

A OUTRA ÁFRICA

TRABALHO E RELIGIOSIDADE

MUSEU DE ARTE SACRA DE SÃO PAULO

A OUTRA ÁFRICA

TRABALHO E RELIGIOSIDADE

COLEÇÃO IVANI E JORGE YUNES
CURADORIA: RENATO ARAÚJO DA SILVA
ASSOCIAÇÃO MUSEU DE ARTE SACRA DE SÃO PAULO, 2020

FICHA CATALOGRÁFICA

(Elaborada por Cláudio Oliveira CRB8-8831)

A258t

A outra África: trabalho e religiosidade / Renato Araújo da Silva (curador) ; Textos: Marta Heloísa Leuba Salum, Rafael Shunk. - São Paulo: Museu de Arte Sacra de São Paulo, 2019.

ISBN 978-85-67787-45-9

Exposição realizada de 25 de janeiro a 26 de abril de 2020 no Museu de Arte Sacra de São Paulo.

1. Pintura 2. Arte colonial 3. Música 4. Arte Sacra
I. Título. II. Autor.

CDD 960.29

COLEÇÃO IVANI E JORGE YUNES

MUSEU DE ARTE SACRA DE SÃO PAULO
ORGANIZAÇÃO SOCIAL DE CULTURA - SAMAS

SÃO PAULO
GOVERNO DO ESTADO
Secretaria de Cultura e Economia Criativa

A exposição "A Outra África: trabalho e religiosidade" não seria possível sem a colaboração da Família Yunes, responsável pela Coleção Ivani e Jorge Yunes.

As obras nela presentes compõe um dos mais enriquecedores acervos de arte do país.

O conjunto destas obras, de autoria anônima, de extraordinário valor estético, revela, antes de mais nada, a abundância de elementos não raro inconscientemente incorporados e assimilados, desde o trágico período escravagista, pelo Brasil.

Assim, um dos mais pertinentes méritos desta exposição, é o de trazer à tona a riqueza da essencial colaboração da África no que há de mais autenticamente nacional em nossa cultura.

Ao contemplar estas obras, ninguém mais poderá dizer que entre tantos outros elementos da nossa identidade, o Brasil não é também negro.

José Carlos Marçal de Barros
Diretor Executivo do Museu de Arte Sacra de São Paulo.

JAMBO, JAMBO![1]

Não é possível conhecer a história do Brasil sem o conhecimento da história dos povos que deram início à nação brasileira.

Os africanos, na sua maioria, ao serem forçados a virem para cá, trouxeram consigo a sua própria África – um precioso patrimônio cultural, material e imaterial, intrínseco nos objetos, hábitos, textos orais e escritos, rituais e muitos outros saberes, que dizem respeito a diversas áreas.

Reconhecer a presença africana amplia a nossa concepção de mundo e permite perceber aspectos das relações entre povos e regiões do planeta pouco conhecidos e compreendidos ao longo do tempo. Tal aprendizado ilumina nosso entendimento sobre processos históricos e dinâmicas sociais.
A cultura afro ou negra é vasta, rica, e transcende fronteiras. Por muito tempo, e ainda hoje, mesmo com os avanços conquistados, é mister que a discussão ocorra e continue ocorrendo.

A disseminação da cultura afrodescendente avança nas mais diversas áreas, desde a linguagem, passando pela arte, e ganha evidência na capoeira, misto de dança e luta, até chegar à culinária, vestuário e religião, entre outras. Ela também incorpora traços indígenas e europeus.
Sua influência é incontestável na música brasileira. Vale lembrar os batuques, as batidas, o gingado, hoje reconhecidos como legítimos brasileiros, mas que possuem passado de intimidade com os povos oriundos da África.
Quanto mais conhecermos nossa história e valorizarmos nossa arte e nosso patrimônio cultural, mais capazes seremos de preservar nossas memórias e de construir novas.

Agradeço o convite para dividir com o público uma coleção de arte africana que foi construída ao longo de cinco décadas. E parabenizo esta iniciativa inovadora do Museu de Arte Sacra, que ao propor a exposição "A outra África: trabalho e religiosidade" reafirma sua missão de preservar, conservar, expor, pesquisar e, principalmente, de se colocar a serviço da sociedade, procurando assim transr e contribuir para a dinâmica cultural do país.

Que esta exposição nos una ainda mais às nossas origens.
Axé!

Beatriz Yunes Guarita
Diretora Presidente
Coleção Ivani e Jorge Yunes

---

[1] Jambo é um cumprimento de boas-vindas na língua suaíli.

SUMÁRIO

9 PREFÁCIO
(MARTA HELOÍSA LEUBA SALUM (LISY))

13 TEXTO CURATORIAL: POR OUTRAS ÁFRICAS
(RENATO ARAÚJO DA SILVA)

CATÁLOGO:

17 TERRACOTAS

23 URNAS FUNERÁRIAS

29 BUSTOS E ARTE DE CORTE DO BENIN (NIGÉRIA)

35 MÁSCARAS

65 ESTATUETAS

111 ARMAS

125 JOIAS

145 INSTRUMENTOS MUSICAIS

155 OBJETOS DO COTIDIANO

172 BIBLIOGRAFIA

175 ARTE AFRO-CRISTÃ: ÁFRICA-BRASIL

177 DO REINO DO CONGO AOS SANTOS EM NÓ DE PINHO: A HERANÇA AFRICANA NA ARTE SACRA PAULISTA (RAFAEL SCHUNK)

203 OBJETOS LITÚRGICOS ETÍOPES

205 **CRISTIANISMO AFRICANO: OBJETOS LITÚRGICOS DA TRADIÇÃO ETÍOPE** (JOÃO CARLOS CÂNDIDO S. L. SANTOS)

213 FICHA TÉCNICA

214 EQUIPE COLEÇÃO IVANI E JORGE YUNES (CIJY)

215 AGRADECIMENTOS

PREFÁCIO

Marta Heloísa Leuba Salum (Lisy)[2]

É desolador, mas não é de hoje que a arte africana se constitui em um dos ícones da apropriação da África e dos africanos pelo mundo ocidental. Em 1957, Georges Balandier já registrava em suas memórias de l'Afrique ambiguë o que aqui redigo: detesto os objetos africanos exilados das relações humanas que lhes davam significação plena, sobretudo estes que são tidos como arte estritamente; estes objetos em vitrine são tão impotentes diante dos visitantes como os defuntos diante dos cristãos no dia de Finados. Com as mudanças sociais, grande parte da produção artística tradicional desapareceu, mas não morreu. Foi esterilizada. A África sempre teve de se retomar e continuamente se refaz. Em decorrência, eclodem novas produções de muito maior diversidade daquela que caracterizou sua arte desde sempre. Pois, arremedando de novo Balandier, é esta capacidade de diversificação cunhada nas artes da África por seus artistas que as situa "fora das controvérsias sobre o realismo e o idealismo, fora dos ensaios de classificação l" e, assim, por isso, elas ainda subsistem – resistindo como seus criadores aos períodos de transição e transformação.

Retomo meu ânimo ao perceber quão profundo é o que virá destes "objetos da cultura artística africana" reunidos nesta exposição chamada A Outra África: trabalho e religiosidade. Em seu texto curatorial, Renato Araújo da Silva apresenta-os a nós como uma homenagem do artista aos outros que se foram – "aos seus, aos nossos ancestrais". Sob tal evocação, não duvidar: certamente que já se tornaram presentes, sabe-se lá se benfazejos ou não diante do que lhes reserva a memória dos vivos. É que Renato parece apontar antes para a importância da alteridade cultural neste caso, ressaltando o papel da função comemorativa da arte nos processos de reconhecimento das diferenças sociais e de combate às desigualdades – de nós e outros do mundo das diásporas, em todos os tempos e espaços.

---

[2] Marta Heloísa Leuba Salum (Lisy) é escritora, artista e professora aposentada do Museu de Arqueologia e Etnologia da Universidade de São Paulo. Mestre e doutora em antropologia pela Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas da USP (1990 e 1997), é graduada em artes plásticas e licenciada em educação artística pela Fundação Armando Álvares Penteado (1979). Integra o grupo interdepartamental de docentes da USP que criou o Núcleo de Apoio à Pesquisa Brasil África (2010). Entre suas publicações, destacamos: A grande estatuária songe [songye] do Zaïre (1990); O homem e sua obra, e, os objetos e os homens: da relação homem-matéria (2008); Des/Enterrando achados: vistas sobre a África das diásporas (2012); A essência africana da arte e da espiritualidade no Brasil - Século XX (2014); Que dizer agora sobre arte africana: a África nas exposições da virada do século XX para o XXI, no Brasil e no exterior (2014); Vistas sobre arte africana no Brasil: lampejos na pista da autoria oculta de objetos afro-brasileiros em museus (2017); e, África: arte híbrida da mais penetrante matéria e concreta essência (2017).

Isso nos leva a lembrar que, além da tradição oral, que pode parecer ser instrumento único e privilegiado para o registro da celebração do tempo transcorrido entre os africanos do passado, haveremos sempre de encontrar nas artes visuais formas também apropriadas para tanto. Ver, quando a certa altura de seu texto, Renato Araújo da Silva diz: "(...) a cada máscara dançada ou a cada movimento das mãos dos trabalhadores da arte popular da África [denominação que contempla a capacidade de se retomar e se refazer], os nossos sentidos se excitam e comungamos universalmente dos mesmos interesses pelos mistérios da vida (...)." Trate-se do que Renato tratava, ou do registro propriamente de uma celebração, o que está em cheque é a perspectiva do tempo cronológico e do desenvolvimento da ação, que é ocidental e que afetou as culturas africanas, bem como suas artes no final do século XIX: a perspectiva do evolucionismo cultural, transplante abrupto e grosseiro do evolucionismo biológico de Darwin nas ciências humanas.

Em seu Ancient Society de 1877, Morgan analisou as diferentes sociedades sob parâmetros pré-estabelecidos, classificando-as de acordo com sua complexidade em uma escala rígida de estágios de desenvolvimento cultural. A começar pelo estágio de selvageria, passando depois pelo de barbárie para então alcançar o de civilização, uma sociedade chegaria ao ápice, tendo-se por referência as nações europeias hegemônicas da época. Certamente, vem daí a acepção distorcida de ter-se ou não cultura, ainda vigente na linguagem vulgar dos tempos atuais.

