelam-se vazios de deterioração ainda não preenchidos. Em maio de 1998, observamos material semelhante no restauro de peças da Coleção Africana do Museu Paraense Emílio Goeldi, particularmente nas estátuas dos Bakongo. Segundo informação verbal de Gedley Belchior Braga, artista plástico e conservador do MAE-USP, o uso eventual desse material em restauração artística já foi relatado na literatura especializada.

1c). Elas são de formas redondas e maciças como a *estátua de Nina Rodrigues*, também na forma de um banco, apesar de serem figuras em pé, e não ajoelhadas. Poderiam ser relacionadas a formas da estatuária *bantu*, embora tenham traços faciais, como as sobrancelhas sisudas observadas na de Nina Rodrigues em comparação com uma delas (a do IML), características de estátuas dos fon ou dos ewe da República Popular do Benin e do Togo – chamadas de *bochio* ou *botiô* (“defunto”; relativas a *voduns*, entre eles, forças correspondentes aos *orixás* dos ioruba aos *minkisi* da África central – enquices, Bras.) – vistas nas coleções e catálogos, assim como no acervo dos dois Museus – no MAE de São Paulo, e no MAFRO de Salvador.

São diferentes da *estátua do MAFRO*, que é longilínea, em forma de pilão, e não de um banco – sendo a única nessa categoria analisada até o momento –, e que, comprovadamente, veio da África. De acordo com sua ficha de registro, ela deu entrada no Museu em 23/04/76, como já foi dito, e foi esculpida pelo escultor de nome Oju Orobi, de Tori Bossito, da República Popular do Benin, na África.

Ainda assim, e sendo uma Iemanjá dos rios e dos riachos – pois veio da África – essa estátua é legendada num antigo cartão postal do Museu (Fig. 3a)<sup>15</sup> como se fosse brasileira: como “Iemanjá – Divindade do mar, em madeira”.

Mas não nega sua origem, nem pelo estilo, nem pela forma. Por um lado, sua policromia, o contorno do rosto e do crânio pontiagudo, vistos de perfil (Fig. 3c), são traços reconhecidos dos estilos *ioruba*,<sup>16</sup> sob os quais foram idealizadas a *estátua de Ibadan* [Pr. I (a)] bem como a de *Frobenius* (Pr. II). Curiosamente, suas diminutas mãos são as mesmas da *estátua de Nina Rodrigues*, em ambas as estátuas, ejetadas de um pulso anelado, além do que entre as duas já se observou atrás (cf. Fig. 3a, c e 2b). Denuncia, por outro lado, sua proveniência

africana a sua forma de pilão (Fig. 3b). Pois que tradição seria esta – se não a que reconhecemos, entre nós, como “da África” –, de fazer de estátuas femininas recipientes, de vez que são mesmo as mulheres quem na gestação homogeneizam substâncias vitais, como, no almofariz se homogeneizam os grãos que alimentam?

## Entre a forma do pilão e a figura cariátide do oxê

### 1. O caráter emblemático de um pilão de Xangô

Segundo Segy (1955:146), a imagem feminina que se vê na produção escultórica relativa a Xangô pode ser alusão a uma de suas mulheres em particular: sua mãe, Iemanjá.

Essa escultura dita *de Xangô* é constituída de vários tipos de objetos, além do seu bastão ritual e de dança. São pilões, bancos, gamelas. E são essas as três formas principais que concorrem com a da figura humana nas *Iemanjás* examinadas nesse nosso estudo.

A iconografia nas laterais do pilão é tradicionalmente, desde a África, constituída de uma figura cariátide. Essa iconografia se vê presente em pilões feitos no Brasil, seja como produção estritamente estética, assim como para uso ritual.<sup>17</sup> Muitos deles podem ser confundidos com colunas, quando rituais, depositados na obscuridade do interior de templos de baixa altura onde são habitualmente guardados. E o que é uma cariátide se não uma pilastra de sustentação, cuja função original seria arquitetônica, mas que formalmente é atinente à estatuária?

Ocorre que nem sempre essa figura inscrita nas laterais cilíndricas do pilão de Xangô vem de ponta-cabeça, como a inusitada peça da Pr. V (a, b), conservada no MAE.

Um texto sem data, datilografado e revis-

(15) Esse cartão data provavelmente de janeiro de 1983 tendo em vista o que consta na publicação do CEAO, *Afro-Ásia*, 14: xiv, em *Atividades do Museu Afro-Brasileiro – 1981 a 1983*: “07.01.83 - Apresentação dos cartões postais do Museu Afro-Brasileiro; Mostra das novas doações para o acervo do Museu”

(16) Sobre “mãos” e identidade de artistas *ioruba*, confira, entre outros, Willet, Picton (1967); Fagg (1969); Bascom (1973); Thompson (1973); Stoll, Stoll, Klever (1980) e Abiodun, Drewal, Pemberton III (1994).

(17) No Museu do Homem do Nordeste da Fundação Joaquim Nabuco, no Recife, há uma dessas peças importantes, trazida para o acervo em 1982 por Manoel Papai, renomado sacerdote em Pernambuco. Ao longo de seus 54 cm de altura, inscreve-se uma figura humana entalhada e policromada, de braços em ângulo reto com as mãos para o alto, em direção à boca do recipiente.

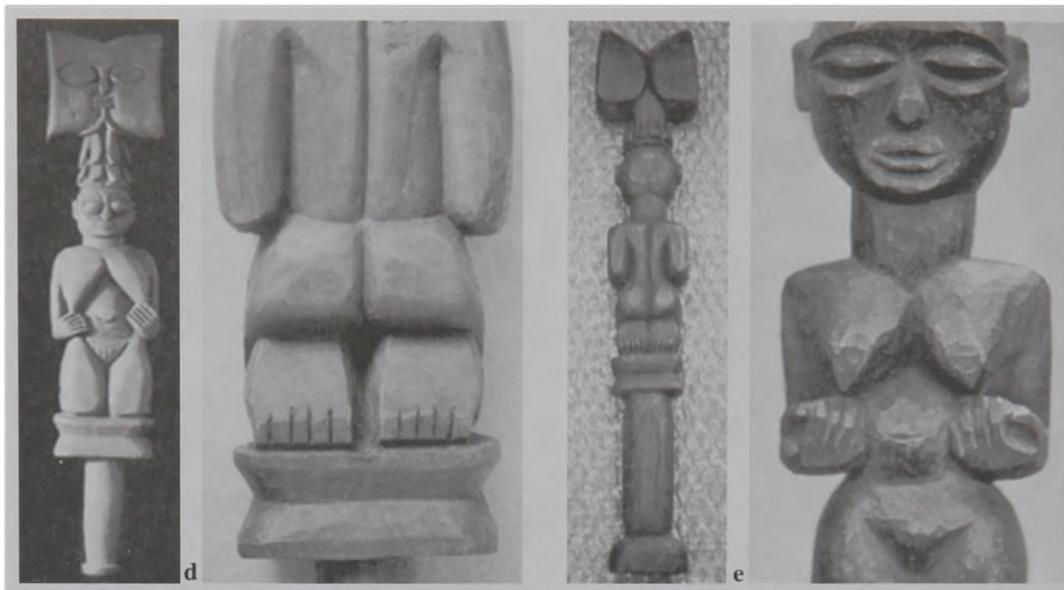


*Pr. Va – “Pilão ritual de Xangô (Odo Shango)”  
Vista de topo-frontal (3/4), focando a figura  
cariátide – o pilão, de boca para cima. Foto  
de Lisy Salum, [recente].*

*Pr. Vb – “Pilão ritual de Xangô (Odo Shango)”  
“[Peça] Antiga” Madeira escura. Alt. 31,5 cm,  
diâm. 32,5. [África, s/proc.]. Entrada: [até 1977].  
Coleção MAE-USP. Vista frontal, focando a fi-  
gura cariátide, de boca para baixo, como um “tro-  
no” Foto de Lisy Salum, [recente].*



*Pr. Vc – “Pilão ritual para o culto de Xangô  
(Odo-Sango) em atitude hierática e de grande  
serenidade. Madeira policromada vermelho,  
branco e amarelo, azul” Alt. 47,5 cm, diâm.  
máx. 29 cm. Nagô, Pobé, Daomé [Rep. Pop. do  
Benin]. Entrada: [até 1977]. Coleção MAE-  
USP. Foto de Lisy Salum, [recente].*



Pr. Vd – Bastão (Oxê Xangô). Madeira clara. 50,8 cm. Bahia, Brasil. Entrada: 1974. Coleção MAE-USP. Foto de Lisy Salum, [recente].

