

O homem e sua obra, e, os objetos e os homens: da relação homem-matéria¹

Marta Heloísa Leuba Salum
(Lisy)²

Apresentação

As considerações aqui reunidas constituíram nossa comunicação junto ao seminário MUSEUS, IDENTIDADE E PATRIMÔNIO CULTURAL.

Verá o leitor que apenas parte do texto corresponde ao que se anunciava no resumo publicado (cf. Seminário 2007), embora ele se veja alinhavado nesta apresentação, já que na verdade esboçava idéias primordiais do tema proposto. O título do artigo é o mesmo da comunicação.

Nossa proposição é estabelecer um olhar para as coleções africanas em museu tendo-as como um espelho pelo qual possamos imaginar o olhar de um “outro” sobre “nós mesmos” Procuramos com isso refletir sobre a possibilidade de ampliação de consciência que alguns objetos constitutivos de nossas coleções em museus podem proporcionar a todos aos que se incluem na produção e reprodução do conhecimento sobre cultura material.

É que a alteridade e a diferença tal como discutidas na antropologia devem considerar o olhar pelo reverso também: essas coleções, para além de seu aspecto etnográfico ou arqueológico, estão imbuídas de algo que se nos deflagra do ponto de vista filosófico e nos obriga a estar sempre atentos sobre o que nos move diante da produção

de outras sociedades e culturas. Esse tipo de tratamento leva-nos a caracterizar essas coleções não apenas como arqueológicas ou *etnográficas* — como um registro da cultura ou de um sítio correspondente —, mas também como *etnológicas*.

O desenvolvimento desse assunto vem de longa data, ao longo da nossa experiência em pesquisa e ensino-aprendizagem sobre a África, Arte Africana e Coleções em Museus, mas a partir da reflexão sobre o que perdura de sua formação inicial, em Artes Plásticas. Naquela época, há trinta anos atrás, tínhamos que o aperfeiçoamento técnico na atividade artística vinha da experimentação dos materiais e, em decorrência, a investigação da chamada “arte africana” que começávamos a estudar no ano de 1980, haveria de contemplar a matéria-prima como desencadeadora de processos criativos dos especialistas na produção material de qualquer cultura.

O artigo se desenvolve através de três pequenos ensaios sobre as relações que compõem seu título, contendo apontamentos teóricos e descritivos de alguns objetos que apontam para a especificidade de uma etnologia africana entre nós, no Brasil.

O espelhamento da relação eu-outro nos objetos

Os objetos utilizados pelo homem podem ser classificados como “práticos” ou “do cotidiano” quando não são passíveis de ser “experimentados” esteticamente, muito embora essas categorias não sejam excludentes. Essa classificação está condicionada, como analisa Panofski (1979: 30 e ss.) pela intenção de seus criadores, sendo ela, no entanto, impossível de ser determinada com precisão.

Quando tratamos de objetos compostos por materiais em estado bruto, essa imprecisão aumenta, pois um antropólogo ou um arqueólogo não iria se comportar diante deles como se fossem um fenômeno existente na Natureza, mesmo que eles fossem extraídos dela e man-

1 Trabalho apresentado na Mesa 2: Acervos etnológicos e curadoria científica.

2 Antropóloga. Programa de Pós-Graduação em Arqueologia. Museu de Arqueologia e Etnologia. Universidade de São Paulo

tidos sem as marcas da interferência das mãos humanas.

Os *minkisi* (sing. *nkisi*), entre outras figuras emblemáticas dos povos de línguas bantu, da África central, podem se constituir de esculturas, no maior das vezes tendo como suporte uma estátua, mas são, antes de mais nada, um conglomerado de matéria bruta. Formalmente esse conglomerado pode ser considerado como “adorno” “adereço” mas efetivamente sua função não é só visual.

Na **Fig. 1** vemos exemplos desse tipo de objeto provenientes dos *bassongue*, *basonge* ou *songye* situados no sudeste da República Democrática do Congo (R.D.C.), ex-Zaire. São semelhantes às estátuas chamadas de “fétiches-à-clous” que constituem uma das categorias do *nkisi* dos *bakongo* situados no sudoeste da R.D.C. bem como em Cabinda e no norte de Angola em sua maioria.

O *nkisi kongo* nem sempre tem forma de estátua ou estatueta como o *nkisi songye*, mas é sempre um objeto de natureza essencialmente material. MacGaffey (1977) o define como integrante de um sistema dinâmico de poder e uma representação complexa do cosmo pela qual os vivos são associados por, metáfora-metonímia, aos mortos e às espécies naturais. As tentativas de compreender os *minkisi* pela semântica ou pela antropologia atual não superaram, no entanto, o interesse desse fenômeno estatutário nos estudos de cultura material. Em Salum (1996) esboçamos um porquê disso quando, a respeito do emprego da madeira na arte africana, constatamos que no campo da Etnologia o *estudo do objeto como processo em si mesmo* havia sido preterido pelo *estudo do processo de fabricação do objeto*.

De fato, não é de se estranhar que a Etnologia tenha sido mais aperfeiçoada na



Fig. 1 — Estátuas dos *bassongue*, *basonge* ou *songye* (R.D.Congo) do acervo do Museu Real da África Central, Tervuren, dispostas fora dos armários na reserva técnica antes de serem fotografadas individualmente em 1984. Medem entre 40 e 70 cm. A estátua em destaque é vista nas duas fotos laterais: na da esquerda, abaixo, em perfil direito, e, na da direita, à frente, em vista $\frac{3}{4}$ superior esquerda. ©Musée Royal de l'Afrique Centrale, 1984. Créditos: Fotos laterais e composição fotográfica de M.H.L.Salum (Lisy), 1984 e 2007.

abordagem da ação humana sobre a matéria-prima, do que sobre a matéria em si mesma, tornando menos relevantes, como objeto de estudo, os materiais do que os procedimentos técnicos da localização, da extração, da transformação e do uso dos materiais. Afinal, o objeto primordial da Etnologia é, de princípio, a sociedade, a cultura e os homens. Nunca seria demais lembrar, também, que os problemas da Etnologia dizem respeito aos grupos sociais não hegemônicos, e que, desde primórdios dessa disciplina, veio olhando para as chamadas sociedades não-ocidentais, de então tidas como primitivas, rudimentares, e mesmo selvagens. Mas, paradoxalmente, a Etnologia está estruturada no seio da produção de um conhecimento acadêmico-científico dominante, de modelo ocidental.