Naquelas alturas, a primeira definição de cultura já tinha sido publicada em 1871 por Tylor, em Primitive Culture: "um conjunto complexo que inclui conhecimento, crença, arte, legislação, moral, tradição e outras capacidades e hábitos adquiridos por um indivíduo enquanto membro de uma sociedade". Clássica, ela tem servido de inspiração para grande parte das definições atuais do termo, exceto no que diz respeito ao reconhecimento da diversidade e da identidade sociocultural de cada indivíduo ou grupo, autoconsiderados "diferentes". Essa deformação pode ser encontrada também na oposição entre sociedades primitivas e civilizadas com que Tylor reformatou a escala de medidas da evolução das culturas, e na qual as sociedades africanas encontravam-se no estágio animista que ele estabeleceu em sua classificação como o primeiro nível cultural de desenvolvimento. O problema não seria propriamente a concepção de animismo, que já é um conceito dado, mas onde ele foi situado por Tylor; transposto ao nosso tempo, o conceito de animismo vem ainda sendo usado no campo das religiões, restrito a fenômenos não-cristãos.

A força que nos enleva, e nos conduz à fascinação e ao arrebatamento face ao maravilhoso que a arte africana promove, só poderia, portanto, vir mesmo do hieratismo de suas formas, e do mistério que perdura em cada objeto-lugar e em cada lugar-objeto, desde seu interior mais profundo ao seu exterior de pátinas, excertos e adereços ao redor. Fora de seu contexto original e parte de um todo, é de se perguntar por que estes simples fragmentos inertes atendem tão silenciosa comunicação de subjetiva intenção?

Agora, que aventura é esta em expor arte africana num museu de arte sacra? Quase me escapou responder a esta pergunta que me fiz assim que recebi o convite do Renato Araújo da Silva para prefaciar este seu catálogo. Não seria pela natureza

profana que lhe foi e ainda lhe é atribuída. Insólita, plebeia, herética – era assim que ela povoava as fantasias dos europeus a respeito da África fomentadas pela literatura dos navegantes e dos missionários, desde as primeiras explorações marítimas ocidentais, desde os primeiros assentamentos e conquistas. Ocorre que, uma vez sacralizados, todos – objeto por objeto – deveriam ser dessacralizados antes de situação como esta, como ilustra o estado de muitas estátuas apreendidas dos africanos, e levadas para a Europa, não sem antes serem despojadas de todos os seus aparatos – eles sim, eram normalmente evidentes marcas de consagração.

Mas temos outra pista, a de que uma das especificidades dos mobiliários e territórios religiosos é sua intangibilidade – ela impossibilitaria até mesmo um museu de arte sacra expor uma peça consagrada. Nada mais próprio, então, esta recepção da seleção de objetos aqui em pauta pelo Museu de Arte Sacra de São Paulo.

Tomados por sua maioria, bastaria o olhar ou o tato para tornar perceptíveis formas, técnicas e, às vezes, funções desses objetos. Talvez, por isso, Renato torna sua exposição mais didática, valendo-se de categorias universais para deter-se na dimensão conceitual de objetos escolhidos, mais específica. Não raro, o emprego do objeto se define temporariamente diante de uma complexa gama de usos heterogêneos destinados alternativamente a um mesmo objeto, podendo eles dispor sobre a qualidade da serventia do objeto entre o sagrado e o profano por serem ambos instâncias mutuamente inclusivas.

De natureza antropocêntrica, tudo na arte das sociedades africanas espelha a figura humana, ainda que certos estilos pendam mais para a abstração do que para o realismo. De certa forma, isso também ocorre em sociedades cristãs; diferente é sua fundamentação e explicação.

Também, por tradição, o poder da palavra na África é exercido em todas as formas de comunicação, incluindo as não orais e não verbais, como as artes visuais ou simplesmente plásticas, quando interditadas ao olhar. A palavra não é um atributo divino, porque, conforme se reporta em grande parte dos levantamentos empíricos conhecidos sobre o assunto, o ser supremo mantém distanciamento de sua criação depois de sua concepção, ainda que a um criador corresponda apenas a sociedade gerada através dele.

Preceitos semelhantes são expressados emblematicamente por artistas de várias tendências da arte afro-brasileira, a começar pelos artistas do século XX – estes preceitos são entrevistos em manifestações cultuais dos candomblés de todo o território brasileiro. Apesar da possibilidade do reconhecimento dos candomblés e umbandas como patrimônio cultural do Brasil, essas religiões brasileiras são tratadas com desigualdade – os candomblés, em particular, que historicamente têm sofrido perseguições ideológicas persistentes. Existem outras religiões no mundo das diásporas estruturadas sob preceitos advindos de culturas africanas e das quais provém os objetos aqui expostos: réplicas, cópias ou releituras – o que especialmente são? – ingressam neste Museu de Arte Sacra descompromissados com sua dessacralização, mas compromissados com a sacralidade do modelo que serviu de inspiração ao seu criador no processo de sua criação.

Esperamos que, com isso, a arte africana exposta no MASSP promova a ampliação do escopo da discussão sobre o sagrado que parece ser uma de suas principais vocações, além de impulsionar a busca de uma outra arte permeada pela universalidade "do interesse pelos mistérios da vida" evocada por Renato Araújo da Silva como linha investigativa e título desta exposição.

POR OUTRAS ÁFRICAS

Renato Araújo da Silva [3]

Desde os primeiros instantes nos quais a África, os africanos e a sua cultura material foram perquiridos pelos de "fora" essa África fora tratada e vista quase sempre como um bloco único e de uma mesma maneira, em geral subestimada.

Antes da era moderna, a África fora tomada pela expansão dos povos árabes que partiram do Oriente médio e seguiram pelo norte do continente em direção ao Magreb (Ocidente) desde o séc. VII, modificando paisagens culturais, traficando escravos e impondo os seus modos e substituindo estilos de vidas e saberes. Depois destes vieram ainda os europeus que, com sua vontade de potência já desde o séc. XV saiam com as suas naus a partir da península ibérica margeando a costa atlântica, cruzando o Cabo da Boa Esperança ao sul e dobrando as margens orientais africanas, como um desdobramento necessário para a sua meta que sempre seria o longínquo "Oriente".

Com a expansão europeia, o processo de imposições se ampliou, se solidificou e por fim se completou na ideia fixa de uma visão única para um imenso continente que fora muito pouco ouvido e por isso muito mal compreendido. A corrida pelos tesouros do comércio do capital humano, animal, mineral, das plantações, em resumo, dos "comódites" africanos era o suprassumo do tipo específico de interesses que despertou esse continente em muitos olhos alheios. Essa foi a história de uma África que precisou ser conformada a interesses que muitas vezes tiravam a sua própria identidade, humanidade e beleza.

É, portanto, com humildade, gratidão e enorme carinho que precisamos partir para a busca de uma outra África. Para além de todas as diferenças, esse que é considerado "outro" pode também vir a significar "nós". Afinal, quanto do espíri-

---

[3] Renato Araújo da Silva graduou-se em filosofia em 2002 pela Universidade de São Paulo (USP). Tem sido colaborador do Museu de Arqueologia e Etnologia (MAE-USP) desde 1999, realizando pesquisas em joias e arte africana sob a orientação da Profa. Dra. Marta Heloísa Leuba Salum (Lisy). Trabalhou como educador e coordenador dos educadores no Centro Cultural Banco do Brasil-SP (2003-2005) e no Museu Afro Brasil trabalhou como educador e pesquisador de 2005 a 2017. Desde então, atua como pesquisador e consultor da coleção de arte africana da Coleção Ivani e Jorge Yunes. Foi curador da exposição trilogia "África, Mãe de Todos Nós" (MON-Curitiba, junho de 2019 a março de 2020). Co-autor do livro "África em Artes" (Museu Afro Brasil/2015), autor do artigo Africanisms Inside a Museum from Brazil (Taylor & Francis/2015) e autor do e-book "Arte Afro-Brasileira: altos e baixos de um conceito" (Ferreavox/2016), entre outros títulos.

to humano universal não se viu ou se pode ver na África, nos africanos e em suas manifestações artísticas?

Nesta Mostra "A Outra África: trabalho e religiosidade" trazemos uma seleção de objetos da cultura artística africana pertencentes à Coleção Ivani e Jorge Yunes. São máscaras, estatuetas, instrumentos musicais, joias, armas, implementos agrícolas e objetos do quotidiano africano que buscam dar um vislumbre sobre a cultura material de uma outra África. Ao mesmo tempo que é uma África que se remete ao mundo tradicional, antigo, trata-se de uma África que readaptou do seu próprio modo a sua prática artística no mundo contemporâneo, fazendo do trabalho do artista popular uma homenagem aos seus, aos nossos ancestrais.

Mergulhada em seus mistérios, talvez nunca possamos traduzir com exatidão a imensa diversidade de suas identidades. Porém, na medida em que permitamos essa África falar, a cada gesto do escultor, a cada carícia na argila modelada e transformada em terracota, a cada som de seus instrumentos, a cada máscara dançada ou a cada movimento das mãos dos trabalhadores da arte popular da África os nossos sentidos se excitam e comungamos universalmente dos mesmos interesses pelos mistérios da vida. As nossas distâncias assim se diminuem. E aquele que outrora podia ter sido considerado um provável inimigo ou um desconhecido qualquer pode se tornar agora um íntimo amigo. A arte pode nos transformar!