Pr. Ve – Bastão (Oxê Xangô). Madeira escurecida. 50 cm. Bahia, Brasil. Entrada: 1976. Coleção MAE-USP. Foto de Lisy Salum, [recente].

to a mão de Marianno Carneiro da Cunha (†1980) parece ser a fonte primária dessa peça, em que ela consta como “pilão ritual de Xangô” seguido de “(odo sango)” assim descrita: “Peça de madeira escurecida, inteiriça com pátina de sacrifício (...). Antiga. No registro central, *cena de sacrifício a Xangô*. Sacerdotisa em nudez ritual, ajoelhada, mas com as pernas voltadas para cima formando um ângulo reto com as coxas de modo a que os pés fiquem à altura da região ilíaca. Braços levantados à altura da cabeça; mão direita segurando um crótalo de cabaça, xerê, em mão esquerda brandindo um oxê, machado neolítico, estilizado. (...) À sua direita, uma bolsa ritual (laba-Sango), objeto que figura obrigatoriamente em todos os santuários de Xangô. (...) Note-se que o ‘pilão’ é sempre utilizado emborcado. (...)” (Cunha s/d; grifos nossos).

Aqui, provavelmente por sua sólida formação em assiriologia, e sendo um especialista no estudo da cultura material, Marianno, que era exímio na descrição de objetos, limitou-se, no

entanto, aos aspectos “cenográficos” e decorativos, do pilão. Focou a iconografia (“cena de sacrifício a Xangô”), e os aspectos estritamente morfológicos da figura humana, a que chama, aliás, de “sacerdotisa” – num lapso, talvez por vício herdado da leitura dos africanistas desde Nina Rodrigues.

Teria desconsiderado sua força autônoma enquanto escultura? Ora, “lendo-a” com o olhar, essa figura humana compete com o próprio pilão, de modo a perguntar-se: será que ela está contida nele, ou é ela que, simbolicamente, o contém? Essa mulher ajoelhada transforma, como que por si só, o pilão em banco, ou num “trono” Isto sim, Marianno inferiu: “Note-se que o ‘pilão’ é sempre utilizado emborcado”

Este, que vira *banco*, e apenas um outro, que de tão raso poderia ser *gamela* com feito antes de taça que de almofariz [Pr. V (c)], são os dois únicos e impactantes pilões, que o pesquisador trouxe da África para o acervo do antigo MAE (cf. Salum, Cerávolo 1993), planejado por ele como um conjunto de pequenas coleções

temáticas,<sup>18</sup> entre elas a relativa a Xangô, de que evidenciou para si mesmo as principais (Cunha s/d), que são as mais vultuosas também: além desses dois pilões, a fenomenal “tijela ritual de Xangô” de 54 cm de diâmetro, constituída de dois volumes maciços de madeira clara, sendo a monotonia da superfície rompida apenas por dois machados neolíticos estilizados em relevo na calota esférica da tampa.

Sobre este último pilão, observa-se que, de tão figurativo, Marianno, embora tendo-o intitulado como “pilão ritual para o culto de Xangô em atitude hierática e de grande serenidade” começa sua descrição dizendo: “Mulher ajoelhada segurando o recipiente pelas alças (...)” (Cunha s/d). No lugar do pé, da “taça” lá está a mulher ajoelhada – a cariátide das nossas *Iemanjás*.

## 2. A definição e a desfiguração ou

Da haste, da muleta, da flecha, do machado e do raio

Peça chave do altar, o pilão de Xangô, emborcado, vira um assento onde se deposita a gamela, e, no qual se recosta seu emblema em forma de bastão – o *oxê*.

No verbete “*Oxê* (de Xangô)” de Cacciatore (1977), lê-se: “Pequeno bastão de madeira (...) também chamado ‘moleta de Xangô’ (...). F. – ior.: ‘osé’ (oxê) – haste.” Nele a autora remete o leitor à “*Moleta de Xangô*”, que diz: “Também dito

seta de Xangô. Nome dado, em xangôs pernambucanos,<sup>19</sup> ao machado duplo, símbolo de Xangô, confusão devida a assemelhar-se esse instrumento simbólico a uma muleta. (...)”

Atualmente, nos estudos africanos ou afro-brasileiros, ou quotidianamente, em virtude da difusão da terminologia dos candomblés entre nós, é corrente a idéia de que um *oxê* é, mais do que uma figura, um emblema. É verdade que para uma elite cultural brasileira, essa idéia e o significado do *oxê* foram absorvidos pela repercussão da arte de Rubem Valentim.

Mas aqui tratamos de um caso em que a abstração vence a figuração como estratégia política contra a opressão colonial, da mudança social e da escravidão, e não através de ditames estéticos contemporâneos: há *oxês* muito simples que parecem derivar dos mais complexos, maiores e mais figurativos. Esse enxugamento de formas é o primeiro passo para a codificação de um ideário, colocando em desuso temporário *formas materializadas*, e não um abandono gratuito da memória coletiva como parece simplificado em Bastide (1967). É assim que se explica porque durante certo tempo alguns elementos do panteão *jêje-nagô*<sup>20</sup> foram adotados em sincretismo nos cultos de origem *bantu* no Brasil: “Na clandestinidade, descarta-se o envólucro e conserva-se a substância” (cf. *Nkissismos e Bantuísmos* em Salum 1996: 105-110).<sup>21</sup> Mas, inseparável da matéria bruta que é, e estando arraigadas, na alma a inspiração, e, a técnica no espírito, a forma ressurgue mais cedo ou mais tarde.

(18) Em nossas considerações, ressaltamos que esse acervo foi planejado por Marianno como um conjunto de pequenas coleções temáticas. Isso fica também bem evidenciado em Cunha (1983: 984-989, 999-1017, 1027), em que se apresentam, subjacentemente como foco preliminar de abordagem, “grupos de peças” – destas compradas por ele visando ao acervo. Trata-se, respectivamente, das peças das “fases de fabricação de uma máscara Gueledê” e “etapas da cera perdida”, assim como dos “bronzes” *ogboni*; os *oxês de Xangô*, as estatuetas *ibéji e de exu* e as máscaras *gueledê*; e do conjunto de jóias, entre outros. Essas coleções individualizadas constituem ainda hoje a totalidade do acervo africano em exposição e reserva do atual MAE, boa parte dele pertencente à família Carneiro da Cunha – ali em comodato –, ainda que esse acervo tenha sido engrandecido mais tarde com a incorporação de coleções afins como, respectivamente, a afro-brasileira do Museu Paulista e a de peças de cultos afro-bahianos de Renate Vierterl (professora do Depto. de Antropologia/FFLCH/USP), que, doada recentemente, está ainda em processo de incorporação.

(19) Xangô Pernambucano ou Xangô Alagoano são cultos que integram as religiões afro-brasileiras, junto dos Candomblés (*jêje, nagô, bantos e de caboclo*), do Tambor das Minas (Maranhão), dos Batuques (Rio Grande do Sul e Amazônia).

(20) Relativo às divindades dos candomblés de origem *fon* e *ioruba*.