Resulta disso que a produção do conhecimento sobre culturas diferentes acumula vícios da *ideologia do desenvolvimento*: no estudo da cultura material em Etnologia, assim como em Arqueologia, tende-se a atribuir o lugar da matéria e das técnicas no campo da tecnologia, se não ao da economia de subsistência ao se ter como referência o capitalismo e a industrialização. Isso se revela no tratamento da cultura material em todas as instâncias, dos grandes museus de ciência do fim do século XIX (cuja formação, aliás, foi estimulada pela etnologia colonial européia) aos nossos museus de arqueologia e etnologia do século XXI.

Perpetuando o uso de categorias classificatórias excludentes à realidade cultural, histórica e natural (cf. Durkheim, Mauss 1955), a Etnologia seria suscetível de ser vista como disciplina que torna as costas para aqueles para quem se diz voltar. Porém, diante da crítica da Antropologia e da Etnologia (cf. Poirier 1981, Copans 1988), e sendo hoje essas disciplinas alicerçadas nos parâmetros da alteridade e da diversidade, não há como desconsiderar a co-responsabilidade nesse impasse de outras vertentes disciplinares.

Assim, o distanciamento entre o objeto e o homem por quem e para quem esse objeto foi feito é resultado também da falta de discussão dessas categorias extemporâneas e excludentes disseminadas através da Museologia ao

longo do tempo e da continuidade do seu uso indiscriminado.

O que valeria a pena agora observar é que neste item não aludimos à figura humana que o título do artigo evoca e que se vislumbra no conglomerado de materiais dos *minkisi*. A figura humana, nesse caso, demanda um olhar diferenciado para o trinômio *homem-cultura-matéria* tendo em vista a concepção antropocêntrica subjacente à cultura material africana.

Em *O homem e a matéria* de Leroi-Gourham (1971) fica clara a preocupação clássica das ciências humanas de classificar as “coisas” que o Homem produz com vistas ao estudo das técnicas de que ele se serve para fabricá-las, considerando-se o ambiente do qual ele extrai o material bruto para sua fabricação. O binômio aqui aludido faz remissão aos esquemas de classificação pré-estipulados com que se consideravam e, por determinadas linhas de pensamento, ainda hoje se consideram os meios elementares de produção a partir do gesto, e das várias ações que envolvem o fabrico e consumo de objetos apreendidos restritamente como *utensílios*, como produto de uma humanidade preocupada estritamente com a subsistência física.

Através da expressão “o homem e sua obra” com que traduzimos o título original *Man and his works* de Melville Herskovits (cf. Herskovits 1963), relembremos dos primeiros estudos de cultura material através da identificação de “traços” pelos quais se chegou ao conceito de “área cultural” sendo que um de seus principais empregos foi na apresentação de objetos etnográficos em museus da passagem do século XIX para o XX. Herskovits, reforçando o que dissera antes Franz Boas, adverte para a importância da análise de variáveis ao se tratar de outros aspectos da cultura não materiais como religião ou sociedade. Herskovits é reconhecido pelo estudo de outros fatores além dos objetos em busca dos “africanismos” nas Américas e ao focar os processos de mudança social a partir do fato colonial na África. E como ele diz na apresentação desse seu livro, a preocupação pela cultura, que orienta a antropologia, acha-se presente em qualquer aspecto particular da existência humana que venha a ser interesse de um antropólogo.

Em *O deus-objeto* de Marc Augé vemos a extensão da abordagem antropológica aos

limites da filosofia e da psicologia, quando se coloca em pauta a identificação dos processos de vida-morte com as dimensões simbólicas da matéria entre os ioruba, fon, ewê e outros povos do Golfo do Benim — aqueles que como os bakongo e os bassongue, basonge ou songye da Rep. Dem. do Congo (RDC) nos colocam diante de uma estatuária inusitada pela sua consistência física como vimos na **Fig. 1**. Trata-se de um sustentáculo, na forma de uma figura humana de madeira com uma parafernália de elementos dos três reinos naturais, muitas vezes apenas revestidas de crostas (cf. **Fig. 2**) dadas pelo acúmulo de camadas de substâncias vertidas ou aspergidas — de uma pátina orgânica de seiva e óleo vegetal, e sangue, saliva, leite, misturados a terras, ossos triturados e outros minérios.



Fig. 2 — Uma das duas estatuetas da categoria dos botiô dos fon (R.P.Benim) do acervo do Museu de Arqueologia e Etnologia da Universidade de São Paulo. Vista $\frac{3}{4}$ frontal esquerda e detalhe do busto em vista $\frac{3}{4}$ superior frontal. RG 77/d.3.32. c.50cm. ©MAE/USP. Créditos: Fotos de Wagner Souza e Silva, a.2003; composição fotográfica de M.H.L.Salum (Lisy), 2008.

Esses “deuses-objeto” e *minkisi* sugerem uma discussão interdisciplinar de problemas de identidade que coloca a noção antropológica de pessoa, de Mauss, face-a-face com a

psicológica de *self*, de Jung, muito embora isso não seria possível sem nos ater à tentativa de descrição e ao discernimento de aspectos de sua estrutura física e formal, sobretudo dos que têm a figura humana como elemento de partida.

Do homem e da matéria

É famosa a frase do alemão Adolf Bastian (1826-1905) que antes do final do século XIX, coletou grande parte da coleção de peças da África central pertencente ao acervo do Museu Etnológico de Berlim. Dizia ele:

“Antes de tudo, compreemos em massa, para salvar da destruição os produtos da civilização dos selvagens e acumulemo-los em nossos Museus” (Bastian *apud* Laude 1966: 30).