Historicamente, o "eu" e o "outro" para a *terra brazilis*, no nosso mundo antropófago, afro-ameríndio-lusotropical pôde ser sentido na experiência da inconfidência mineira. Esse vislumbre de liberdade colocou na boca do poeta português mais brasileiro entre todos, Tomás Antônio Gonzaga, a famosa frase ao dirigir-se em sua obra "Marília de Dirceu" (1792) à D. Maria I, "A Louca", rainha de Portugal, a mesma que proibira num decreto de 1785 o funcionamento de fábricas no Brasil e que sentenciou Tiradentes ao esquartejamento:

> Acabou-se, tirana,
> A honra, o zelo deste Luso Povo?
> Não é aquele mesmo,
> Que estas ações obrou? É outro novo?
> E pode haver direito, que te mova
> A supor-nos culpados,
> Quando em nosso favor conspira a prova? (Lira XXXVIII)

O poeta questionou se o Brasil não era aquele mesmo se não outro povo lusitano desdobrado. Dito de outra forma, na história dos povos, que espécie de concorrências e de explorações transformaria um relacionamento que fosse puramente comercial e de interesses mútuos num relacionamento entre senhores e escravos, dominantes e dominados, os que possuem e os despossuídos? Não seriam todos igualmente filhos de Deus? Questionariam os verdadeiros cristãos da época. O que o poeta buscava ali era o entendimento entre as duas nações. E esse entendimento adviria por meio da liberdade, do desenvolvimento, da concordância, pelo apoio e compreensão mútuos.

Em uma carta para o jornal "Egyptian Gazette" datada de 25 de agosto de 1964, um já amadurecido Malcom X, em busca de integração racial entre os estadunidenses negros e brancos escreveu:

> A ignorância um do outro é o que tornou a unidade impossível no passado. Portanto, precisamos de iluminação. Precisamos [lançar] mais luz um sobre o outro. A luz cria entendimento, o entendimento cria amor, o amor cria paciência e a paciência cria unidade. Uma vez que tenhamos mais conhecimento (luz) um do outro, pararemos de condenar um ao outro e uma frente unida será criada.

Analogamente, uma África outra precisa ser buscada e permitida a ela o seu direito natural à soberania, falas e ações independentes. A busca pelo entendimento quando construído a partir da base e da percepção das manifestações artísticas são sempre um bom começo.

Uma África, contudo, distante do folclorismo, dos clichês não é uma África fácil. Provavelmente essa outra África a ser buscada pode ser tão contraditória e ambivalente quanto foram as "Áfricas" mal compreendidas do passado, mas ela poderia ser muito menos inacessível se acolhida em sua rica diversidade.

São muitas as outras Áfricas dentro do que ela realmente é e as que podemos comportar em nossas cabeças e corações nessa imensidão do que ela de fato seja - visto que, de tudo o que sabemos certamente ela é a nossa Mãe África! Mas a transformação de nossa percepção da África como secundária, como mero "objeto do desejo", para uma atitude mais positiva do "sujeito do seu próprio conhecimento" não se dá de fora para dentro, mas ao contrário, a partir da voz de sua própria originalidade a África se mostrará para o mundo. E essa Exposição tenta apresentar um pouco desse outro universo africano que ser visto por inteiro.

Renato Araújo da Silva
Curador e pesquisador de arte africana

ÁFRICA - DIVISÃO GEOPOLÍTICA

1 Marrocos
2 Argélia
3 Tunísia
4 Líbia
5 Egito
6 Saara Ocidental
7 Mauritânia
8 Mali
9 Niger
10 Chade
11 Sudão
12 Eritreia
13 Djibuti
14 Senegal
15 Gâmbia
16 Guiné-Bissau
17 Guiné
18 Serra Leoa
19 Libéria
20 Costa do Marfin
21 Bukina Faso
22 Gana
23 Togo
24 Benim
25 Nigéria
26 Camarões
27 República Centro Africana
28 Sudão do Sul
29 Etiópia
30 Somália
31 Guiné Equatorial
32 Gabão
33 Congo
34 Cabinda
35 República Democrática do Congo
36 Uganda
37 Quênia
38 Angola
39 Zâmbia
40 Malawi
41 Tanzânia
42 Ruanda
43 Burundi
44 Moçambique
45 Namíbia
46 Botsuana
47 Zimbábue
48 Madagascar
49 África do Sul
50 Lesoto
51 Suazilândia


1
2
3
4
5
6
7
8
9
10
11
12
13
14
15
16
17
18
19
20
21
22
23
24
25
26
27
28
29
30
31
32
33
34
35
36
37
38
39
40
41
42
43
44
45
46
47
48
49
50
51



TERRACOTAS



1

Em 1928, alguns trabalhadores da mineradora de estanho Lt-Col. Dent Young casualmente "encontraram um grupo de implementos em pedra e algumas cabeças em terracota, incluindo um busto humano e uma representação de cabeça de um macaco" (GUILLON, 1984, p. 75). Era a segunda grande descoberta da África antiga que ocorreria no século XX, juntamente com a das cabeças em bronze de ifé "descobertas" pelo antropólogo alemão Leo Frobenius dezoito anos antes. Mais uma vez a história da arte africana estava sendo reescrita pelo olhar europeu. Cinquenta anos depois, entretanto, tais peças ainda estavam sendo utilizadas como espantalhos nas plantações que alimentavam os mineradores.

Quando o administrador colonial britânico Bernard Fagg (1915-1987), posteriormente arqueólogo e diretor do Departamento Nigeriano de Antiguidades tomou ciência delas, impressionou-se com a sua similaridade em relação a outros objetos encontrados em 1943 e então depositados no Museu de Jos, também no norte da Nigéria. Aqueles objetos, juntamente com outros 157 elaborados por uma cultura completamente desconhecida até então (não sabemos como eles se autodenominavam), ficaram por isso conhecidos pelo nome da região onde ocorria essa mineração: "Nok".

Segundo o arqueólogo alemão Peter Breunig, "a cultura nok teve uma duração de cerca de 1500 anos e é datada de meados do 2º milênio a.C. até a virada do 1º milênio d.C." (BREUNIG, 2013, p. 16). A função real de boa parte desses objetos encontrados permanece no campo da conjectura.

Destacamos aqui uma seleção de obras da Coleção Ivani e Jorge Yunes que foram produzidas ao estilo da cultura Nok que remetem às suas congêneres mais antigas.



2



3



4

1- Cabeça
Cultura: Nok
Nigéria
Terracota
31cm H x 25cm L
Séc. XX

2- Cabeça
Cultura: Nok
Nigéria
Terracota
25cm H x 20cm L
Séc. XX

3- Busto
Cultura: Nok
Nigéria
Terracota
27,5cm x 14cm
Séc. XX

4- Figura masculina
Cultura: Nok
Nigéria
Terracota
35cm H x 18cm L
Séc. XX

Referências

BREUNIG, Peter. Nok: Ein Ursprung Afrikanischer Skulptur. Frankfurt: Goethe-Universität Frankfurt und Africa Magma: Verlag, 2013. p.16.
FAGG, Bernard. A life-size terra-cotta head from Nok. Man, v. 56, jul. 1956), p. 89.
GUILLON, Werner. A Short History of African Art. New York: Facts on File Publications, 1984. p.75.



URNAS FUNERÁRIAS



1

O sítio arqueológico chamado Bura, no Níger, foi descoberto por acaso em 1973. Escavações revelaram uma vasta necrópole que continha diferentes urnas funerárias, algumas com formatos bem singulares. Pouco se sabe sobre os responsáveis pela elaboração desses objetos, conhecidos também como "falos bura".

Especulações sobre o formato fálico das urnas e a abertura nas pontas de algumas delas, pelas quais agricultores "passariam sementes" no momento cerimonial do plantio e, por isso, indicariam uma "conotação sexual" dada à fecundidade da terra seriam hipóteses para uma função paralela dessas urnas, mas que nunca puderam ter uma comprovação definitiva. As antigas escavações executadas por Boubé Gado em 1985 foram retomadas em 1998 pela equipe do Instituto de Pesquisas em Ciências Humanas de Niamey. Datações a partir do carbono indicaram que a necrópole do sítio Bura foi utilizada entre os séculos II e XI da nossa era.



2



3



4



5

1-Urna funerária
Cultura: bura
Níger
Terracota
57cm H x 22cm L
Séc. XX

2-Urna funerária
Cultura: bura
Níger
Terracota
54cm H x 17,5cm L
Séc. XX

3-Urna funerária
Cultura: bura
Níger
Terracota
34cm H x 13cm L
Séc. XX

4-Urna funerária
Cultura: bura
Níger
Terracota
35cm H x 16cm L
Séc. XX

5-Urna funerária
Cultura: bura
Níger
Terracota
52,5cm x 17,5cm
Séc. XX

Referências

GADO, Boubé. Un village des morts à Bura en République du Niger. Un site méthodiquement fouillé fournit d'irremplaçables informations. In: *Vallées du Niger.* Catalogue de l'exposition. Paris: Réunion des Musées Nationaux, 1993, p. 365-374.
HAOUR, Anne. *Rulers, Warriors, Traders, Clerics: the Central Sahel and the North Sea, 800-1500.* Oxford: OUP; British Academy, 2007. p. 44.
MAYOR, Anne. Traditions céramiques dans la boucle du Niger: ethnoarchéologie et histoire du peuplement au temps des empires coloniaux. *Journal of African Archaeology* Monograph Series, v. 7, n. 2, 2011. p.152.
MUSEUM INTERNATIONAL, Volumes 48-49. Unesco, Ingenta (Firm); Blackwell, 1996. p.52.
TTHE COURIER: Africa-Caribbean-Pacific-European Union, 5. Edições 173-177. Commission of the European Communities, 1999. pp.1,2.



BUSTOS E ARTE DE CORTE DO BENIN (NIGÉRIA)



1

Seguindo indicações previamente orientadas por Paula Bem Amos (1980) em seus estudos comparativos de cabeças comemorativas do antigo Reino do Benin, Bárbara Plankensteiner (2007, p. 83) afirmou que um dos pré-requisitos para a sucessão real era que "cada recém-coroado obá [rei] teria de instalar um altar no palácio em homenagem ao seu antecessor. O altar deveria ser decorado com um conjunto combinado de Cabeças comemorativas, fundidas em latão". Essas figuras de altar compunham uma importante parte da tradição de culto da linhagem ancestral real e da rememoração de figuras importantes para a história do Reino do Benin (sudeste da atual Nigéria). Uma referência de Peter Junge (2004, p. 71) quanto aos "retratos" em bronze dessas personagens é relevante: "os traços que indicam individualidade tornam-se secundários diante da representação de um rei do Benin, caracterizado principalmente por suas insígnias: a alta gola coberta por colares de corais e a coroa, também de corais, que o identificam de forma inequívoca como rei".