(21) Isso não exclui a possibilidade da existência de objetos da África no Brasil, entre os escravos e seus descendentes, ainda antes da Abolição. Com relação a sua exata proveniência, há que se verificar, entre outros, rumores de que teria havido, no fim do século XIX, um esquema de contrabando na recepção dessas imagens da África via porto do Rio de Janeiro (em investigação), o que poderia ser, em parte, atestado por Barata (1957: 56), segundo quem, nessa época, algumas esculturas seriam “importadas” da África de fato. Além disso, Etienne Brazil, tendo estudado no início do século XX a documentação e os acervos disponíveis, afirma que os orixás eram figurados “como ídolos” (1912: 205). Cf. nota 33.

*Oxê* é uma forma dupla centralizada sobre um eixo vertical, em T. É semelhante a um instrumento lítico de lâminas espelhadas, desdobradas e duplicadas simetricamente em relação ao cabo: tem a forma de uma borboleta em vôo, aberta. Isso explica as expressões “machado com asas” de Edison Carneiro e “machado duplo”, comum na literatura sobre o assunto. Essa forma é esculpida em madeira e aparece encimando uma figura humana torneada ao longo do cabo de um bastão de mesmo nome, *oxê*, ou sobre a cabeça de uma estatueta independente que, na produção africana, pode alcançar 60 cm, como é o caso da *estátua de Frobenius*.

Já na produção brasileira, mais que o *oxê*, a figuração de Xangô é tema de mais controvérsia. Raul Lody notou, por exemplo, que nas peças do Xangô Alagoano anteriores a 1912 da Coleção Perseverança há esculturas em madeira similares relativas a orixás diferentes, e ele se pergunta se seria típico dessa modalidade de culto produzir uma imaginária a partir de um “modelo iconológico fundamentado numa representação básica, a de Xangô” (Lody 1985: 20). Ora Nina Rodrigues, Arthur Ramos, Edison Carneiro insistem em dizer que a representação humana em objetos de cultos não é a do orixá em si mesmo, sendo ela normalmente atribuída à influência, por sincretismo, do uso de imagens pela Igreja Católica. Mas, com relação ao Xangô africano, reconsideremos o que diz Lawal (1983: 48): “Talvez a função mais importante das esculturas do altar está no seu uso como um veículo de comunicação. (...) o raio [simbolizado no *oxê*] representa Xangô no altar. Mas é um símbolo muito abstrato (...). São representações humanas no altar que ajudam de certa maneira a sugerir ao devoto a humanidade de Xangô”.

Esse autor refere-se a uma produção tradicional em contexto atual. Assim é que inversamente ao processo de “desmaterialização”, pode existir o do surgimento de uma nova figuração. Edison Carneiro ressalta que os *oxês* não são ídolos, mas sendo mantidos num altar e sob a influência da concepção popular dos santos católicos, “não tardará o dia em que se tornem ídolos” (Carneiro 1967: 96-97).

### 3. Nota sobre a Oxum de Xangô ou Sobre a essência da feminilidade

Isso nos obriga a ver com outros olhos algumas estatuetas relativas a Xangô de feita brasileira tidas como um “produto artístico mes-

tiço” –, não apenas do ponto de vista do estilo, como foi tratada a “peça do culto de Oxum” por Nina Rodrigues (Rodrigues 1982: 165-66), mas também do ponto de vista da representação.

Essa peça, que foi reapresentada em Brazil (1912: 206) como “Sacerdotiza possuída do *oricha Ochum*”, e que poderia ser chamada simplesmente de *estatueta de Oxum* (Barata 1988: 185 a identifica como “a magnífica Ochum” da coleção Nina Rodrigues”), é uma *forma particular de representar a figura feminina* conhecida em três peças de Xangô de autoria diferentes: vestida apenas com saias plissadas e abaixo dos joelhos; braços arcados ao longo das laterais do corpo emoldurando seios arredondados e desnudos; penteado em cone ou piramidal característico, hachurado como a saia, e limitado na frente e nas têmporas por linhas retas; olhos pequenos e de órbitas brancas, no centro das quais um ponto redondo sinaliza as pupilas de expressão vidrada. Essa é a concepção formal de figura humana usada pelo “parafrênico” do Hospital-Colônia Juliano Moreira, da Paraíba, de quem Gonçalves Fernandes (1937: f. 9) publica um bastão. Ela também aparece em mais dois bastões de Xangô: num bastão da coleção do Instituto de Estudos Brasileiros-IEB/USP e no publicado por Arthur Ramos (1949: f. IV), tido como “Xangô e sua representação escultórica”. A semelhança do “esquema da cabeleira e da saia ‘plissé’” do bastão de Arthur Ramos e da *estatueta de Oxum* de Nina Rodrigues foi observada por Mario Barata (1988: 185).

E a propósito, vale observar também a semelhança das estátuas de *Iemanjá* que vínhamos analisando com esta que, sendo peça referente a uma das mulheres de Xangô, e de um estilo do Xangô Pernambucano, também tem uma gamela – atributo de Xangô – entre as mãos e frente ao ventre.

Mais uma vez entra em jogo a identidade dessa *mulher-eixo* que faz frente a todas as mulheres de Xangô: seja Oxum, identificada nesta estatueta, seja Oiá, identificada na *estátua de Frobenius*. Na literatura consultada, assim como nas coleções conhecidas, não temos nenhuma outra peça, exceto as artísticas, sem valor cultural, que seja autenticamente relativa nem a Iemanjá, nem a Oxum ou Oiá. A quem serviriam essas figuras de mulher?

A constelação do processo criativo, em todas as culturas, deriva da contenção das *imagens* psíquicas

de "tonalidade" feminina<sup>22</sup> em qualquer ser, e do trabalho de nossas "mulheres anímicas".<sup>23</sup> E, a partir do que já vimos, isso nos dá uma pista para discutir um aspecto do imaginário *ioruba-nagô* que nos parece ser um dos eixos fundamentais dessa *iconologia de mulheres* a partir da relação entre mitologia e organização social, ou tempo mítico e espaço histórico.<sup>24</sup>

Embora patrilineares e patrilocais, os *ioruba* têm em Iami Oxorongá, ou nas Iami simplesmente, a figura da gestadora ancestral mítica (cf. Cacciatore 1977: verbete *Iami* e *Iami Oxorongá*). Ela é a primeira mulher que veio ao mundo e representa um universo contrário ao universo masculino. "Ela", portanto, são muitas – portanto, "dobrai o joelho para a mulher, a mulher que nos pôs no mundo",<sup>25</sup> pois Iami é sempre defensiva e encolerizada – e temida – e investe contra o seu oposto, um inimigo tido como paciente, ponderado e astucioso, contra a ordem estabelecida (pelos homens) e contra todos.

Esses universos – feminino e masculino – regidos por normas próprias e diferenciadas, resistem um contra o outro, valendo-se de estratégias animadas, nas narrativas mitológicas, por temperamentos psíquicos opostos. Mesmo assim, como explica Marianno Carneiro da Cunha, "o conceito de Iami

como ser primordial e arcaico é algo de completo", e, como "a sociedade funda-se essencialmente na fixação das diferenças, no equilíbrio e complementaridade de posições", Iami é definida como um "pássaro solitário" (Cunha 1984: 3). Pássaros solitários, os temerários abutres são também.<sup>26</sup> A ela é rendido um culto de aplacação: o festival da associação Gueledé. Nessa ocasião, como diz Marianno, Iami "*socializa-se*", e "*inibem-se os elementos que a fazem auto-suficiente e solitária e ela torna-se par de uma divindade masculina (...). Isto vale não somente para Iami Oxorongá, mas para todas as divindades femininas, as chamadas Iabá*, que em seus níveis mais arcaicos assumem a forma de Iami Oxorongá" (Cunha 1984: 3, grifos nossos).