Com esse pensamento justifica-se até nossos dias a pilhagem constituída de modo organizado e sistemático pelas administrações coloniais européias a partir da *partilha da África*, apoiadas na Etnologia da época e no Cristianismo. A coleta bem como a classificação das peças era apressada, sem a possibilidade de estudo das produções locais em contexto, já, de antemão, tidas como extintas pelo contato estrangeiro — contato que já suplantava vários séculos antes do *fato colonial* propriamente dito (c.1893-1960).

Do colecionismo dessas obras surgiu uma classificação cujo sistema não era empírico, definido teoricamente antes mesmo que as obras chegassem aos museus. Décadas antes dos *containers* serem abertos, como as datas nos dossiês de documentação etnográfica demonstram, e, antes mesmo do conhecimento dos objetos pelos funcionários administrativos responsáveis, já se haviam preparadas as instruções de enquetes de campo, conforme termos dos manuais de etnografia da época. Tudo isso indica que o sistema de classificação era definido minuciosamente, e previamente, baseado em noções européias abstratas: artesanato, indumentária, armas, moedas, religião.

Assim, construiu-se uma imagem que modelava o “outro” através de elementos de sua cultura material, de modo que a discussão do problema será sempre imprescindível para qualquer estudo de objeto e de coleções em museu.

A própria idéia vulgar de museu é de “amontoado” correspondendo à imagem de caos que muitos dos objetos africanos de que aqui tratamos passaram a evocar pelo contexto expositivo-museográfico pelo qual foram difundidos. É o que também se ilustra pelas fotografias laterais da **Fig. 1**.

Muito do que foi levado para a Europa só foi dado a conhecer nas primeiras décadas do século XX, já amoldado nessa perspectiva de classificação que se mantém subjacente à documentação dos grandes museus africanos da atualidade (cf. exemplo disso em ICOM 2008).

Foi apenas no primeiro terço do século XX que começaram a surgir estudos mais aprofundados sobre as artes e a cultura material da África e fontes consideráveis sobre o continente existentes nos relatos de viajantes publicados a partir do século XVI vêm sendo recuperadas em estudos recentes (cf. tradução de parte de Descrição da África de Offert Dapper, 1648, republicada em Objets 1989).

O retardamento no desenvolvimento desses estudos se explica, em parte, pelo fato de que, durante os quatro séculos da *era das missões*, a África era considerada sem história e sem civilização, pois, afinal, a missão civilizatória implica na negação daquele que se pretende conquistar e dominar. E, instaurado o período colonial, as coleções raramente tiveram uma formação sistemática e pouco foi salvo da destruição: os europeus não podiam admitir mais aquilo que julgavam como expressão de primitividade espelhada nessas artes e nessa cultura material.

Sob o título de “o lado noturno do homem” Sally Price (2000: 63-86) retoma os valores do final do século XIX que embasaram o evolucionismo linear nas ciências humanas. Esses valores perduraram durante muito tempo e existem ainda de forma velada.

A despeito das relações histórico-culturais Brasil-África, e diante da dialética tradição-modernidade e escravidão-colonização que permeia essas relações, algumas produções

africanas e mesmo grande parte da cultura material religiosa dos candomblés evocam, no maior das vezes, um universo renegado de conteúdos dissociados, antagônicos ou ambíguos. Às vezes são encarados como referência de fatores negativos presentes em nossa própria formação cultural — que inclui no cotidiano brasileiro a noção de “trabalho feito” reforçando a conotação negativa da expressão original do francês, “fetiche” com que foram consagrados pela etnologia colonial os *minkisi* (os objetos que temos nos referido desde o início).

A definição bem como a crítica da noção de *fetiche* nos estudos de arte africana parte de Frans Olbrechts:

“esse termo tem sua utilidade se nos reservarmos apenas aos objetos, não necessariamente esculturas, que contêm, incrustada dentro de uma cavidade, uma matéria mágica qualquer” Olbrechts (1951:10).

A expressão, que tem forte conotação evolucionista, foi aplicada particularmente a estátuas e estatuetas dos *bassongue*, *basonge* ou *songye* e dos *bakongo*, tendo como fundamento o fato de que, em ambos os casos, encontra-se a prática da introdução ou fixação de metais, minerais e de “ingredientes mágico-religiosos”. Tais matérias heteróclitas caracterizam, portanto, o chamado “fetiche” (que veio a significar “remédio” durante a situação colonial) ou o *nkisi* que, para além dos objetos e estátuas referidos, significa — agora valendo-nos da definição de Doutreloux (1965:118), “a representação de poderes supra naturais presentes no território”. O autor refere-se ao fenômeno entre os *bakongo*, que é fortemente associado ao poder chefal e político, mas que deriva da cosmovisão, repercutindo na religiosidade.

Pela constituição material, pelas associações com o poder e também pela inserção no campo da religiosidade, pode-se atribuir uma identidade entre os *minkisi* e os *botiô* (cf. **Fig. 2**). Os *botiô* são representantes, na forma material, dos *vodum fon* (Rep. Pop. do Benim), a que Marc Augé se refere como “deuses-objetos”. Sobre o *botiô* relativo a Elegba, o correspondente fon do exu nagô-iorubano, diz o autor:

“Legba é primeiramente um objeto feito à imagem do Homem, com ou sem falo,

e é receptáculo de matérias animais, vegetais e minerais; é também expressão de identidade de cada um e receptáculo dessa identidade (...) É igualmente, e simultaneamente, tanto os lugares onde é situado (dono do quarto, da moradia, mercados, praças e encruzilhadas) quanto a natureza em si mesma dos símbolos que são associados a ele: Legba defende o indivíduo contra ele-mesmo bem como contra os outros (...) deus de cada um, referência partilhada (...)” (Augé 1988: 142).

A parafernália característica de elementos diversificados e as formas resultantes por acumulação de materiais — pelo que, pela crítica estética contemporânea, seriam denominados como “objetos multimídia” — é apenas o lado formal dos chamados “fetiches”

Reafirmando a fronteira entre o visível e o não visível sinalizada por esse tipo de objeto, nele se reúnem e se “materializam as dimensões que a visão ordinária não chega a perceber com total transparência” usando das palavras Augé com relação aos “deuses-objeto” (Augé 1988: 143).