2



3



4

1- Cabeça comemorativa de rei
Cultura: bini (Reino do Benin)
Nigéria
Liga metálica
35,5cm H x 19cm L
Séc. XX

2- Leopardos reais
Cultura: bini (Reino do Benin)
Nigéria
Liga metálica
57cm H x 19cm L
60cm H x 18,5cm L
Séc. XX

3- Figura de obá
Cultura: bini (Reino do Benin)
Nigéria
Liga metálica
23cm H x 8cm L
Séc. XX

4- Figura de anão
Cultura: bini (Reino do Benin)
Nigéria
Liga metálica
29,5cm H x 13,5cm L
Séc. XX

Referências

BEN-AMOS, Paula. The art of Benin. London: Thames and Hudson, 1980.
PLANKENSTEINER, Barbara. Benin kings and rituals: court arts from Nigeria. African Arts, v. 40, n. 4, p. 74-87, 2007. p.83.
JUNGE, Peter (org.). Arte da África: obras-primas do Museu Etnológico de Berlim. Brasília; Rio de Janeiro; São Paulo: Centro Cultural Banco do Brasil, 2004. p.71



MÁSCARAS



1

O uso de máscaras na África tradicional, salvo raríssimas exceções, geralmente está ligado a algum rito específico. Divide-se, de modo genérico, em usos relacionados às práticas agrícolas, muitas vezes com festividades sazonais; a busca pelo aumento da fertilidade, seja dos seres humanos, seja da terra; a celebração de eventos memoráveis etc. – todas práticas que estariam de algum modo relacionadas à cultura de valorização da ancestralidade. Não é incomum, por isso mesmo, ocorrer a convergência de dois ou mais desses usos. Assim, uma máscara que tenha uma função agrária pode, eventualmente, também ser incorporada num funeral, porque seriam os ancestrais os responsáveis pela continuidade da vida. O respeito e mesmo o culto aos ancestrais fundamentam a regularidade da natureza e o bem-estar da sociedade. Eles são uma manifestação central em muitas culturas do continente e por isso influenciam nos demais aspectos das sociedades africanas tradicionais, incluindo no uso de máscaras.

As máscaras africanas apresentam variados usos, formas e funções que corresponderiam aos processos civilizatórios de cada um dos grupos de afinidade em seu contexto histórico cultural de origem. A noção integral do uso de máscaras associada à figura do mascarado, seus paramentos, as músicas tocadas, as danças, os gritos e ritmos evocados nos lembra que a nossa percepção abstrata dos objetos de madeira chamados simplesmente de "máscaras" e colocados de forma anódina nas paredes dos museus resguarda muito pouco de seu sentido original. Mas dispostas ali com o objetivo de dirimir as nossas incertezas com relação a esses "mistérios africanos", as máscaras, em sua potente abundância formal e simbólica, impõem a todos nós sentimentos ambíguos de mistério e admiração.



2



3



4



5





7



8



9



10



11



12



13



14



15



16



17



18



19



20.1



20.2



21



22





23.1



23.2



24.1



24.2



25



26



27



28



29



30



31



32



33



34



35



36



37



38



39



40



41



42



43



44



45



46



47



48



49



50



51



52



53



54



55



56



57.1



57.2



58



59



60



61



1-Máscara (Lipico, plural: Mapico)
Cultura: maconde
Moçambique/Tanzânia
Madeira e cabelos
24cm H x 26cm L
Séc. XX

2-Máscara
Cultura: kuba/biombo
República Democrática do Congo
Madeira pintada, penas, ráfia
70cm H x 26cm L
Séc. XX

3-Máscara Ngaady a Mwash
Cultura: kuba
República Democrática do Congo
Madeira, búzios, tecido e miçangas
37cm H x 22cm L
Séc. XX

4-Máscara
Cultura: kuba
República Democrática do Congo
Madeira, búzios, tecido e miçangas
40cm H x 39cm L
Séc. XX

5-Máscara
Cultura: tchokwe
Angola
Madeira, tecido e fibra vegetal
41,5cm H x 25cm L
Séc. XX

6-Máscara
Cultura: lwena
Angola
Madeira e fibras vegetais
28cm H x 26cm L
Séc. XX

7-Máscara Mbangu
Cultura: pende
República Democrática do Congo
Madeira pintada e tecido
31,5cm H x 20cm L
Séc. XX

8-Máscara
Cultura: salampasu
República Democrática do Congo
Madeira, liga metálica (latão ou cobre)
43cm comp. x 19cm L
Séc. XX

9-Máscara
Cultura: bete
República Democrática do Congo
Madeira, liga metálica
35cm comp. x 21cm L
Séc. XX

10-Máscara
Cultura: bakwele
Gabão/República Democrática do Congo
Madeira pintada
Esquerda: 47cm H x 32,5cm L
Séc. XX

11-Máscara Ngil
Cultura: fang
Gabão
Madeira
86cm H x 16cm L
Séc. XX

12-Máscara Ngil
Cultura: fang
Gabão
64cm H x 23cm L
Séc. XX

13-Máscara
Cultura: fang
Gabão
42cm H x 19cm L
Séc. XX

14-Máscara Okuyi
Cultura: punu (punu-lumbo)
Gabão
Madeira pintada
34,5cm H x 21,5cm L
Séc. XX

15-Máscara Okuyi
Cultura: punu (punu-lumbo)
Gabão
Madeira pintada
25cm H x 23cm L
Séc. XX

16-Máscara Tsesah ou Tsemabu
Cultura: batcham-bamilequê
República dos Camarões
Madeira
1m, 44 H x 62cm L
Séc. XX

17-Máscara
Cultura: ibibio (eket)
Nigéria
Madeira pintada
34cm H x 37cm L > 35cm diâm.
Séc. XX

18-Máscara Agbhogho Mmuwanuou agbogho Mmuo
Cultura: igbo
Nigéria
Madeira
26cm comp. x 60cm L
Séc. XX

19-Máscara Agbhogho Mmuwanu ou agbogho Mmuo
Cultura: igbo
Nigéria
Madeira, tecido e fibras vegetais
24cm comp. X 59cm L
Séc. XX

20-Máscaras Guèlèdé
Cultura: iorubá
Nigéria
Madeira pintada
Medidas:
20.1: 29cm L x 39cm H
20.2: 41cm L x 25cm H
Séc. XX

21-Máscara
Cultura: iorubá
Nigéria
Madeira pintada, metal, miçangas e fibra
43cm H x 31cm L
Séc. XX

22-Máscara de duas faces (janus)
Cultura: ekoi (ou ejagham)
Nigéria
Madeira pintada, couro animal
45,5cm x 29cm
Séc. XX

23-Máscara Epa
Cultura: iorubá
Nigéria
Madeira pintada
Medidas:
23.1: 1.20cm H x 30cm L
23.2: 1m,26cm H x 33cm
Séc. XX

24-Máscaras Epa
Cultura: ekiti-iorubá
Nigéria
Madeira pintada
24.1: 1m,22cm H x 34cm L
24.2: 92,0cm H x 37cm L
Séc. XX

25-Máscara
Cultura: mescla ibibio/igbo?
Nigéria
Madeira pintada
38,5cm x 18cm
Séc. XX

26-Máscara
Cultura: mescla ibibio/igbo?
Nigéria
Madeira pintada
38cm H x 21cm L
Séc. XX

27-Máscara de antilope Adoné
Cultura: nioniosi (kurumbá)
Burkina Faso/ Mali
Madeira e metal
1m,10cm H x 14cm L
Séc. XX

28-Máscara Yehoti
Cultura: bwa
Burkina Faso / Mali
Madeira pintada
94cm L x 32cm H
Séc. XX

29-Máscara Yehoti
Cultura: bwa
Burkina Faso / Mali
Madeira pintada
2 metros comp. x 30cm H
Séc. XX

30-Máscara de Galo
Cultura: bwa
Burkina Faso / Mali
Madeira pintada
67,0 H x 26,0cm L
Séc. XX

31-Máscara Ioniaken
Cultura: toussian (ou tussian/tusyan)
Burkina Faso
Madeira e tecido
55cm H x 35cm L
Séc. XX

32-Máscara articulável
Cultura: não identificada
Madeira pintada e tecido
17cm H x 46cm L

33-Máscara
Cultura: Loma
Libéria
Madeira
64cm H x 33cm L

34-Máscara
Cultura: yaurê (ou iaurê)/guro
Costa do Marfim
Madeira pintada
87cm x 18cm L
Séc. XX

35-Máscara
Cultura: yaurê (ou iaurê) / guro
Costa do Marfim
Madeira pintada
74cm H x 24cm L
Séc. XX

36-Máscara Kplekple
Cultura: baulê/wan
Costa do Marfim
Madeira pintada
41cm H x 23cm L
69 cm H x 46 cm L
Séc. XX

37-Máscara Anoman
Cultura: yaurê (ou iaurê)
Costa do Marfim
Madeira pintada
74cm H x 24,0cm L
Séc. XX

38-Máscara
Cultura: yaurê (iaurê)
Costa do Marfim
Madeira pintada
56,5cm H x 17cm L
Séc. XX

39-Máscara
Cultura: yaurê (iaurê)
Costa do Marfim
Madeira pintada
70cm H x 29cm L
Séc. XX

40-Máscaras Kpan Pré
Cultura: baulê
Costa do Marfim
Madeira
50cm L x 21,5cm x 12cm H
Séc. XX

41-Máscaras Korubla
Cultura: senufo
Costa do Marfim
Madeira
50cm L x 25cm x 50cm H
Séc. XX

42-Máscaras
Cultura: guro?
Costa do Marfim
Madeira
37,3cm L x 22,5cm
Séc. XX

43-Máscara
Cultura: bamana-marka
Mali
Madeira e metal
33cm H x 42cm L
Séc. XX

44-Máscara Kore
Cultura: bamana/ marka
Mali
54cm x 37 cm
Séc. XX

45-Máscara Kore
Cultura: bamana/ marka
Mali
66cm H x 25cm L
Séc. XX

46-Máscara kore
Cultura: marka
Mali
Madeira, metal e fibras
53cm H x 18,5 L
Séc. XX