Em outras palavras, quando Iami é diferenciada, seu conteúdo se constela nos indivíduos através do rito. Como o culto, ou o festival, é coletivo, Iami *restaura a sua feminilidade, integrando todos os aspectos femininos* (inclusive o *animus*) para o interior do grupo. Podemos, então dizer que ela surgiria transformada pela força do poder feminino, e manifestada através de todos os arquétipos da mulher, Ou seja, Iami manifesta aspectos de Oxum, Obá, Ojá e Iemanjá, que em si simbolizam a feminilidade, legitimando como de Xangô a masculinidade. E, o que se vê grifado na transcrição daquele último trecho de Marianno, além de explicar esse fenômeno, é a chave da resposta à pergunta anteriormente feita: as figuras de mulher na iconologia de Xangô prestar-se-iam a aplacar seu caráter intempestivo, a conter sua *anima*, deixando aflorar sua hegemonia masculina.

#### 4. Marcas honoríficas das "iyáàgbá" nas estátuas de Frobenius e de Ibadan<sup>27</sup>

Conforme mencionamos na introdução, Ladislav Segy refere-se à *estátua de Frobenius* como exemplo de uma categoria à parte da es-

(22) Esta onírica expressão "tonalidade" vem de Herbert Unterste, em suas considerações sobre "Iemanjá: figura de 'anima'" (Unterste 1975: 121-122), onde retoma as definições de *anima* e *animus* de Emma Jung.

(23) Sobre a natureza e psique da mulher cf. Estés (1994).

(24) Sobre a relação entre história, sociedade, arte e imaginário, lançamos um outro olhar, mais atinente à fenomenologia, menos usual em antropologia. Mesmo assim, não é raro adotar-se nas ciências humanas a imagem junguiana da *Grande Mãe* como referência, destacando-se o trabalho de Teresinha Bernardo (1997), que retoma sua essência como força propulsora da memória nas mulheres do Candomblé, através dos arquétipos de Iemanjá e das *mãe-e-filha* gregas Deméter e Perséfone. Tanto em Bernardo, quanto em Unterste (cf. 1975: 122-3, sobre Iemanjá como "a deusa-mãe de um povo escravizado" – um povo sem herói vencedor), essa relação me parece pensada em uníssono com nosso estudo, bem diferentemente de autores como Etzel (1979 *apud* Chiara 1984: 85), quando, tendo como dado, no Brasil, o sincretismo entre Iemanjá e "N.Sra. da Conceição Aparecida", e tendo em vista a coloração preta na iconografia desta última, crê-se nela haver precipitadamente alusão à mulher negra. Apenas para constar, o autor sugere que a adoção da pátina na imagem dessa santa poderia derivar de "uma política para agrada à numerosa população de cor" depois da Abolição.

(25) Canto às Iami: são as mulheres que controlam o poder: sem elas os seres humanos desapareceriam (cf. mito em que se insere em Verger 1992: 25-28)

(26) Não encontramos ainda uma fonte que determinasse com isenção a espécie do pássaro africano que está na origem do mito, mas apenas informações verbais e secundárias isoladas, relacionando, não apenas uma, mas várias espécies de gêneros diferentes existentes na fauna africana e americana, a essa imagem. Seria precoce apontá-las sem que se esgote o levantamento da questão em outras fontes.

(27) O conteúdo deste item e do anterior foi ampliado em julho e agosto de 2000, durante a revisão final facultada aos autores depois da feita pela editoria, já que o cronograma de produção deste número sofreu alterações, permitindo o acréscimo de reflexões cabíveis sobre dados obtidos e fontes bibliográficas consultadas nestes oito meses que se passaram desde a entrega dos originais para publicação.

cultura em madeira dos ioruba relativa a Xangô. Essa categoria compreenderia esculturas que “representam uma mulher [sempre] ajoelhada com peitos exagerados” (Segy 1955:145-147), cren-do, por isso, tratar-se, daquela de cujos seios brotaram cursos d'água que formaram um lago – a Iemanjá dos mitos resumidos por Verger (1999: 295). É assim que se lê em Segy: “(...) as *tetas* exageradamente *inchadas* [‘peitos dilatados, aumentados, pesados’] de *todas* essas *figuras femininas* ajoelhadas podem ser representações de *Yemaja*, e não das *mulheres de Shango*. Entretanto, desde que apresentadas com Shango, podem ser suas mulheres. (...) suas três mulheres o acompanharam. Somente *Oja*, porém, o acompanhou até a morte.” (Segy 1955: 146; grifos nossos).<sup>28</sup> É, afinal, Iemanjá ou Oiá? – Fica claro que Segy, dando rodeios, tenta retificar Frobenius, apoiando-se sobretudo em aspectos morfológicos da estátua em questão.

Analisando, agora, a questão do ponto de vista da grafia fônica – e desconsiderando, por um instante, o conteúdo etimológico da nota 6 – lembramos que tanto *Yemaja*, usada por Segy, como as formas *Yemaya* e, mais ainda, *Yemoja* poderiam remeter sons da pronúncia anglo-germânica de *Oja*, ou *Oiá*, conforme as considerações que se seguem. Primeiramente, considera-se dado indiscutível que Frobenius se refere a *Oja* como a *Oiá*, ou seja, como a mulher que ficou com Xangô até a morte, e que foi mulher de Ogum (Frobenius 1949:180-182) – a Iansã brasileira. Mas, em segundo lugar, é

de se convir que a forma *Oja*, empregada por Frobenius referindo-se a *Oiá*, não dista muito do som da partícula final de *Jemodia*, uma das duas grafias que usa para *Iemanjá*, ambas em trechos muito próximos, como: “(...) *Schango* era o mais importante dos personagens postos no mundo em Ifé pela mãe universal *Jemaja* (...). Sua mãe era *Jemodia*” (cf. Frobenius 1949:174; 176; grifos nossos). Não cremos, pois, tratar-se de uma confusão, da parte de Frobenius, entre os atributos de *Jemaja*, ou *Jemodia* (Iemanjá), e de *Oja* (Oiá). Mas pode ocorrer que Frobenius, ou o editor, tenha, na composição do texto para publicação, trocado uma divindade pela outra ao referir-se à estátua.<sup>29</sup> Mas da partícula *Iya*, ou do fonema *ia* dos candomblés e vindo do ior. *iyá* – “mãe // Mulher da mesma geração dos pais” (cf. Cacciatore 1977: verbetes *Iya* e *Iá*), até “ie-adjá” (*Jemaya*) ou “iá-ôdjá” (*Jemoja*), seria um pulo. Não teria havido aqui um problema de transliteração de uma língua noutra, tão comum na literatura européia de palavras africanas? Será que *Oja* não seria *Yemoja*?

Essa *Oja* da *estátua de Frobenius* é uma mulher ajoelhada que sustenta nas costas uma criança; sua cabeça é encimada pela forma geométrica característica do *oxê*, emblema de Xangô, que aqui apoia uma serpente; sua cabeça é ladeada por duas faces, como que duas máscaras, menores que o rosto, e dispostas de perfil em relação a ele (cf. Pr. II).

Retomando o que observamos a respeito dos estilos dos ioruba, devemos admitir que essa estátua é feita segundo normas da mesma zona estilística de que procede a *estátua de Ibadan* [Pr. I (a)] fotografada por Pierre Verger, datando de cerca

(28) Do original: “(...) The exaggerated swollen breasts of all these kneeling female figures may be representations of Yemaja, not the wives of Shango. However, since they are shown with Shango, they may be his wives. According to the legend, when Shango left Oyo, his three wives accompanied him. Only Oja, however, accompanied him until his death” Vão os grifos para assinalar aspectos do feminino discutidos no segundo item deste estudo e as formas com que Segy grafa Iemanjá e Oiá, preparando discussão terminológica que se segue. Observa-se, ainda, que aqui Segy cruza dados de Frobenius com a referência de S.S. Farrow, que diz serem “esposas de Xangô” as três figuras de pé “tendo ‘suas mãos com as palmas unidas aos seios’” junto a uma imagem de Xangô citada em sua obra (Farrow 1926: 51 *apud* Segy 1955: 146). Eis aí, provavelmente, a origem do nome dado por Marianno Carneiro da Cunha à vitrine “Xangô e suas mulheres” da exposição do antigo MAE que continha as peças do acervo relativas a Iansã, Oxum, Obá, e, também, a Iemanjá.