Ainda nos referindo ao autor, o entendimento da associação do objeto à divindade e da divindade ao objeto se dá por um dispositivo simbólico cujo fundamento se encontra em três questões básicas a todo processo de iniciação: *o que sou, quem sou e o que é o outro*. A terceira questão pode responder à segunda, enquanto que a primeira vai além do ser existente, de face à evidência inerte da matéria-bruta (Augé 1988: 144-145).

Para compreendermos assim essas imagens, é necessário ter em mente o jogo de oposição binária de que é feita a vida na perspectiva de todos, e independentemente da cultura — um movimento pelo qual a natureza dá continuidade à existência de tudo que possui vida orgânica, ou, pelo menos, de tudo que pode transmutar-se.

Pela tradição nagô-ioruba, Exu intermedeia homens e deuses. É o primeiro evocado na solução de distúrbios e não é sem razão: na qualidade de uma entidade hermética, liga opostos, consolida paradoxos.

Exu é, em si mesmo, a “imagem” que expressa, em um mesmo sopro e fôlego, todas as complexidades espirituais e materiais, corpóreas e incorpóreas — complexidades estas que tocam

nas relações oníricas entre vida e morte, unidade e multiplicidade, masculino e feminino, sono e vigília, extraíndo-se alguns binômios do alquimista Bonus citado por Rafael Lopez-Pedraza (1989:29-30), ao analisar os arquétipos de outro correspondente de exu que é o Hermes grego.

Dessas relações todos nós, humanos, nos ocupamos consciente ou inconscientemente, tentando compreender os paradoxos que se nos apresentam. Mas, na busca de se religar ao que, em sua humanidade, se lhe opõe, os Homens precisam um escudo protetor pois não suportariam a força potencial da união de pólos opostos.

É isso que prevalece no sentido buscado nas imagens africanas de Exu, dos *minkisi* kongo e songye e dos *botiô* representantes sobretudo de Elegba.

Acima do bem e do mal, da verdade e da falsidade, da riqueza e da pobreza, essas entidades evocam a discrepância da dissociação de fatores no plano concreto da existência, configurados seja na conglomeração de matérias heteróclitas, seja na simplicidade da figura humana de que é primariamente composto.

Esse tipo de imagem não afronta apenas o olhar construído sob mentalidade imperialista, maniqueísta e etnocêntrica. Exu-Elegba, os *botiôs* ou os *minkisi*, como todos os *tricksters*, ressurgem universalmente dentro de uma circunstância muito emergencial. E assim, o reconhecimento do trabalho dos alquimistas com os materiais nos possibilita aos estudiosos da cultura material a adotar como orientação analítica a existência de uma linha limítrofe para a consecução de formas como a de Exu-Elegba já que ela se assemelha com o processo alquímico.

Diz o sacerdote pernambucano Manoel Papai (Manoel da Costa Nascimento, Sítio do Pai Adão, Recife) a respeito dos materiais constitutivos de um exu:

“(...) a gente pode citar como jiriquiti, tiririca. (...) É [a tiririca] um mato brabo, todos eles são um mato brabo, e urtiga, ou cansação, como é que chamam. Estas são as três folhas básicas da construção do exu. Ai se entra com as pimentas, entra com as terras. (...) As terras você tem: as encruzilhadas, o formigueiro... Dependendo do exu, tem a qualidade da formiga...

E o cemitério, que também nem todo exu pega [areia] de cemitério. (...) Búzios, obi, orobô, elecun, efun, atarê [pimenta da costa] (...) Orobô. (...) É tipo um caroço de jaca, durinho, e que ele faz um atarê, obi, orobô. Se você vai fazer uma obrigação a uma pessoa de Xangô, você tem que botar orobô, e não obi. Se você for fazer uma obrigação para Yansã, você pode botar ori e orobô, é o único orixá que pode pegar orobô depois de Xangô (...)” (entrevista concedida à autora em abril de 2006).

Observe-se que os ingredientes todos têm sua especificidade. A mão humana só favorece sua junção, mas não se trata propriamente de uma mistura que venha anular a ação individual dos ingredientes essenciais da fórmula.

A matéria-prima de que se serve o sacerdote para construir a imagem de um exu ou um nkisi vem associada a um discurso estruturado feito de uma linguagem simbólica apreendida numa perspectiva unicista e hermética.

Esse discurso como que transforma a matéria bruta em imagem, e resguarda a integridade de cada elemento de sua matéria original, como se vê em muitas estátuas em que a figura humana é praticamente invisível de tanta sobrecarga de elementos aplicados ou introduzidos. O discurso torna plausível o não plausível, constela uma epifania na qual os materiais essenciais de um *vodum* ou de um *nkisi* revertem-se em forma e conteúdo eficazes, dinâmicos e vitais, já que feitos de misturas apropriadas e que preservam a parte ativa (físico-química e simbólica) dos ingredientes. Um ensaio escrito por Nsemi Isaki em língua kongo no início do século XX diz:

“A composição do nkisi os ingredientes e as canções [que se estruturam pela linguagem simbólica a que nos referimos acima] - deve seguir o modelo original. Se você puser ingredientes juntos de qualquer maneira você injuria o nkisi e ele ficará irritado por não arranjar os ingredientes na ordem apropriada. A força dos nkisi está enraizada em como foi descoberto originalmente.” (cf. MacGaffey (1991: 173).

Suzanne Preston Blier (1995: 209) também encontra nas representações materiais dos *vodum* dos fon esse princípio alquímico, observando que a avaliação da constância dual e a transmutabilidade corresponde à principal

orientação e metas das esculturas *botiô* em manter a vida e encorajar o bem-estar, particularmente transformando e dissipando situações de dificuldades e trauma potencial. Diz ela também que materiais elementares e transmutáveis usados como motivos de superfície nessas estátuas reforçam valores psicológicos para que a mudança esperada ocorra, lembrando que, do ponto de vista da física, a morfologia não se refere apenas ao estudo das coisas materiais e de sua forma, mas de um aspecto dinâmico sob o qual se pode interpretar operações de energia.