47-Máscara kore
Cultura: marka
Mali
Madeira, metal e fibras
29,5cm H x 39 L
Séc. XX

48-Máscara de hiena
Cultura: bamana
Mali
Madeira pintada
30cm H x 17, 7cm L
Séc. XX

49-Máscara
Cultura: bamana
Mali
Madeira pintada, metal
29cm H x 20,5cm L
Séc. XX

50-Máscara Tchiwara, Tyi-Wara ou Ciwara
Cultura: bamana (bamanakan)
Mali
Madeira
74,5cm H x 20cm L
65,5cm H x 22,5cm L
Séc. XX

51-Máscara
Cultura: wè (wobe e guere)
Costa do Marfim e Serra Leoa
Madeira e fibra vegetal
38cm H x 31cm L
Séc. XX

52-Máscara
Cultura: guere
Libéria
44cm H x 22cm L
Séc. XX

53-Máscara
Cultura: dan
Libéria/Costa do Marfim
Madeira
41,4cm H x 20cm L
Séc. XX

54-Máscara Ge Gon
Cultura: dan
Libéria/Costa do Marfim
Madeira
Esquerda: 52cm H x 19,5cm L
Direita: 47cm H x 16cm L
Séc. XX

55-Máscara escultura
(estilo Zla de Belawale)
Cultura: dan
Libéria/Costa do Marfim
Madeira
1m, 10cm H x 59cm L
Séc. XX

56-Máscaras Deangle
Cultura: dan
Costa do Marfim/Libéria
Madeira, búzios e fibra vegetal
28cm H x 17,5cm L
Séc. XX

57-Máscara Deangle
Cultura: dan
Libéria/Costa do Marfim
Madeira, búzios, couro, ráfia, tecido
57.1: 25,5 cm x 17,5cm
57.2: 80cm H x 23cm L
Séc. XX

58-Máscara
Cultura: dan-krahn
Libéria
Madeira pintada e dentes
34,5cm H x 19cm L
Séc. XX

59-Máscara
Cultura: dan-krahn
Libéria
Madeira pintada e dentes
33cm H x 23cm L
Séc. XX

60-Máscara Nimba
Cultura: baga
Guiné
Madeira e metal
1m,59cm H x 40cm L
Séc. XX

61-Máscara Nimba
Cultura: baga
Guiné
Madeira e metal
1m,58 x 42 x 45
Séc. XX

62-Máscara Dungbe- Vaca Bruto
Cultura: bijagó
Guiné-Bissau
Madeira, vidro, chifre, fibras.
77cm H x 61cm L
Séc. XX

Referências

BEVILACQUA, Juliana Ribeiro da Silva & SILVA, Renato Araújo da. *África em Artes*. São Paulo: Museu Afro Brasil, 2015. Disponível em: < http://www.museuafrobrasil.org.br/docs/default-source/publica%C3%A7%C3%B5es/africa_em_artes.pdf > acessado em: 06 de dez. 2019.
WASSING, René. S. *African Art*. Its Background and Traditions. Trans. Diana Imber. Fribourg: Leon Amiel Publisher, 1968.
WILLET, Frank. *Arte Africana*. Trad. Tiago Novaes. São Paulo: Edições SESC; Imprensa Oficial do Estado de São Paulo, 2017.



ESTATUETAS

Os ateliês de estatuetas africanas são em geral formados por núcleos familiares ou associações de especialistas do trabalho em diferentes tipos de materiais empregados na produção de objetos tridimensionais de usos variados.
A matéria prima mais utilizada é de fato a madeira, mas não é incomum a produção de estatuetas com ligas metálicas, argila, barro, terracota, pedra, entre outros materiais. Embora as técnicas de cada um desses materiais variem de uma cultura para outra e de época em época, as ferramentas utilizadas para a execução desses objetos são equivalentes em termos espaço-temporais.

Inúmeros autores africanistas apresentam o caráter em geral sagrado da manipulação da maioria desses materiais que servirão de base, muitas vezes, para objetos entendidos por nós como profanos ou sacros, mas de uso exclusivo de autoridades religiosas ou políticas. Essa característica em si cria uma "aura" de distinção e de sacralidade que, em geral, é acompanhada de tabus, ritos e procedimentos detalhados conduzidos por trabalhadores respeitáveis, iniciados de associações de ofícios específicos e não raro até por sacerdotes.

Historicamente, ao se esculpir o objeto tradicional convencionou-se a identificação técnica no talhe a partir de um único bloco de madeira[4]. Outro expediente artístico comum é o talhe de marcas étnicas como a escarificação (marcas identitárias feitas na pele). Além disso, muitos grupos recorrem à pintura da superfície da madeira, bem como, em alguns casos (como revelaram as técnicas de Raio X dos anos de 1970 e a Tomografia Computadorizada dos anos 1990) foi constatada a introdução de objetos metálicos e de outros materiais no interior de algumas estatuetas de poder.

O africanista Frank Willet (1970, p.109) nos lembra que as esculturas tradicionais foram levadas para a Europa já desde o século XVII. São, portanto, quase quatro séculos de entendimentos e desentendimentos com relação ao grande mistério envolto na prática escultural africana. A função geral das estatuetas abrange desde a expressão do "retrato abstrato", isto é, sem a figuração dos traços físicos exatos da pessoa, mas também a representação dos deuses, dos ancestrais, das chefias e realezas, das personalidades importantes, até representar seres míticos, animais simbólicos, pessoas ou entidades das quais se queira afastar, forças, energias as quais se queira dominar, e assim por diante.

O estudo de estatuetas africanas revela o alcance de sua diversidade. Comentou-se muito na historiografia da arte africana sobre o prevalecimento do caráter religioso em relação ao aspecto laico. Parte dessa mesma historiografia, muitas vezes limitou toda arte africana à religiosidade. Esse foi mais um dos pensamentos generalistas que forçou os objetos da cultura material do continente a más interpretações. Uma série de esculturas, objetos do cotidiano, joias e até máscaras não corresponderiam à categoria "religião". Alguns objetos dessacralizados são descartados depois do uso ou ressignificados. Já outros, a exemplo dos implementos, cetros e armas podem ou não ser objetos de prestígio, elementos de altar de culto ancestral ou apenas objetos de uso prático – o que distingue as funções desses objetos de múltiplas chaves de classificação são mais os seus contextos histórico-culturais do que suas características físicas.

---

[4] Veja-se: SCHWINFURTH, G., 1875, p. 58; RAMOS, A., 1949. p. 192; SALUM, M. H. L. (Lisy), 1999., p. 173.



1



2



3



4



5



6



7



8



9



10



11



12



13



14



15



16





18



19



20



21



22









26



27



28



29



30.1



30.2





31





32





34



35



36



37



38



39.1



39.2



40



41



42



43



44



45



46





48



49



50



51



52



1-Estatueta de conjuração
Cultura: luba/hemba
República Democrática do Congo
Madeira, cabaça e penas
25,5cm H x 9,5 cm L
Séc. XX

2-Estatueta
Cultura: luba
República Democrática do Congo
Madeira, cabaça e penas
66cm H x 23 cm L

3-Estatuetas de poder Nkisi
Songue (songye)
República Democrática do Congo
Madeira, metal, tecido.
37, 5cm H x 16cm L
37,5cm H x 11,5cm L
Séc. XX

4-Oráculo Katatora (ou Katatola)
Cultura: songue (ou songye)
República Democrática do Congo
Madeira
33cm H x 11cm L
Séc. XX

5-Figura de oráculo Itombwa
Cultura: kuba
República Democrática do Congo
Madeira
38cm H x 3,5cm L
Séc. XX

6-Figura de relicário
Cultura: mbete
Gabão
Madeira pintada, tecido e contas
84cm H x 27cm L
Séc. XX

7-Figura de guerreiro caçador (Tchibinda Ilunda)
Cultura: tchokwe (ou tshokwe/ quioco)
Angola
Madeira
49cm H x 21,5cm L

8-Figura de poder Nkisi
Cultura: kongo
República Democrática do Congo
Madeira, tecido e vidro
53cm H x 18cm L
Séc. XX

9-Figura de poder Nkisi
Cultura: kongo
República Democrática do Congo
Madeira, tecido e vidro
34cm H x 11cm L
Séc. XX

10-Figura de poder Nkisi
Cultura: kongo
República Democrática do Congo
Madeira, tecido e metal
97cm H x 35cm L
Séc. XX

11-Figura de poder Nkisi
Cultura: kongo
República Democrática do Congo
Madeira, tecido e metal
97cm H x 35cm L
Séc. XX

12-Figura de poder Nkisi
Cultura: Kongo, Vili
Cabinda - Angola, República do Congo
Madeira, vidro
1m H x 19cm L
Séc. XX

13-Figura de poder Nkisi
Cultura: Kongo, Vili
Cabinda - Angola, República do Congo
Madeira, vidro
86cm H x 31cm L
Séc. XX

14-Figura de relicário
Cultura: fang
Gabão
Madeira
45,5cm H x 14,5cm L
Séc. XX

15-Apoio para nuca
Cultura: luba
República Democrática do Congo
Madeira
23,7cm H x 17cm L
Séc. XX

16-Figura de relicário
Cultura: fang
Gabão
Madeira
69m H x 22cm L
Séc. XX

17-Figura de relicário
Cultura: fang
Gabão
Madeira
80cm H x 37cm L
Séc. XX

18-Figura de relicário mbulu ngulu
Cultura: kota
Gabão
Madeira e metal
60cm H x 22cm L
Séc. XX

19-Estatueta
Cultura: bamilequê
Camarões
Madeira e miçangas
38cm H x 11cm L
Séc. XX

20-Figura de ancestral
Cultura: bamilequê
Camarões
Madeira, conchas guinés
99cm H x 25cm L
Séc. XX

21-Maca mortuária
Cultura: bamum
Camarões
Madeira
1m, 61 Comp. x 18cm H x 39 L
Séc. XX