(29) Existem muitos erros dessa natureza nesta mesma publicação, como na seguinte passagem, com relação à localidade do reino de Xangô: “Quando Schango era rei de Oyo ele tinha dois Ironsé (que são altos funcionários da corte). Um era Mokwa (ou Mogba) e o outro Timi Agbali-Olofa-no. Schango amava a guerra mais que tudo e ele enviava freqüentemente Mokwa e Timi para fora de seu reino para guerrear em seu lugar destruindo as cidades. Ele era tão guerreiro que as pessoas de *Oja* se reuniram e disseram: ‘Nosso rei arruina todo o território dos arredores (...)’” (Frobenius 1949:176; grifos nossos). Ora, Xangô era rei de Oyo – ou seja, de Oiá –, como principiou o autor, de modo que as pessoas que, no final, se diz terem se dirigido a ele como “nosso rei” não seriam de *Oja*, mas de Oiá.

de pelo menos meio século antes, quando Leo Frobenius esteve na região.

São de um estilo recente semelhante, e de forte e característica policromia, muitos dos objetos máscaras e estatuetas – difundidos pelo mercado de Pobé, na Nigéria Estes são, na verdade, releituras, nem sempre refinadas, das máscaras *guedê* tradicionais.<sup>30</sup> O MAFRO e o MAE possuem alguns bons exemplares dessa procedência comprados na África por Pierre Verger e Marianno Carneiro da Cunha entre 1974 e 1976. Às vezes, essas máscaras, ditas do tipo *guedê*, são confundidas, do ponto de vista formal, com outras, chamadas *ekpa*, além de terem semblantes parecidos, seja com os das estátuas de Frobenius e de Ibadan, seja com outras de origem *ioruba-nagô* carregadas em procissão nas festas dos *ibeji* (“gêmeos”). Cf. foto em, entre outros, Verger 1981: 196.

Talvez porque, embora consagrada à feitiçaria, promovendo, contudo, a fertilidade (cf. Munanga, Cerávolo 1987: 12-14), a associação Guedê tenha um pouco das *Iemanjá* e dos *ibeji*. De fato, Babatunde Lawal (1996: 41-42) mostra que essa relação transparece em uma narrativa de adivinhação em resposta a sua pergunta sobre a máscara:

“As esculturas em madeira carregadas pelas mulheres durante o festival *Yemoja* são as verdadeiras *Gelede*. *Gelede* são espíritos crianças (*Ara'gbo*) para *Yemoja*. *Gelede* é uma associação de filhos de *Yemoja*. Quem quer cultuar *Yemoja*, deve também cultuar *Ara'gbo* (‘espíritos de crianças’)”

Não é por acaso que em peças de Xangô se vêem pares de gêmeos ao lado ou aos pés da figura de mulher que as caracteriza normal-

mente. Se não figurativa, mesmo que às vezes abstrata e codificada geometricamente, essa imagem triforme estará sempre presente nas peças de Xangô: é o que Farrow considerou como suas “esposas” (1926 *apud* Segy 1955; cf. nota 28); é a *estátua de Frobenius* em si mesma, em vigília, capturando o espaço circundante como uma grande angular, com os olhos de suas três faces.

Como uma espécie de Hécate grega (cf. Sarian 1998) – uma divindade tutelar, protetora e defensiva – essa estátua, que seria *Oiá* para Frobenius, aparentemente não poderia ser mesmo *Iemanjá*, exceto se considerada “feiticeira” além de maternal, no papel de Iami Osorongá das *Guedê*. Pois, segundo Lawal (1996:259), para esculpir o adorno de cabeça de *Iya*, “Grande Mãe” – a figura mais sagrada do *corpus* das *Guedê* – os *ioruba*, tiram madeira da árvore *iroko*, cuja base é tida como lugar de *axé* para espíritos de crianças.

Com isto, podemos completar a série de correlações que pretendíamos fazer desde a temática do feminino até o caráter comemorativo das *estátuas de Iemanjá* aqui estudadas. Essas correlações ficaram mais evidenciadas diante da abordagem da escultura cultural de Xangô, rei de Oiô, que solta fogo pela boca, ganancioso, violento e destruidor, como é conhecido através da cultura popular, e nos indicam o que se segue:

### São de madeira, porque de madeira são os assentamentos de Xangô!?

Reginaldo Prandi, professor do Depto. de Sociologia/FFLCH/USP, tem observado que Xangô é o único orixá no Brasil cuja cultura material é preponderantemente em madeira.

De fato, a iconografia afro-brasileira de outras divindades é feita de símbolos e materiais diversos, enquanto que, na África tradicional, elas constituíam – particularmente as relativas a Ifá, Exu e Ibeji, que não são propriamente considerados como *orixás* – uma produção escultórica característica em madeira, como é a de Xangô. Na verdade, são muito poucas as peças de madeira do universo cultural *jêje-nagô* que não são atribuídas a essas quatro entidades dos *ioruba* e seus correspondentes entre os fon – Fa, Egba, Hôho, Heviosso, respectivamente.

(30) As máscaras *guedê* pertencem a uma das associações de caráter político-religioso tradicional dos *ioruba* associada a Iami Osorongá como dissemos atrás. Hoje elas figuram, na África, em festivais públicos periódicos, ou em cerimônias excepcionais. No Brasil, a existência dessa associação – vinculada originalmente ao terreiro Engelho Velho (o primordial que deu origem aos outros na Bahia) e à Maria Júlia Figueiredo (reputada como a grande sacerdotisa das *guedê*) – é mencionada em Carneiro (1967: 64), e seu desaparecimento, bem como de suas máscaras, é notado em Cunha (1983: 1017 e 1984: 7, 15) e Verger (1992: 24). Chegamos a ver alguns exemplares sob cuidados de Mestre Didi, em sua coleção particular, que se dizem dessa procedência, resgatados da deterioração e da destruição com posterior tratamento de conservação artística.

Segundo Prandi, um mito pernambucano justifica ser o assentamento de Xangô preferencialmente em gamelas.<sup>31</sup>

O mito diz que Xangô deveria levar Oxalá numa festa, mas o largou pelo caminho, atraído pelo *amalá* que Oiá lhe preparava. Como castigo, Oxalá impôs um castigo a Xangô,<sup>32</sup> “que tanto gosta de faltar-se de boa comida”: nada de louça, porcelana ou cerâmica, de que são feitos os alguidares dos outros orixás. E Xangô só pode comer em recipientes de madeira como as gamelas, que são associadas, tanto no mito, como em relatos populares, aos “cochos de pau” onde comiam os escravos no Brasil.

Entre os mitos africanos sobre Xangô destacamos dois, tentando resumir as várias versões da “lenda do deus que morre” relatadas por Frobenius (1949:174-184). Neles veremos que há sempre um castigo projetado na lida com o mundo natural e da matéria bruta, quando transformados em símbolos e objetos.

O primeiro se refere a uma ocasião em que enquanto seu mais alto dignitário, Mokwa, estava na guerra, Xangô mandou o povo de Oió construir um grande *tacho de madeira* de mais de 24 pés de altura no meio da rua, e lá jogar vinho e nozes de palma. Dentro dele, então, Xangô ateou fogo e, quando Mokwa voltou, jogou-o no meio da labaredas até ele virar cinza. Pra espanto de Xangô, Mokwa ressuscitou homem de novo. Xangô disse pra si mesmo: “Aquilo que Mokwa pode, eu devo também poder. Mas eu não voltarei um homem, eu voltarei um Orixá” Pegou *seu avental de couro* e *dezesesseis cauris* e

se enforcou. Xangô tornou-se, então, um orixá, e Mokwa, seu primeiro sacerdote.