Não é sem razão que esses objetos devem ser considerados “de força”.

Do homem e da figura humana

As coleções podem expressar modos de existência e de pensamento, mas sabemos que a cultura material não se constrói num vazio espacial ou temporal. Tratando de “objetos como instrumento, objetos como signo” Jacques Maquet ressalta que para os que trabalham, como nós, com realidades construídas socialmente, é indispensável saber o que os objetos significam para o povo que os construiu e os usa. A leitura de objetos deve ser sempre acrescentada pelo que o povo diz e escreve sobre eles. Diz ele: “Os objetos podem iluminar palavras: eles não podem substituí-las” (Maquet 1993).

Mas o que se dizer de objetos a que se atribuem múltiplos sentidos, em domínios e épocas diferentes? O próprio autor chama a atenção para, por exemplo, as *ferramentas*, que ganham sentido simbólico, ou cerimonial, num contexto político ou social, ainda que mantendo seu uso universal de instrumentalizar na realização de coisas concretas, como nas atividades econômicas. Um exemplo bem concreto das qualidades simbólicas de ferramentas no contexto africano está na cultura material religiosa e política que aqui no Brasil perdura nos candomblés (cf. Salum e Souza e Silva 2006).

De fato, no campo da religiosidade afro-brasileira e afro-americana *ferramenta* tem

um significado preciso, tratando-se de um instrumento ritual, desempenhando mais de uma função, nos altares, nos cerimoniais, nas danças. Uma ferramenta, além de ser instrumento, é também um símbolo. Inspira-se em formas e conteúdos e nos remete mais uma vez ao sentido de continente atribuído a muitos objetos da “arte africana” e que exprimem a exuberância do material sobre a forma.

Exemplificando isso, lembramos aqui de uma “instalação” feita pelo já citado sacerdote pernambucano Manoel Papai, especialmente para uma mostra sobre as relações Brasil-África (cf. Brasil 2005: 135). Observa-se que na sua constituição ele valeu-se de pelo menos duas variantes das formas de Exu-Elegba empregadas em cultos afro-brasileiros: estatuetas de ferro aludindo ao diabo e a figura de barro “asentado”, como se diz vernacularmente, em uma bacia. Essas figurações tem sido usadas por algumas “nações” específicas do culto, em determinadas regiões do Brasil, mas a ocorrência de uma ou mais dessas figurações em um mesmo terreiro é variável. Viu-se ao longo do tempo o aparecimento de alguns estilos, sobretudo na estatuária de ferro que é considerada mais recente que a de barro. Além disso, há muitos locais do terreiro que exigem a presença de exu, sendo essa presença marcada sob formas de ferro em alguns recintos e de barro em outros.

Mas o que mais parece obscuro nessa instalação é a presença, à frente dessas formas elaboradas plasticamente, de um crânio zoomorfo, caprino.

Não seria difícil aventar que se trata de uma alusão ao sacrifício animal nos cerimoniais do candomblé, ou de uma alusão a um dos animais neles sacrificados de uma maneira genérica, já que o bode pode eventualmente ser o principal animal do sacrifício, mas não é o único. Além disso, em certos contextos, não importa a espécie, mas o “número de patas” do bicho a ser escoriado.

O fato é que a presença desse crânio vai além da alusão ao sacrifício e ao animal sacrificado a Exu-Elegba: o crânio também compõe o altar de exu no peji do terreiro chefiado por Manoel Papai, o Sítio do Pai Adão, conforme observamos quando da matança que antecedeu a festa de Ogum em 2006. Pelo menos uma ca-

beça dos três bodes sacrificados, e decepados, foi posta sobre um busto de pedra acéfalo que lá se apresenta como uma, entre outras, das figurações de exu adotadas. São conhecidas figurações de exu compostas de bustos modelados de barro, mas todos são também cefalóides.

Não obtivemos permissão para fotografar o exu do Sítio do Pai Adão, mas há na Internet uma imagem correspondente (cf. Smithsonian 2008), a única encontrada até o momento com material de sacrifício ainda aparente.

Feita de um material que se dissolve mas também se transforma nessa dissolução, essa figuração insólita, feita de um material assim volúvel, cabe na discussão de diversas ramificações da antropologia, ainda que principalmente da antropologia da religião. Mas parece não ter um lugar estabelecido nos estudos de cultura material. E mesmo assim, vejamos que a figuração de Exu-Elegba se expressa de modo diversificado quanto aos estilos e também quanto à tecnologia de fabrico trazendo temas tão relevantes quanto ao da metalurgia e da cerâmica.

No caso desse exu, porém, a figura humana aludida pelo busto de argila se completa com a cabeça de um ser vivo, ainda que de um animal. E mesmo que o bode tenha sido imolado antes que sua cabeça fosse depositada sobre o objeto, tornando-se ela parte dele, parte de seu sangue, e provavelmente, de suas vísceras, também foi depositada, ainda quente, na mesma ocasião, ali no *peji* – o “altar”

Vê-se aqui não apenas uma futura transformação desse objeto quando do apodrecimento das carnes, mas da modificação de sua aparência. Esse objeto é multiforme, dependendo da evolução de sua matéria no tempo. É multiforme mas também se reveste de uma forma estática e monolítica quando é visto em outro contexto, em outro espaço, como o da fotografia, pela qual se congela um instante apenas de seu, por assim dizer, processo de existência. É dinâmico. Esse objeto é composto em parte por uma escultura e em parte por elementos sacrificiais, e também pelo imaginário contido nas preces e nos ritos.