22-Figura de altar Ikenga
Cultura: igbo
Nigéria
Madeira
37cm H x 7,5cm L
Séc. XX

23-Estatueta
Cultura: igbo
Nigéria
Madeira
Medidas: (1m,28cm x 30 H L)
Séc. XX

24-Estatueta
Cultura: igbo
Nigéria
1m,78cm H X 32cm L
Séc. XX

25-Estatueta
Cultura: urhobo
Nigéria
Madeira
1m,44cm H x 28cm L

26-Figuras Edan Ogboni
Cultura: Iorubá
Nigéria
Bronze
A-feminina: 31cm H
B-masculina: 33cm H
Séc. XX

27-Figuras Edan Ogboni
Cultura: Iorubá
Nigéria
Liga Metálica
22,5cm H x 5,5cm L
25,5cm H x 5,5cm L
23cm H x 3cm L
Séc. XX

28-Figura Edan Ogboni
Cultura: Iorubá
Nigéria
Liga Metálica
29cm x 16,5cm L
Séc. XX

29-Figura Ogboni (Onilê)
Cultura: Iorubá
Nigéria
Liga Metálica
30cm x 12cm L
Séc. XX

30-Figuras Edan Ogboni
Cultura: Iorubá
Nigéria
Liga Metálica
30.1: 23cm H x 3cm L
30.2: 30cm H x 12cm L

31-Estatuetas de gêmeos Ibeji
Cultura: iorubá
Nigéria
Madeira
42cm H x 9,5cm L
41cm H x 9,5cm L

32-Bandeja Divinatória Opon Ifá
Cultura: iorubá
Benim?
Madeira
23,7cm Comp.: c.26,5 diâm.
11,5 cm Comp. x 2,5cm H
Séc. XX

33-Ferramenta de Xangô (oxê)
Cultura: iorubá
Nigéria
Madeira
57,5cm H 17cm L

34-Ferramenta de Xangô
Cultura: iorubá
Nigéria
Madeira
63,5cm H x 14,5

35-Cena com músicos em guardasol
Cultura: Iorubá
Nigéria
Madeira pintada
54cm H x 33cm L

36-Ferramenta Exu
Cultura; nagô (Brasil)
Ferro
37cm H x 21cm L
Séc. XX

37-Ferramenta de Oxóssi com Ogum
Cultura; nagô (Brasil)
Ferro
23,5cm H x 17cm L
Séc. XX

38- Gêmeos Ohovi ou Hohovi/Venavi
Cultura: fon/ewe
República do Benim/Togo
Madeira pintada
21,5cm H x 8cm L
22cm H x 9cm
Séc. XX

39-Cetros
Cultura: fon
República do Benin
Madeira
39.1: 37cm H x 10cm L
39.2: 35cm H x 9cm L

40-Boneca de fertilidade (Akwaba ou Akuabá)
Cultura: anshante
Gana
Madeira
33cm x 13,5cm

41-Recipiente (Forowa)
Ashanti
Gana
Liga Metálica (latão)
12,5cm H x 9,8cm L

42-Estatueta Gbekre ou Amuin-Ba
Cultura: baulê
Costa do Marfim
Madeira
30,5cm H x 10cm L
Séc. XX

43-Figura colonial Colon
Cultura: baulê
Costa do Marfim
Madeira pintada
51cm H x 14cm L
Séc. XX

44-Escultura de cavalo (Syon)
Cultura: Senufo
Costa do Marfim
Madeira
21,5cm H x 21,0 L
Séc. XX

45-Estatueta
Cultura: senufo
Costa do Marfim
Madeira
48cm H x 13cm L

46-Estatueta
Cultura: senufo
Costa do Marfim
Madeira
56cm H x 14cm L

47-Figura de pássaro calao
Cultura: África Ocidental
Madeira, metal e pelo animal
110cm H x 82cm L

48-Casal Primordial e outras figuras Nommo
Cultura: dogon
Mali
Madeira
50,5cm H x 16,5cm L
Séc. XX

49-Marionete Merekun
Cultura: bamana
Mali
Madeira, metal
45cm H x 9,5 L
Séc. XX

50-Figura Nommo
Cultura: dogon
Mali
Madeira
1m, 56cm H x 28cm L
Séc. XX

51-Vassoura cerimonial
Cultura: dan
Costa do Marfim
Madeira pintada, búzio, nervura de palmeira e tecido
73cm H x 9cm L

52-Figura de altar A-Tchol
Cultura: baga
Guiné
Madeira
49cm H x 73cm L
Séc. XX

53-Serpente (Bansonyi ou A-Mantsho-na-Tshol)
Cultura: Baga
Guiné
Madeira pintada e metal
1m, 88cm H x 43cm L

Referências

FAGG, W.Buller. *African Tribal Sculptures*. Volume 1. London: Methuen, 1966.
RAMOS, Arthur 'Arte negra no Brasil', in: Cultura, Ministério de Educação e Saúde, 1(2), 1949. p.192.
SCHWINFURTH, Georg. *Artes Africanae*: Illustrations and Descriptions of Productions of the Industrial Arts of Central African Tribes. Leipzig: F.A. Brockhaus, 1875, p.58.
WATERFIELD, Hermione. *Tribal Sculpture*: Masterpieces from Africa, South East Asia and the Pacific in the Barbier-Mueller Museum. New York: Vendome Press, 1995.
WILLET, Frank. Visual Art in Africa. In: PADEN, J.N. & SOJA, E. (Eds.). *The African Experience*. Vol. I. Evaston: Northwestern University Press, 1970. p.109.



ARMAS

Atividades armamentistas e táticas de guerra tradicionais africanas foram parcialmente estudadas ao longo do processo de colonização e relatadas por viajantes europeus ao longo de mais de três séculos. Além desses relatos que registram eventos históricos, uma grande parte da cultura material armamentista foi preservada.

Uma das mais conhecidas e impressionantes formas de armas africanas, seja por sua habilidade tática, seja por sua tecnologia, são as chamadas "facas de arremesso". Fabricadas nas regiões Centro Sul do continente, eram utilizadas para o combate em guerras ou execuções. Os formatos das facas de arremesso e das espadas podiam variar desde a espada mais simples, como as da Coleção Ivani e Jorge Yunes, até os exemplares de faca de arremesso mais complexos nos quais, a partir de uma lâmina única, derivavam três ou mais hastes, com múltiplas pontas de lâminas ovais ou curvadas.

No Brasil, valiosos estudos de armamento africano têm sido feitos a partir de acervos como o do Museu Sociorreligioso Dom Clemente José Carlos Isnard (RJ), Museu Afro-Brasileiro (BA), Museu Carlos da Costa Pinto (BA), entre outros, pela especialista em arte africana Marta Heloísa Leuba Salum, professora titular aposentada do Museu de Arqueologia e Etnologia da USP. (SALUM, M.H.L., Lisy, 1997, 2012...).



1



2



3



4



5



6



7



8



9



10



11



12





14



15.1



15.2



16

1-Adaga
Iêmen/Omã (e corredor estilístico do norte da África)
Couro, resina, metal e fibras
32,5m H x 24cm L
Séc. XX

2-Faca Cerimonial Trumbash
Cultura: mangbetu
República Democrática do Congo
Madeira e Ferro
Esquerda: 37,5cm H x 24cm L
Direita: 49,4cm H x 16,3cm L
Séc. XX

3-Machadinha de prestígio
Cultura: mangbetu
República Democrática do Congo
Madeira e Ferro
55,5 comp. x 23,5cmL
Séc. XX

4-Espada moeda Liganda
Cultura: mangbetu
República Democrática do Congo
ferro
84cm H x 17cm L
Séc. XX

5-Foice cerimonial
Cultura: mangbetu
República Democrática do Congo
Ferro e madeira
50cm comp. x 10,5cm L
Séc. XX

6-Machadinha
Cultura: mangbetu?
República Democrática
do Congo/África Central
Madeira e ferro
51cm comp. x 28,5 L
Séc. XX

7-Espadas Makraka ou Adio
Cultura: azande (zande)
República Democrática do Congo
Madeira e ferro
Séc. XX

8-Três Lanças
Cultura: lega?
República Democrática do Congo
Madeira e metal
A: 76cm comp. 15cm x 2cm L
B: 77comp. x 2,5cm L
C: 68,8cm comp. x 1,5mc L
Séc. XX

9-Lança
Cultura: não identificada
África Central
Liga metálica
(base de madeira incluida posteriormente)
37cm H x 3,5cm L
Séc. XX

10-Espada curta ou adaga
Cultura: tetela
República Democrática do Congo
Madeira e Ferro
54cm H x 13,5cm L
Séc. XX

11-Lâmina de Espada curta Ikul
Cultura: kuba
República Democrática do Congo
Ferro
30,7cm H x 9,3cm L
Séc. XX

12-Escudo
Cultura: songuê (ou songye)
República Democrática do Congo
Madeira
64cm H x 40cm L
Séc. XX

13-Adaga de prestígio
Cultura: ovambo
Namíbia
Madeira e Ferro
40cm comp x 25cm L
Séc. XIX

14-Espada cerimonial
Cultura: tiv
Nigéria/Camarões
Bronze
51cm x 14,5cm comp.
Séc. XX

15-Espadas Ada Ogboni
Cultura: iorubá
Liga metálica
Nigéria
15.1/ feminina: 46cm H x 11cm L
15.2/ masculina: 45,0 cm x 9,5cm L

16-Espada Cerimonial
Cultura: bembe?
República Democrática do Congo
Madeira e metal
64,5cm H x 6cm L
Séc. XX

Referências

WESTERMANN, Diedrich; SMITH, Edwin William & FORDE, Cyril Daryll. *Africa*. Oxford: Oxford University Press, 1965. p.03

RECLUS, Élisée. *Nouvelle Geographie Universelle La Terre et les Hommes X*: L' Afrique Septentrionale'. Paris: Librairie Hachette et cie, 1885. p.171. Disponível em < https://gallica.bnf.fr/ark:/12148/bpt6k31517x/f3.image.r=%C3%89lis%C3%A9e%20Reclus%20nouvelle%20geographie%20universelle > acessado em 07 de dez. 2019.