Trata-se aqui, entre outros conteúdos, da sacralização e dos símbolos do poder, entre eles o tacho de madeira e os cauris, que figuram, em número aproximado, nas “saias” das três *estátuas de Iemanjá* dos museus de Salvador e São Paulo.

No outro mito, Xangô é denunciado ao povo por Mokwa, cansado de destruir e trair a seu mando. Ameaçado de destronização, orgulhoso e magnânimo, Xangô não receberia ordens: pegou uma corda e se retirou na floresta, ele mesmo, por vontade própria. Lá se enforca numa árvore chamada *Anjo*, sabendo que não morreria de fato: transformar-se-ia num orixá. *Em seu túmulo cresceram dois carvalhos através dos quais subiu ao Céu.*

Não encontramos nas fontes consultadas nenhum nome de árvore, popular, piloto ou científico, correspondente à árvore *Anjo*. Isso não impediria de aventarmos a existência, entre os povos *ioruba-nagô* também, de uma correspondência entre divindades e estátuas de madeira com árvores, como a que vimos anteriormente entre os povos de línguas *bantu* (Salum 1996, 1999a). Pelo menos podemos compreender que o lenho dos carvalhos figura no mito como a trajetória entre a forma humana e a forma divina, que por ser feita de dois, pode ser de duas mãos, permitindo a Xangô se manifestar entre os Homens.

Mais do que isso, devemos lembrar que há, no Brasil, assim como na África, uma árvore *iroko*. Lá ela é uma amoreira (*Chlorophora excelsa*) enquanto que aqui é a figueira *gameleira branca*, uma espécie de *Ficus* “estrangulador” (uma liana que isola, e apoderando-se de outra espécie, pode desenvolver-se como uma árvore) considerada como árvore “de força” na África central.

É justamente da gameleira que se tira, segundo Barros (1993), a madeira dos assentamentos e em

(31) A Reginaldo Prandi, nosso reconhecimento pela cessão dos originais do mito ainda não publicado, colhido e comentado por ele em 1992, e pela leitura cuidadosa que dedicou aos originais deste estudo. Suas observações me ajudaram muito, a tempo de rever, antes desta publicação, meu critério de grafia de termos de origem *ioruba*, abrigando-os e retificando-os conforme o que se considera mais correto na produção acadêmica sobre as religiões afro-brasileiras, bem como a expressar melhor algumas idéias que, na primeira redação, não estivessem talvez bem explicitadas. Dentro das limitações impostas, espero ter correspondido a sua generosa colaboração. A Sérgio Ferreti da UFMA, também, pelo interesse e indicação bibliográfica.

(32) Pierre Verger também nos traz uma narrativa centrada no castigo imposto por um personagem sobre outro e associada aos materiais usados na cultura material e estética. Trata-se do

castigo imposto agora a Oxalá (que acima castigava Xangô), que abusou da bebida, e perdeu para seu irmão rival Odudua, a “sacola” mágica em que estava a Terra antes de ser criada, traindo, com isso, a atribuição que lhe foi delegada por Olodumaré. Olodumaré o proibiu de beber mas lhe concedeu a argila na qual Oxalá pôs-se a modelar o corpo dos homens, mas nunca levando muito a sério a interdição. Assim, nos dias em que se excedia, os homens saíam de suas mãos mal formados e corcundas; se mal cozidos no forno, saíam albinos – como as pessoas que são consagradas a Oxalá.

blemas de Xangô, como as gamelas do mito, que, vale a pena investigar, está na origem popular de seu nome.

### Observações finais

Pelo exame direto de coleções ou em catálogos de arte africana, constatamos que a figuração relativa a Iemanjá sob forma de estátua é bastante rara, limitada quase que exclusivamente à *estátua de Ibadan* publicada por Verger (1981, 1999).

Essa raridade não se explica, a nosso ver, pelo abstracionismo e emblematismo das artes africanas, em particular às dos povos *jêje-nagô* (Bastide 1967), mas talvez porque, na África, Iemanjá tome forma na escultura relativa a Xangô, como sugere Segy (1955) ou da associação Gueledê, como sugere Lawal (1996).

Admitimos que, no Brasil, Iemanjá teria sido como que forçada a tomar forma de uma sereia divina, ou mãe virgem, não porque as divindades africanas não tenham forma humana – muitas delas, como Xangô, foram chefes antes de serem sacralizados –, mas porque sua forma de mulher deusa é negada pela ideologia cristã (Salum 2000b).

Antes que as Iemanjás do MAE e do MAFRO sejam consideradas fictícias por terem sido fabricadas para serem expostas é bom lembrar de sua autenticidade como testemunho da influência de teses sócio-anropológicas na formação de nossas coleções.

O que temos de ter em mente é que a percepção de Iemanjá, como de outras forças sagradas – dos africanos e nossas também – nos vem dos sonhos, das histórias de origem, dos contos, fábulas e mitos. Assim são as imagens esculpidas também. E que, muitas vezes, na pesquisa dos fenômenos das culturas africanas e afro-brasileiros, interpretamos as esculturas através dos mitos, imitando, por um processo invertido, a forma como aprendemos a ilustrar os mitos através de imagens visuais. Isto é, às vezes, fabricamos imagens, como se o artista, seu criador, fôssemos nós. Não somos.

Sabemos que não é através de um pensamento linear que se devem explicitar os limites das formas de expressão de um fenômeno religioso como a imagem de Iemanjá incorporada ou esculpida, principalmente porque, do ponto de

vista sócio-anropológico, na dinâmica histórica, elas são inseparáveis. Ao contrário, especialmente no que diz respeito aos fenômenos religiosos, não podemos desvincular a expressão material (artes plásticas) da verbal e sonora (literatura e música), e da corporal e espacial (dança e teatro), pois elas se mesclam em uma única *hierofania*, como concebe Mircea Eliade (1974).

No entanto, é necessário distinguir a manifestação da divindade por uma pessoa, e o que uma estátua significa, seja no contexto ritual, ou no didático, de um museu. Ambos são contextos pedagógicos. Não se espera que estátua alguma encarne uma pessoa, filha- ou filho-de-santo. Nem os próprios africanos nunca pensaram assim. Mas é das tradições da África ter-se em uma estátua, mais do que a representação de uma determinada pessoa ou energia, a sua “presentificação”, como diria Roger Somé (1998).

Melhor dito seria: a função de uma estátua é tornar uma energia, um pensamento presente, perene-mente corporificados, pois que talhada, modelada ou fundida, a matéria-prima sempre sobrevem à forma. Sem pensar-se nisso, corre-se o risco de confundir *figura humana com ser humano, estátua com orixá*. Ou, de repente, aquela que poderia ser documento de uma visão de mundo, de um momento histórico, é absorvida pelos fenômenos sociais como simples ilustração dos discursos acadêmicos.

Embora cheguemos ao final sem poder afirmar com certeza a procedência das estátuas do IML e a de Nina Rodrigues, sabemos agora que elas comportam características da estatuária *bantu*, e principalmente traços de algumas estátuas *fon* – mas pouco têm dos estilos *ioruba-nagô*. A análise etnomorfológica nos mostrou também que as estátuas do MAE e do MAFRO teriam surgido a partir da *estátua do IML* como modelo, se não surgiram também, como esta, a partir da *de Nina Rodrigues*, e não haveremos de estranhar se chegou a vez de elas mesmas terem sido, quem sabe, objeto de modelo a outras figuras. Comparar Prs. V(d) (e) com as Figs. 1 e 4.

Dada a reflexão que orienta o trabalho de Beatriz Góis Dantas (1982), consideramos, finalmente, que o problema central não está em discutir se a finalidade principal dessas estátuas *do MAE e do MAFRO* é a de recriar, ou não, tradições. Entretanto, não se pode desconsiderar que, em sua gênese, essas Iemanjás rememoram uma tradição artística de esculpir estátuas depreciada e tida como

inexistente<sup>33</sup> no Brasil – sufocada pela escravidão, pela repressão, pelo preconceito. Não foi não, resistindo a tudo isso, sendo a primeira delas, a *estátua* primordial de Nina Rodrigues prova disso.