O busto do exu que descrevemos é uma imagem visual da que se expressa no mito “Legba carrega uma panela que se transforma em sua cabeça” coligido por Reginaldo Prandi, em que Legba escolhe um bode como pagamento de

seus serviços que são sempre de intermediação. Assim se sucede:

“Legba tomou o bode e o matou. O sangue do bode jorrou e era puro fogo e o fogo tomou conta de Exu. Ele consultou o babalaô e foi dito que fizesse uma oferenda com os órgãos internos do bode. Ele o fez e em seguida de pôs a cozinhar a cabeça. Mas a cabeça do bode não cozinhava, (...) e resolveu voltar à cidade de Ifá (...) Usando um pano torcido, Legba fez uma rodilha para carregar a panela nos ombros e a panela grudou nele e se transformou em sua cabeça. Naquele tempo Exu ainda não tinha cabeça (...). Na verdade, nem Ifá, nem o rei tinha cabeça e esse mito se refere também ao sacrifício em busca do *ori*, “cabeça”, o elemento vital e a parte da construção de pessoa mais importante da culturas ioruba-nagô. Como termina o mito: “Exu foi o primeiro a ter o *ori* fixado nos ombros. Precisa fazer sacrifício quem quiser ter uma cabeça.” (Prandi 2001: 49-51).

Difícilmente teríamos dados suficientes para entender uma instalação artística sobre essa entidade em uma exposição de museu como a descrita e reproduzida em Brésil (2005: 135), se não tivéssemos tido a experiência de entreolhar, inevitavelmente, aquela imagem enigmática e impactante do busto de argila encimado por uma cabeça de bode, aquela imagem “viva” de exu no peji do Sítio do Pai Adão. Mesmo assim, nada disso seria passível de compreensão sem o conhecimento acumulado sobre valores ontológicos africanos e sua relação com a matéria conforme discutimos no item anterior.

O mito e o rito podem explicar a forma e a necessidade do objeto, mas não tendo a mesma natureza material que o objeto, não explicam a imagem em si mesma, a menos que alcançassemos o significado profundo da existência projetado pelas culturas antropocêntricas como as da África tradicionais em sua cultura material, seja ela estátua ou objeto aparentemente sem forma, como observamos atrás, sobretudo através de Augé (1988). Afinal como entender a conjunção de uma pedra e da cabeça de um bode enquanto objeto?

Essa instalação, mesmo que não seja exatamente uma “releitura” da figuração de exu, permite, pelo seu caráter material e visual, constatar que a figuração de Exu-Elegba é um fenômeno

variável no tempo e espaço diante, pelo menos, da perecibilidade de um de seus componentes: a cabeça do bode que se transforma em um crânio caprino. A instalação registra a situação do exu no *peji* muito tempo depois da matança — depois do despacho dos elementos rituais em que se inclui a retirada dos restos de carne da ossada.

Lidar com a crueza da realidade da matéria orgânica, com a realidade ambígua da morte-vida e vida-morte é um desafio universal, mas expressada de modo muito evidenciado nas formulações estéticas de origem africana.

Em um de seus primeiros artigos sobre estética na África tradicional, Robert Faris Thompson referiu-se a máscaras dos ioruba bastante características e que tiveram um papel social bastante destacado, em época determinada. Uma delas tinha, por exemplo, as cavidades oculares situadas no todo de tal modo que, sob luz solar direta, sugeria a imagem de um crânio, violando deliberadamente padrões estéticos da figura humana para “provocar riso” — pela inadequação — e “não horror”. A preocupação do autor girava em torno do fato de que as generalizações apriorísticas sobre valores formais africanos sem referência à estética do grupo sócio-cultural de origem podem conduzir a um “desastre acadêmico” (Thompson 1971:374-381)

Mas o próprio Thompson apresenta outro caso, a que atribuiu como uma das modalidades de infração do rigor formal da escultura escultórico, que é o caso de outra máscara usada para “assustar inimigos” (Thompson: 1971: 400). Cabe aí saber-se de onde vem a constatação de que uma máscara pode assustar: se ela vem do próprio contexto de origem ou de um fato precedente em que alguém de fora desse contexto assustou-se com ela.

De qualquer modo, o caráter apotropáico das produções aqui referidas é incontestável e ele se apresenta claramente pela forma, forma esta essencialmente constituída pela matéria-bruta, o que reforça seu caráter obscuro.

É certo que há, ao lado do material, questões de forma, como das de Exu-Elegba, que embora variadas do ponto estilístico, não são sempre exemplo de esmero de execução. Sobre esse fenômeno, aqui no Brasil, Manoel Papai nos disse na mesma entrevista de abril de 2006:

“ (...) estamos trabalhando isso, a partir de um momento que alguns autores mostram formas de rosto, de boca, de orelha... E alguma coisa que eles não mostram, que é o axé! (...) a natureza não faz tudo igual: o rosto igual, uma cabeça igual. Quando você muda um pouco essa coisa baseada na natureza, você tem que buscar dentro da própria natureza... A folha.... — O quê você vai buscar na encruzilhada quando você vai apanhar o axé do exu? (...) Que folha você leva? (...) Quando você acorda [sopra e nomeia, ou consagra] o axé, quando se chama o Ilé [divindade, “Terra”]: ilé o gueré [cantorola pronunciando um oriki, “evocação”] (...) quando você faz essa ligação: Ilé! Ilé! (“Terra”), exu ilé mobeô (“que a terra acorde”), ou acorde o exu também, faça ele nascer, e ele nasce, porque ele é barro! Ele “tá saindo da terra, ele nasce porque ele é barro, e ele acorda e deixa de ser um monstro, como alguém apregooou (...) ele passa a ser na realidade a entidade protetora (...)”

E, assim dito, parece que o que só importa é o “axé”, a força que o objeto representa e não a forma, que, diga-se de passagem, é de um “monstro” dada a associação exu-diabo no sincretismo religioso. Isso se contradiz diante de objetos dos quais, na África, se originam os objetos afro-brasileiros. Nos *botiôs* e nos *minkisi* dos bakongo e dos songye, e particularmente nos desses últimos conforme enfatizado em Neyt (2004, e também em Salum 1990), a figura humana — ainda que a ser recoberta por inteiro, ou simplesmente enunciada, de grande ou pequena dimensão — é essencial (Fig. 3).

Assim, para finalizar este item deixamos o aspecto material para considerar o formal, da estrutura de base das estátuas songye e dos bakongo antes de serem consagradas. Neles a forma humana dos objetos é mais explícita que os materiais, embora essa forma venha para reforçar simbolicamente a natureza orgânica e vital de seus constituintes, mais do que estabelecer um paralelo ou identidade como o ser humano.