SALUM, M.H.L.(Lisy). Critérios para o tratamento museológico de peças africanas em coleções: uma proposta de museologia aplicada (documentação e exposição)
para o Museu Afro-Brasileiro. *Revista do Museu de Arqueologia e Etnologia da Universidade de São Paulo*, 7: 71-86, 1997.

_____. Des-En-terrando achados: vistas sobre a África das diásporas. *Revista do Museu de Arqueologia e Etnologia da Universidade de São Paulo*, n. 22: 195-218, 2012.

SCHWEINFURTH, G. *Artes Africanae*. Leipzig: F.A. Brockhaus; London: Sampson Low, Martson, Low, and Searle, 1875. p.40 cap.XI; e Tab XII.



JOIAS

Há milênios o hábito de se adornar na África, cultura levada historicamente para o todo mundo a partir desse continente relaciona-se de forma imediata ao embelezamento do corpo e, tradicionalmente, ao que chamamos de modo sintético de "artes corporais". As joias africanas, contudo, desde os mais leves ornamentos produzidos com elementos simples da natureza até os mais intrincados e por vezes pesados objetos elaborados pela imaginação e pela inteligência humanas, manipulam técnicas, valores e saberes que são conservados, modificados e transmitidos comunitariamente de geração a geração. Sendo objetos de prestígio, de proteção ou de "poderes", as joias da África conectam sensibilidades através de uma compreensão tácita do intercâmbio entre a finalidade prática do ornamento, o rigor exato da crença mágico-protetora e a noção de imersão, pelo olhar do outro, na totalidade do cosmos social. Assim, os objetos aqui selecionados seriam apenas pequenos exemplos dinâmicos de culturas particulares desta grande força motriz da adornagem que é universal. Se todos nós humanos somos filhos de uma mesma mãe África, dentre tantas coisas dela aprendemos também a nos embelezar. Se adornar é humano; adornar-se é africano[5] .

---

[5] Texto curatorial originalmente apresentado na exposição de joias africanas do Acervo do Museu de Arqueologia e Etnologia da Universidade de São Paulo (MAE-USP) na "21ª Bienal de Arte Contemporânea Sesc Videobrasil: Comunidades Imaginadas" - SESC 24 de Maio (de 09/10/2019 a 02/02/2020) Curadoria: Renato Araújo da Silva.



1



2



3



4



5



6





7



8



9



10



11



12



13



14



15



16



17



18



19



20



21

1-Braceletes
Cultura: bamum
República dos Camarões
Liga metálica
12cm L x 10,5cm comp.
12,5cm comp x 15cm L
11,2cm comp.: 6,5cm diâm.
Séc. XX

2-Pulseira articulada
Cultura: tuaregue?
Chad/ Mauritânia?
Liga metálica
9,0cm H x 7,0cm L
diâm. 5,0cm x 6,0cm
Séc. XX

3-Colares em cruz Tanaghilt
Cultura: tuaregue (ou tuareg)
Níger
Liga metálica e fios
27cm H x 22,5cm L
22,5cm H x 5,6cm L
Séc. XX

4-Pulseira
Cultura: tuaregue
Mauritânia
Liga metálica
10,5cm L x 8,5 cm
prof.: diâm. 9,5cm
Séc. XX

5-Pulseira
Cultura: tuaregue
Mauritânia
Liga metálica
9,5cm L x 7,5 cm
prof.: diâm. 8,5cm
Séc. XX

6-Pulseira
Cultura: tuaregue
Marrocos
Liga Metálica
11,5cm x 10,5cm; 8cm diâm.
Séc. XX

7-Bolsa de vendedor de água
Cultura: berber
Marrocos
Couro, prata, níquel, cobre e outras ligas
91cm H x 46cm L
Séc. XX

8-Tornozeleiras monetárias
Cultura: igbo
Nigéria
Liga Metálica
28,5cm H x 8,5cm L
12cm L x 13cm comp.
Séc. XX

9-Bracelete
Cultura: igbo
Nigéria
Liga Metálica
9,3cm H x 6,5cm L
Séc. XX

10-Tornozeleira Saworo
Cultura: iorubá
Nigéria
Ferro
16,5cm comp. x 14 L: 12,9 diâm.
Séc. XX

11-Colar Ayanee
Cultura: ashanti
Gana
Liga metálica
50cm H x 17cm L
Séc. XX

12-Pulseira
Cultura: djerma (jerma/zerma/zarma)
Níger
Liga metálica
10cm comp. x 8cm L: 5,3cm diâm.
Séc. XX

13-Tornozeleiras
Culturas: bassa, mossi/gurma
Burkina Faso
Liga metálica
6,5cm H x 10cm L: diâm.7cm
7,0cm H x 14cm L: diâm.
4,5cm - 5,5cm
Séc. XX

14-Adorno de Cabelo (grampo)
Cultura: mossi? Lobi?
Burkina Faso
Liga metálica
13,5cm H x 4cm L
Séc. XX

15-Bracelete
Cultura: bobo/gurunsi
Burkina Faso
Liga metálica
9cm H x 2cm L
Séc. XX

16-Braceletes Torfan ou Debira
Culturas: gan (ou kaan)/Lobi
Burkina Faso
Liga metálica
13,5cm H x 8,5cm L: 8cm diâm.
13,0cm H x 11,5cm L: 8,0cm diâm.
11,8cm H x 9,5cm L: 8,5cm diâm.
Séc. XX

17-Tornozeleiras infantis Yawiige
Cultura: senufo
Costa do Marfim
Liga Metálica
14cm L x 7,5cm comp.
12cm L x 10cm comp.
Séc. XX

18-Tornozeleira
Cultura: dogon/senufo
Mali e Costa do Marfim
Liga metálica
13,5 H x 8,5 L: 8 diâm.
Séc. XX

19-Anel de Touro
Cultura: ligbi, djimini (jimini)?
Gana/Costa do Marfim
madeira
8,5cm L x 5cm comp.
Séc. XX

20-Anel
Cultura: dogon
Mali
Liga Metálica
7,5cm H x 5cm: 2cm diâm.
Séc. XX

21-Colar
Cultura: vere/dan
Libéria/Costa do Marfim
Liga metálica, fibras de tecido
47cm comp.x 7,0cm L
Séc. XX

Referências

BLANDIN, Andre. *Fer Noir d'Afrique de l'Ouest*: avec 40 pages de complement sur les 'Bronzes et autres alliages' Marignane: Andre Blandin, 1992.
EYO, Ekpo. *Nigéria and the Evolution of Money*. Lagos: The Central Bank of Nigeria; The Federal Department of Antiquities, 1979.
GLAR, Wilfried. *Africanische Reife*: Versuch einer Übersicht. Teil 3: Der Lobi-Kulturkreis, 2003.
OPITZ, Charles. Odd & Curious Money: Descriptions & Values. 2nd, 1991.
SILVA, Renato Araújo da. *Escritos Afro-Brasileiros*. São Paulo: Ferreavox, 2016. p.217.
_____. As Joias Africanas do Acervo do MAE/USP e o Problema de Classificação. São Paulo: *Museu de Arqueologia e Etnologia da Universidade de São Paulo* (USP), 2006. p.13 e ss. [Relatório de Iniciação Científica]



INSTRUMENTOS MUSICAIS

Do ponto de vista artístico, a África é melhor conhecida mundialmente por sua enorme genialidade musical. Uma injustiça, entretanto, é feita quando reduzimos a imensa variedade de estilos e ritmos do continente apenas aos instrumentos de percussão. Muitos ficariam surpresos, por exemplo, com a quantidade e a multiplicidade de usos de harpas tradicionais autóctones africanas.

Comum, a todos os povos de língua mande, como os soninquê do Senegal, os bamana e os marka do Mali, os diula e os ligbi da Costa do Marfim, os susu da Guiné, entre outros, o uso da harpa na cultura africana ocidental é milenar e está ligado aos rapsodos (conhecidos como ***griot***) que visitavam as cidades cantando louvores, mitos e épicos históricos com a ajuda de instrumentos musicais. Dentre outros instrumentos aqui selecionados, o impressionante olifante, por exemplo, produzido em osso, madeira ou marfim é também comum a diferentes povos africanos. Embora o seu uso em alguns aspectos seja, por assim dizer "universal", sendo tocado em festividades religiosas ou na saudação a autoridades, por exemplo, presas de elefantes trabalhadas artisticamente também desempenhavam papel importante no culto dos ancestrais da aristocracia do antigo Reino do Benin cujo apogeu se deu durante o séc. XVI.



1



2



3



4



5



6



7

1-Harpa
Cultura: fang?
Gabão
Madeira, couro e fibras
75cm H x 27cm L
Séc. XX

2-Olifante
Cultura: kuba
República Democrática do Congo
Marfim e metal
49cm L x 14,5cm comp. - 11,5 diam. Campânula
Séc..XX

3-Pluriarco
Origem não identificada
África Central
Madeira e fibras
74cm H x 27cm L

4-Olifante
Origem não identificada
África Ocidental
Marfim
43cm H x 45cm L
Séc. XX

5-Olifante
Cultura: bini
Reino do Benin
Nigéria
Marfim
46cm H x 4,5cm L
Séc. XX

6-Tambor de fenda manual
Cultura: baulê
Costa do Marfim
Madeira e fibra vegetal
38 x 14 cm
Séc. XX

7-Kalimba (Mbira ou Sanza)
África Ocidental/Mali
Madeira e fibras
34,5cm H x 12,5cm L
Séc. XX

Referências

ROBOTHAM, Donald; GERHARD, Kubik. African Music. *Encyclopedia Britannica*. Chicago: Britannica, 2012. Disponível em: <https://www.britannica.com/art/African-music> Acessado em 23 de out. 2018.
CHARRY, Eric. *Mande Music*: Traditional and Modern Music of the Maninka and Mandinka of Western Africa. Chicago; London: University of Chicago Press, 2000. p.09.