### Agradecimentos especiais

À Pâmela pela vigília – iluminação; à Teresinha pela partilha – afetividade; à Elaine pelo cuidado – sabedoria. Da Mabel, serenidade e da Marilena,

impulsividade. Leve Ana, lascívia – redenção. Da cólera. Da Jacira, altiva. No individualismo, na generosidade. Da Maria, humildade e da Beatriz, simplicidade. Ao Djalma pela possibilidade, pelo amor; de sua numinosidade – felicidade. Da alma dos artistas, a obscuridade. Aos artistas de alma – a Nety e a I.N.S. – perenidade. E à Lily, pela cumplicidade; ao Carlos S, pela espiritualidade; à Suzy, pela tenacidade – glamour; à Betty, pela sagacidade – tendresse, poesia; à Cida, pela emotividade – puer. Mutombo, Muana, P. – intuito.

SALUM, M.H.L. Why are they wooden these water women? *Rev. do Museu de Arqueologia e Etnologia*, S. Paulo, 9: 163-193, 1999.

**ABSTRACT:** Having as reference a statue photographed by Pierre Verger sometime around 1950 at Ibadan, Nigeria, and another one registred by Leo Frobenius in 1910 in his trip to the Yoruba territory, we present here a comparative analysis of four statues assigned to Iemanjá in ethnological collections in Brazil. Prominent among them are those of the Museu de Arqueologia e Etnologia/MAE (São Paulo) and of the Museu Afro-Brasileiro (Salvador) which, since 1995, are being studied by the author through a historical and ethno-morphological approach applied in her researches about the traditional statuary of Africa. The study presents also pieces related to Xango, located at MAE. From the historical viewpoint, they witness ideas which have oriented the formation of African collections among us, contributing to the discussion on the forms of the imaginary, in Brazil, about Africa.

**UNITERMS:** African arts: stylistic and typology – Art: Brazil – Afro-Brazilian culture: Anthropology – Wood: sculpture – Women: Iconology – Museums: curatorship and collections historic.

(33) Tendo como uma das diretrizes do estudo das artes o mesmo olhar que Georges Balandier dirige às sociedades e grupos em mudança não se pode considerar que essa tradição tenha sido banida. Valores tradicionais não se extinguem, e, portanto, as artes correspondentes, ou ganham novas formas (cf. Merriam 1970), ou restam, quando não visíveis social ou institucionalmente, “esterilizadas”, como diz Kabengele Munanga, professor do Depto. de Antropologia/FFLCH/USP.

### Referências bibliográficas

- ABIODUN, R.; DREWAL, H.; PEMBERTON III, J.  
1994 *The Yoruba Artists: New Theoretical Perspectives on African Arts*. Washington; London: Smithsonian Institution.
- BALANDIER, G.  
1977 Homens e mulheres ou a metade perigosa. *Antropológicas*. São Paulo, Cultrix: 19-66.
- BARATA, M.  
1957 A escultura de origem negra no Brasil. *Brasil Arquitetura Contemporânea, 9: 51-56.*  
1988 A escultura de origem negra no Brasil. E. Araújo (Coord.) *A mão afro-brasileira: significado da contribuição artística e histórica*. São Paulo, Tenenge: 183-191. [1ª ed. 1957]
- BARROS, J.P.  
1983 *O segredo das folhas: sistema de classificação de vegetais no Candomblé jêje-nagô do Brasil*. Rio de Janeiro: Pallas; UERJ.
- BASCOM, W.  
1973 A Yoruba Master Carver: Duga of Meko. W. D'Azevedo (Ed.) *The traditional artist in African society*. Bloomington, Indiana University Press: 62-78.
- BASTIDE, R.  
1967 *Les Amériques noires: les civilisations africaines dans le nouveau monde*. Paris: Payot. (Bibliothèque Scientifique)
- BERNARDO, T.  
1997 Axé: ruptura – continuidade. Revisitando o Brasil [Dossiê]. *Margem, 6: 105-116.*
- BONAVENTURE, J.  
2000 *Variações sobre o tema mulher*. São Paulo: Paulus. (Amor e psique)
- BRAZIL, E.  
1912 O fetichismo dos negros no Brasil. *Revista do Instituto Histórico e Geográfico Brasileiro*, Rio de Janeiro, LXXIV(II): 13-260. [1ª ed. 1911]
- CACCIATORE, O.G.  
1977 *Dicionário de Cultos Afro-Brasileiros: com origem das palavras*. Rio de Janeiro: Forense Universitária; SEEC/Instituto Estadual do Livro.
- CASCUDO, L.C.  
1983 Ipupiaras, botos e mães-d'água. *Geografia dos mitos brasileiros*. Belo Horizonte, Itatiaia; São Paulo, EDUSP: 122-142. (Reconquista do Brasil; Nova série, 78)
- CARNEIRO, E.  
1937 Xangô. G. Freyre (Org.) *Novos estudos afro-brasileiros: trabalhos apresentados ao Congresso Afro-Brasileiro reunido no Recife em 1934, Vol. 2*. Rio de Janeiro, Ariel: 139-145.  
1967 *Candomblés da Bahia*. Rio de Janeiro: Estrela de Ouro. (Brasileira de Ouro, 1441). [1ª Ed. 1948]
- CHIARA, V.  
1884 O simbolismo da mulher na iconografia profana e sagrada: um ensaio. *Dédalo, 23: 73-96.*
- CUNHA, M.C.  
[s/d] *Catálogo*. [esboço monográfico sobre a Coleção MAE-USP]. São Paulo: datilografado inédito. 26 p. [documento depositado no MAE – Universidade de São Paulo]  
1983 *Arte afro-brasileira*. W. ZANINI (Coord.) *História Geral da Arte no Brasil, Vol. 2, Cap. 13*. São Paulo, Instituto Walther Moreira Salles: 973-1033.  
1984 A feitiçaria entre os Nagô-Yorubá. [transcrição da palestra de Marianno Carneiro da Cunha na Pinacoteca do Estado de São Paulo em 13 de outubro de 1979 gravada pelo Centro de Pesquisa de Arte Brasileira, IDART-Departamento de Informação e Documentação Artística/SMC-SP]. *Dédalo, 23: 1-15*. [número em homenagem à memória do autor]
- DANTAS, B.  
1982 Repensando a pureza nagô. *Religião e Sociedade, 8: 15-20.*
- ELIADE, M.  
1974 *Traité d'histoire des religions*. Paris: Payot. (Payothèque).
- ESTÉS, C.P.  
1994 *Mulheres que correm com os lobos: mitos e histórias do arquétipo da mulher selvagem*. Rio de Janeiro: Rocco.
- ETZEL, E.  
1979 *Arte sacra popular brasileira: conceito exemplo, evolução*. São Paulo: EDUSP.
- FAGG, W.  
1969 The african artist. D. Biebuyck (Ed.) *Tradition and Creativity in Tribal Art*. Berkeley, University of California: 42-57.
- FARROW, S.S.  
1926 Faith, Fancies and Fetich. London: [s/ed.]
- FERNANDES, G.  
1937 *Xangôs do Nordeste: investigações sobre os cultos negro-fetichistas do Recife*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira. (Bibliotheca de Divulgação Científica, XIII)
- FROBENIUS, L.  
1949 *Mythologie de l'Atlantide: le "Poseidon" de l'Afrique noire, son culte chez les Yorouba du Bénin*. Paris: Payot.
- HOBSBAWN, E.; RANGER, T. (Orgs.)  
1977 *A invenção das tradições*. São Paulo: Paz e Terra. (Pensamento crítico, 55)
- JAN, J.  
1963 *Muntu: las culturas neoafricanas*. México: Fondo de Cultura Económico. (Tiempo presente, 44)
- LAWAL, B.  
1983 A arte pela vida: a vida pela arte. *Afro-Ásia, 14: 41-59.*