Originalmente feitas para não serem vistas, nem tocadas, as grandes estátuas dos songye (Congo-RDC) são, lembramos, produções constituídas de materiais diversos que, por acumulação, velam — às vezes por inteiro — a figura humana esculpida em madeira que lhes dá sus-



Fig. 3 — A única peça dos songye do acervo do Museu de Arqueologia e Etnologia da Universidade de São Paulo. Detalhes das cavidades no ventre e crânio destinadas à inserção de materiais e substâncias diversas. RG 73/8.7. c.12cm. ©MAE/USP. Créditos: Foto à esquerda de Wagner Souza e Silva, a.2003; foto à direita e composição fotográfica de M.H.L.Salum (Lisy), 1988 e 2008.

tentação. Isso nem sempre ocorria com as dos bakongo, reconhecidas, no entanto, pelos pregos — daí, aliás, a origem da expressão *fétiche-a-clous*. Em ambos os casos, as estátuas eram “batizadas” com nomes, cujo prefixo honorífico remete a chefias renomadas.

Já havíamos observado que a submissão a um processo de nomeação, depois de esculpidas, pode ser tomado, por analogia, como uma espécie de socialização dessas estátuas (Salum 1996). De fato, eram banhadas, alimentadas e tinham sua própria “moradia” Sendo assim, elas seriam como que “humanizadas” Nessa perspectiva, a “instituição de fetiches”, de que fala Doutreloux (1967), não está apenas relacionada à chefia ou à investidura de chefes políticos. Enquanto Somé (1994:125-7) mostra, num exemplo dos Dagara do Burkinafasso, que existia um desejo de associar-se a forma da estátua com a de um homem, lembramos do que diz Augé a respeito dos *botiô* dos fon:

“O deus-objeto se apresenta como um corpo mesmo, quando ele não pode ser necessariamente dito antropomórfico. Primeiramente ele é sexuado, mesmo que se seu caráter divino se exprima às vezes pela ambivalência sexual. Em segundo lugar, ele deve ser nutrido; como um homem ele tem, sob tal aspecto, interdições e preferências. Em terceiro lugar, ele se reproduz, mesmo se as leis de sua reprodução sejam um pouco particulares e impõem a intervenção de um sacerdote que conhece a fórmula disso, mas que deve de todo modo retirar qualquer coisa da substância de um primeiro vodum” (Augé 1988:55).

Parte do *todo humano*, é desse modo também que se concebe a elaboração dos *minkisi* kongo conforme dados sistematizados em Salum (1996). Assim, vamos nos ater a essa relação homem-estátua observada na estatuária desses *minkisi* kongo como também songye, destacando elementos de dois depoimentos já discutidos anteriormente numa outra abordagem (cf. Salum 1996 e 2001).

Um desses depoimentos foi colhido já no fim da década de 1950 entre os songye por Alan Merriam, explicando a origem dos *minkisi*. Trata de um homem que foi aconselhar-se com um amigo pois não conseguia ter filhos, e que recebeu a seguinte instrução de que fizesse uma estatueta de madeira que pareça uma criança, e procurasse remédios apropriados para colocar nos buracos do estômago e da cabeça. Daí, então, que cantasse para o Criador, Efile Mukulu e pedisse para ter alguma coisa parecida com essa estátua na sua família.

Por esse relato, podemos ver que a figuração da estatuária está intimamente relacionada com a da figura humana, e com a forma física e também com a fisiologia dos seres humanos: os “remédios” referidos são pedaços de unhas e cabelos e até fígado animal, explicando as substâncias orgânicas impregnadas nas estátuas, o que caracteriza uma relação metonímica estátua-ser humano.

O segundo depoimento foi colhido por Karl Laman no início do século XX sobre as estátuas de nome Nkondi do complexo kongo na região do Mayombe (Congo-RDC). Os *minkondi* (sing. *nkondi*) são conhecidos pelo estranho aspecto resultante dos pregos e instrumentos

metálicos encravados em sua superfície (é um “*fetiché-à-clous*”) reforçando uma conotação agressiva atribuída à expressão da boca de dentes à mostra e dos olhos espelhados que apresentam normalmente.

Nesse depoimento se diz que Nkondi veio da água quando as pessoas estavam comendo umas às outras. De um redemoinho surgiu um espírito cuja função foi ir à água e trazer Nkondi, já que ele poderia cuidar da aldeia e impedir os bruxos de continuar comendo as pessoas. Diz-se também: “O corpo de Nkondi é uma estátua de madeira, esculpida adequadamente, com dois braços e duas pernas, olhos, boca nariz e orelhas, exatamente como um pequeno ser humano”

Mas, por que tornar disforme de matéria o que na matéria foi construído, com todo preciosismo técnico e sabor estético? Poderia aí estar a chave de discernimento: um “homem” assim sobrecarregado não se sustentaria no mundo humano concreto.

Enganamo-nos ao julgar essas imagens como ambíguas ou obscuras, pois elas não deixam margem de dúvida de que tratam da consciência da ambivalência de fatores vitais e da busca de equilíbrio referida na etnografia e na filosofia de inúmeras culturas da África. E, afinal, a ambivalência e o equilíbrio integram a dinâmica existencial de modo a podermos defini-las como imagens “esféricas” pela sua inteireza. Elas encontram um correspondente literário no memorável provérbio ruandês, formulado em uma das línguas bantu, publicado em Kagame (1975): “uma vez que é dia depois noite, qual será o fim deles?”

Conclusão

Não mais para estudar o “outro” as coleções museológicas e peças como essas aqui examinadas estão aí para nunca esquecer de quem somos e delinear a diferença entre objeto e sujeito... pois, agora devemos é nos perguntar onde subsiste esse “outro” antropológico

depois de toda revisão que se fez e se refaz pelo pensamento antropológico.