- 1996 *The Gelede Spectacle: Art, Gender, and Social Harmony in an African Culture*. Seattle; London: University of Washington Press.
- GWETE, L.  
1982 Essai sur la dimension religieuse de l'art négro-africain. *Cahiers des Religions Africaines*, 16 (31/32): 71-101.
- LAVEDAN, P.  
1931 *Dictionnaire illustré de la mythologie et des antiquités grecques et romaines*. Paris: Hachette.
- LEROI-GOURHAN, A.  
1970 Observations technologiques sur le rythme statuaire. [s/coord.] *Échanges et communications: mélanges offerts à Claude Lévi-Strauss*. Paris, [s/ed]: 658-676.
- LODY, R.  
1985 *Coleção Perseverança: um documento de Xangô alagoano*. [catálogo da Coleção]. Maceió: UFAL; Rio de Janeiro: Funarte/Instituto Nacional do Folclore.  
1987 *Coleção Arthur Ramos*. [catálogo da Coleção]. Rio de Janeiro: Funarte/Instituto Nacional do Folclore; Fortaleza: UFCe.
- MACGAFFEY, W.  
1977 Fetishism revisited: Kongo Nkisi in sociological perspective. *Africa*, 47(2): 172-184.
- MAESEN, A.  
1960 *Umbangu: art du Congo au MRAC*. Bruxelles: Cultura. (L'art en Belgique, 3)
- MERRIAM, A.  
1974 Change in religion in the arts of a Zairian village. *African Arts*, 7 (4): 46-53.
- MUNANGA, K.; CERÁVOLO, S.  
1987 Fertilidade da terra e fecundidade da mulher. *Dédalo*, 25: 7-21.
- NEYT, F. (o.s.b.)  
1993 *Luba: aux sources du Zaïre*. Paris: Musée Dapper.
- OLBRECHTS, F.  
1959 *Les arts plastiques du Congo Belge*. Bruxelles: Erasme. [1<sup>a</sup> ed. 1947]
- PRANDI, R.  
1995-96 As religiões negras no Brasil: para uma sociologia dos cultos afro-brasileiros. *Revista da USP*, 28: 64-83.
- RAMOS, A.  
1949 Arte negra no Brasil. *Cultura*, Ministério de Educação e Saúde, 1(2): 189-212.
- RODRIGUES, N.  
1982 *Os africanos no Brasil*. São Paulo: Nacional; Brasília: Universidade de Brasília. (Temas Brasileiros, 40; Brasileira, 9) [1<sup>a</sup> ed. 1904]
- SALUM, M.H.L.  
1990a *A grande estatuária songe do Zaire*. Dissertação (Mestrado em Antropologia Social). São Paulo: FFLCH – Universidade de São Paulo. 326 + x p., gráficos, ilustr., mapas.  
1990b Considerações sobre as madeiras que os Basonge escolheram para esculpir algumas de suas estátuas. *Dédalo*, 28: 207-226.
- 1996 *A madeira e seu emprego na arte africana: um exercício de interpretação a partir da estatuária bantu*. Tese (Doutorado em Antropologia Social). São Paulo: FFLCH – Universidade de São Paulo. 170 + vi p., 26 pr., 2 mapas.
- 1997 Critérios para o tratamento museológico de peças africanas em coleções: uma proposta de museologia aplicada (documentação e exposição) para o Museu Afro-Brasileiro de Salvador. *Revista do Museu de Arqueologia e Etnologia*, 7: 71-86.
- 1999a De l'anatomie du bois à l'anthropologie par le biais de la statuaire bantoue. F. MAES; H. BEECKMAN *Wood to survive. Liber Amicorum Roger Dechamps*. Tervuren, Musée Royal de l'Afrique Centrale: 135-146. (Annales des Sciences Economiques, 25) [entregue para publicação em março de 1996]
- 1999b [texto científico]. *Guia temático para professores: África, culturas e sociedades*. São Paulo: Museu de Arqueologia e Etnologia – Universidade de São Paulo. (Formas de Humanidade).
- 2000a Cem anos de arte afro-brasileira / One Hundred Years of Afro-Brazilian Art. Aguiar, N. (Org.); Fundação Bienal de São Paulo. *Mostra do Redescobrimto: Arte afro-brasileira*. São Paulo, Associação Brasil 500 Anos Artes Visuais: 112-121.
- 2000b A formação do olhar – “corpo e alma” [Paragem conceitual]. Cartografias corporais. Rascunhos: mapas temáticos. M.C. Martins (Coord.) *Mapas para viajantes aprendizes de arte*. São Paulo, Ação Educativa/Associação Brasil 500 Anos Artes Visuais: 29.
- SALUM, M.H.L.; CERÁVOLO, S.  
1993 Considerações sobre o perfil da Coleção Africana e Afro-Brasileira no MAE-USP. *Revista do Museu de Arqueologia e Etnologia*, 3: 167-185.
- SARIAN, H.  
1998 Ártemis e Hécate em Delos: apontamentos de iconografia religiosa. *Revista do Museu de Arqueologia e Etnologia*, 8: 145-153.
- SEGATO, R.L.  
1995 A vida privada de Iemanjá e seus filhos: fragmentos de um discurso político para compreender o Brasil. *Santos e Diamones: o politeísmo afro-brasileiro e a tradição arquetipal*. Brasília, UnB: 355-418.
- SEGY, L.  
1955 Shango Sculptures. *Acta Tropica*, 12(6): 136-173.
- SELJAN, Z.  
1967 *Iemanjá e suas lendas*. Rio de Janeiro: Record. (Atlântica, 14)

SOMÉ, R.

- 1998 *Art africain et esthétique occidentale: la statuaire lobi et dagara au Burkina Faso*. Paris; Montréal: L'Harmattan.

STOLL, M.; STOLL, G; KLEVER, U.

- 1980 *Ibeji: Zwillingsfiguren der Yoruba; Twin Figures of the Yoruba*. München: Gert and Mareidi Stoll. THOMPSON, R.F.

- 1973 Yoruba Artistic Criticism. W. D'Azevedo (Ed.) *The traditional artist in African society*. Bloomington, Indiana University Press: 19-61.

UNTERSTE, H.

- 1975 Iemanjá e o complexo-mãe do brasileiro. *Planeta Especial* [Centenário de Jung (1875-1975)]. São Paulo, Ed. Três: 119-126. (Edições de Planeta)

VALENTIM, R.

- 1976 Depoimento. *GAM [Revista Galeria de Arte Moderna, Rio de Janeiro]*, 5: 23-26.

VALLADARES, C.

- 1983 Agnaldo Manoel dos Santos: origem e re-

lação de um escultor primitivo. *Afro-Ásia*, 14: 22-39. [1ª ed. 1963]

VERGER, P.

- 1992 Esplendor e decadência do culto de iyami òsòròngá "minha mãe feiticeira" entre os iorubas. *Artigos / Pierre Verger*. Tomo I. São Paulo, Corrupio: 5-91. (Baianada, 9) [1ª ed. 1965]

- 1968 *Flux et reflux de la traite des nègres entre le golfe du Bénin et Bahia de Todos os Santos*. Paris: Mouton.

- 1981 *Orixás: deuses iorubás na África e no Novo Mundo*. Salvador: Corrupio.

- 1988 [texto de apresentação]. *África negra*. [catálogo de exposição]. São Paulo, MASP: 11-16.

- 1999 *Notas sobre o Culto aos Orixás e Voduns na Bahia de Todos os Santos, no Brasil, e na Antiga Costa dos Escravos, na África*. São Paulo: EDUSP. [1ª ed. 1957]

WILLET, F.; PICTON, J.

- 1967 On identification of individual carvers: a study of ancestor shrine carvings from Owo, Nigeria. *Man*, 2 (1): 62-70, 8 pr.

Recebido para publicação em 17 de novembro 1999.