Como diz Jean Poirier (1981), a trajetória do pensamento etnológico é feita da busca de diluição de ambigüidades: poucos domínios, diz, são mais ricos do que essa ciência da “abordagem do *outro*” pela qual o homem, na medida que apreende seu “próximo”, passa a definir-se e compreender-se — ao que acrescenta: “a descoberta do outro é a descoberta de si mesmo” Usando de expressões do autor, a história da etnologia mostra como se deu a transformação desse “outro” em “próximo”, ou “semelhante” e como, progressivamente, mas com lentidão, se apagam os preconceitos, vindo dela uma formulação mais correta da humanidade, tornando “cada vez menos *estranho* o estrangeiro”

O trabalho com coleções africanas no Brasil no campo da Etnologia deve despertar não apenas para a “África que está em nós”, como, também, e especialmente, para o nosso “lado não-ocidental”, para que ele não mais permaneça renegado, especialmente nos lugares em que a produção de conhecimento pretende se renovar.

Bibliografia:

- AUGÉ, Marc. *Le dieu objet*. Paris, Flammarion. (Nouvelle Bibliothèque Scientifique), 1988.
- BLIER, Suzanne Preston. *African vodun: art, psychology, and power*. Chicago: University of Chicago Press, 1995.
- BRÉSIL: *l'héritage africain*. Paris: Éditions Dapper, 2005.
- COPANS, Jean et al. *Antropologia: ciência das sociedades primitivas?*. Lisboa: Edições 70. (Perspectivas do Homem, 13), 1988.
- DOUTRELOUX, Albert. *L'ombre des fétiches: culture et société yombe*. Louvain-la-Neuve: Université Lovanium de Léopoldville. (Université Lovanium de Léopoldville, 16), 1967.
- DURKHEIM, Emile; MAUSS, Marcel. Algumas formas primitivas de classificação: uma contribuição para o estudo das representações coletivas. (*L'Année Sociologique*, 6è, 1903) [Trad. Maria Isaura Pereira de Queiroz, mimeografado, 1955]
- HERSKOVITS, Melville. *Antropologia Cultural*. São Paulo, Mestre Jou. [título original: *Man and his works. The science of cultural anthropology*], 1963.
- ICOM Handbook of Standards. Documenting African Collections. Acesso: <http://icom.museum/afriodoc/>. Disponível em 25 de março de 2008.
- KAGAME, Alexis. A percepção empírica do tempo e concepção histórica no pensamento bantu. In: RICOUER, Paul. *As culturas e o tempo*. São Paulo: Edusp. p. 102-35, 1975.
- LAUDE, Jean. *Les arts de l'Afrique noire*. Paris: Librairie Générale Française, 1966.
- LEROI-GOURHAM, André. *Homme et la matiere. Evolution et techniques*. Paris : Ed Albin Michel, 1971.
- LOPEZ-PEDRAZA, Rafael. *Hermes e seus filhos*. São Paulo: Paulus. (Amor e psique), 1989.
- MACGAFFEY, Wyatt. Fetishism revisited : Kongo *Nkisi* in Sociolocal Perspective. *Africa* (London), v. 47, n. 2, p. 172-184, 1977.
- _____. *Art and Healing of the Bakongo commented by themselves: Minkisi from the Laman collection*. Stockholm: Folkens Museum-Etnografiska, 1991.
- MAQUET, Jacques. Objects as Instrument, Objets as Signs. In: Lubar, Steven;
- KINGERY, W. David. *History from Things: Essays on Material Culture*. Wahington: Smithsonian Institution. p. 30-40, 1993.
- NEYT, François. *Songye: la redoutable statuaire songye d'Afrique centrale*. Anvers; Milan: Fonds Mercator: 5 continents, 2004.
- OBJETS interdits. Paris: Fondation Dapper. p. 89-357, 1989.
- OLBRECHTS, Frans. La statuaire du Congo Belge. *Les Arts Plastiques*, v. 5, n. 1, p. 4-15, 1951.
- PANOFSKI, Erwin. Significado nas artes visuais. São Paulo, Perspectiva, 1979. (Arte)
- POIRIER, Jean. *História da etnologia*. São Paulo: Cultrix, Editora da Universidade de São Paulo, 1981.
- PRANDI, Reginaldo. *Mitologia dos orixás*. São Paulo: Cia. das Letras, 2001.
- PRICE, Sally. *Arte primitiva em centros civilizados*. Rio de Janeiro: UFRJ, 2000.
- SALUM, M.H.L.; SOUZA E SILVA, W. Por que das hastes de *ossaim* brotam pássaros – até flechas bro-

tam! –, mas não folhas???!!!. *Revista do Museu de Arqueologia e Etnologia*, São Paulo, n. 15-16, p. 291-320, 2005-2006.

SALUM, Marta Heloisa Leuba. *A grande estatutária songe do Zaire*. 1990. Dissertação (Mestrado) Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas da Universidade de São Paulo, São Paulo, 1990.

_____. *A madeira e seu emprego na arte africana: um exercício de interpretação a partir da estatutária bantu*. 1996. Tese (Doutorado) Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas da Universidade de São Paulo, São Paulo, 1996.

_____. Lições de estórias sobre arte africana. In: AJZENBERG, Elza (Org.). *Arte e Ciência*. São Paulo: Centro Mario Schenberg de Documentação da Pesquisa em Arte/ECA/USP. p. 259-265. (Schenberg, 12), 2001.

SEMINÁRIO *Museus, identidade e patrimônio*. Caderno de programa e resumos. São Paulo: Museu de Arqueologia e Etnologia. Universidade de São Paulo, 2007.

SMITHSONIAN *Natural History Web*: African Voices. Manifestations of the spirit. Photographs of Afro-Brazilian Religion by Phillips Galembo. February 2001 – February 2002. Acesso: http://www.mnh.si.edu/africanvoices/gallery/manifestations/gallery_5_1.html. Disponível: 25 de março de 2008.

SOMÉ, Rogé. Le concept d' "Esthétique africaine": essai d' une généalogie critique. *Revista do Museu de Arqueologia e Etnologia*, n. 4, p. 117-39, 1994.

THOMPSON, Robert Farris. Aesthetics in Traditional Africa. In: JOPLING, Carol. *Art and aesthetics in primitive societies: a critical anthology*. New York: E.P. Dutton. p. 374-381, 1971.