OBJETOS DO COTIDIANO

O rico universo dos objetos do cotidiano vai desde o fabrico, o estudo tecnológico, até a observação das formas e usos de colheres, portas, fechaduras, tabuleiro de jogos, objetos caça, pesca entre outros. Desde o início das relações entre os europeus e os africanos em meados do século XV, mas principalmente depois da intensificação dessas relações comerciais ao longo do século XIX, objetos tradicionais do cotidiano africano foram levados aos milhares para a Europa. Sejam como objetos de curiosidade, sejam objetos selecionados para classificação etnográfica, utensílios domésticos, implementos agrícolas, objetos de uso pessoal abarrotaram os gabinetes de curiosidade e, posteriormente, também os museus.

Com o advento do modernismo, ainda durante o domínio do fator colonial, inúmeros artistas e intelectuais europeus passaram a fazer observações visuais não só sobre as máscaras e estatuetas africanas, mas também a respeito das intrincadas formas de suas redes de pesca, o design alternativo de certos implementos agrícolas, a abundância de geometrismos nos ornamentos desses mesmos objetos de uso do dia a dia. Apesar de serem aparentemente "corriqueiros", revelariam em sua forma a destreza tecnológica e a sensibilidade artística africanas.

Diz-se com razão que um objeto africano tradicional nunca é um mero objeto. Aspectos estilísticos e formais tanto quanto noções de uso simbólico, estrito e original para objetos "meramente" utilitários, destacam os objetos do cotidiano como "objetos testemunho" (GABUS, J., 1958) ou de referência civilizatória e que por isso fornecem uma importante demarcação das identidades culturais desses povos.



1



2



3





4





5.1 5.2



6



7.1



7.2



8



9.1



9.2



10



11



12



13



14



15



16.1



16.2



17







20



21

1-Moringas
Cultura: massai
República do Quênia/Tanzânia
Cabaça, miçangas e couro
58cm H x 5,5cm L
Séc. XX

2-Colher Pokot
Cultura: turkana
Quênia
madeira
38,5cm H x 8,5 L
Séc. XX

3-Espanta-Moscas
Cultura: baganda
Uganda
Madeira, marfim, pelo animal
85cm H x 3cm L
76cm H x 7,6cm L
Séc. XX

4-Recipientes
Cultura: África Central/ kuba?
República Democrática do Congo?
Madeira
16,5cm H x 7cm L
16,5cm H x 8,3cm L
Séc. XX

5-Copos
Cultura: kuba
República Democrática do Congo
Madeira
5.1: 11cm H x 10,5cm L
5.2: 9cm H x 10cm L

6-Cachimbos
Cultura: ovimbundo?
Angola/África Central
Madeira
29,5cm x 6,6cm (média)
Séc. XX

7-Cachimbos
Cultura: kuba
República Democrática do Congo
Cabaça e metal
Medidas:
7.1: 17cm H x 11cm L
7.2: 20cm H x 9,5cm L
Séc. XX

8-Banco
Cultura: banto (África Central)
República Democrática do Congo/ Angola
Madeira, couro
29cm H x 25,5cm L
Séc. XX

9-Pentes
Cultura não identificada
Madeira
1: 21cm H x 5,5cm L
2: 22,5cm H x 8cm L

10-Banco Kwanga
Cultura: kota
Gabão/Congo Brazaville
Madeira e metal
34cm H x 29,5cm L
Séc. XX

11-Banco
Cultura: fang
Gabão
Madeira e metal
18,5cm H x 36cm L
Séc. XX

12-Banco
Cultura: bamum
camarões
Madeira
38,0cm H x 37 L
Séc. XX

13-Baú
Cultura: ao estilo Bini
(peça contemporânea)
Nigéria
Madeira
38cm H x 68,5 comp x 31 L
Séc. XX

14-Vaso d'água
Cultura: somonô
Mali
Terracota e caolin
50cm H x 38cm L
Séc. XX

15-Colher Cerimonial
Cultura: dan
Costa do Marfim/Libéria
Madeira
43cm H x 11cm L

16-Tachos
Cultura: turkana
Quênia
Madeira e metal
16.1: 17cm H x 44cm Diâmetro
16.2: 14cm H x 30cm Diâmetro

17-Jogo de tabuleiro Mancala ou Mankala
Cultura: África ocidental (dan)
Costa do Marfim
Madeira
69cm H x 29cm L
Séc. XX

18-Porta celeiro
Cultura: senufo
Costa do Marfim
Madeira pintada, couro e metal
1m, 3cm H x 59cm L

19-Porta celeiro
Cultura: baulê
Costa do Marfim
Madeira pintada
99cm H x 58cm L

20-Porta celeiro
Cultura: dogon
Mali
Madeira
Séc. XX

21-Barras Kissi
(dinheiro tradicional)
Cultura: kissi, mende e loma
Libéria
Ferro
38cm H x 5,5cm L (média)
Séc. XX

Referências

BLANDIN, André. *400 objets africains pour la vie quotidienne, et pour la musique, le jeu, la parade, la chasse, la guerre et autres activités*. Marignane: A. Blandin, 1996.
GABUS, Jean. *Au Sahara*: arts et symboles. Neuchâtel: La Baconnière, 1958.

Referências Bibliográficas

ABIODUN, Rowland. *African Aesthetics*. The Journal of Aesthetic Education Vol. 35, No. 4 (Winter, 2001), pp. 15-23. p.19.

APPIAH, A., What art? What Africa? In: T. Phillips (ed) *Africa*: the art of a continent. London: The Royal Academy of Arts, 1995.

ASANTE, Molefi Kete & MAZAMA, AMA (eds.). *Encyclopedia of African Religion.* California: SAGE Publications, 2009. [Volume 1]

BALANDIER, Georges. & MAQUET, Jacques. *Dictionnaire des Civilisations Africaines*. Paris: Hazan, 1968.

BALOGUN, Ola. Forma e expressão nas artes africanas. In: ALPHA, Sow. *Introdução à Cultura Africana*. Lisboa: UNESCO/Edições 70, 1977. p.37-94.

BARGNA, Ivan. *Arte da África Negra*. Florence: Scala Group, 2011.

BARROS, Denise Dias. & ADNANE, Ag Mahfouz. Paisagens Saarianas: palavra da estética Kel Tamacheque. *Revista Arte 21*. v. 2, p. 27-37, 2014. p. 29. Disponível em: <http://www.belasartes.br/downloads/revista-arte-21/3.pdf> Acessado em: 14 de set. 2018.

BARROS, José D'Assunção. As Influências da Arte Africana na Arte Moderna. *Revista Afro-Ásia*, 44 (2011), 37-95. Disponível em:
< https://portalseer.ufba.br/index.php/afroasia/article/download/21236/13820> Acessado em 18 de ago. 2019

BASSANI, Ezio. *Arts of Africa*: 7000 Years of African Art. Monaco: Skira; Grimaldi Forum, 2005.

BATISTA, Marta Rossetti. *Coleção Mário de Andrade: religião e magia, música e dança, cotidiano*. São Paulo: Edusp; Imprensa Oficial, 2004

BERZOCK, Kathleen Bickford; CLARKE, Christa. *Representing Africa in American art museums*: a century of collecting and display. Seattle: University of Washington Press, 2011.

BEVILACQUA, Juliana Ribeiro da Silva. Introdução – Arte e cultura material africana no Brasil: um campo em construção. In: *Anais do Museu Paulista*. São Paulo. N. Sér. v.25. n.2. p. 7-10. mai-ago 2017. Disponível em: <http://dx.doi.org/10.1590/1982-02672017v25n02do> Acessado em 13 de dez. 2019.

_____. *Africana*: o diálogo das formas. São Luís: Centro Cultural Vale Maranhão, 2018. [Catálogo de Exposição].

BEVILACQUA, Juliana Ribeiro da Silva & SILVA, Renato Araújo da. *África em Artes*. São Paulo: Museu Afro Brasil, 2015. p.50 e ss.

BOUTTIAUX, Anne-Marie. Masks of Africa - Identities Hidden and Revealed. *African Arts*, Vol. 42, No. 3, Ephemeral Arts 1 (Autumn, 2009), pp. 62-71.



ARTE AFRO-CRISTÃ: ÁFRICA-BRASIL

DO REINO DO CONGO AOS SANTOS EM NÓ DE PINHO: A HERANÇA AFRICANA NA ARTE SACRA PAULISTA

Rafael Schunk[6]

A presença de africanos nos dois primeiros séculos da história bandeirante paulista foi escassa. O termo "negro da terra" era usado para designar o índio escravo. A diminuta participação africana, associada ao nome tapanhuno, raramente era citada nos inventários. A frequência de grupos oriundos da África recebeu incremento com a expansão da produção de arroz em Iguape e do açúcar nos engenhos ituanos da segunda metade do século XVIII, culminando com o desenvolvimento das lavouras cafeeiras no período subsequente, entre a baixada fluminense e o vale do rio Paraíba do Sul, nas províncias do Rio de Janeiro e São Paulo; atividade que perdurou algumas dezenas de anos até o esgotamento do solo. O café encontrou posterior ascensão na zona campineira e, em um curto espaço de tempo recebeu a imigração de trabalhadores europeus, a destacar os italianos, coincidindo com o fim do tráfico negreiro em meados do século XIX. [7]

Até o final do século XVIII a arte colonial paulista estava vinculada a duas grandes vertentes estéticas: a imaginária conventual e a produção decorativa bandeirista, fruto da miscigenação entre europeus católicos (chamados de cristãos-velhos), judeus e mouros convertidos (cristãos-novos) e grupos indígenas catequizados, caracterizando um hibridismo de informações: guilhochês, desenhos geométricos em fachadas de casas, chinesices, brutescos (representações da natureza), golfinhos estilizados em beirais de telhados, carrancas em batentes ou raios de Sol entalhados em nichos de oratórios (sinônimo da presença de Deus).

Em Santana de Parnaíba (SP), principal núcleo cultural da era das bandeiras remanescente no país, encontramos alguns símbolos intrigantes. Os elementos

arquitetônicos dessa região entre os séculos XVII-XVIII apresentam geometrias características da cultura do Norte da África[8] e Oriente Médio: muxarabis em sacadas, a lua crescente com volutas em bandeiras de portas (disseminadas a partir da arte mourisca)[9], estrelas (em alusão ao rei Davi – símbolo de poder e proteção divina) e o provável mezuzá (de herança hebraica), indicados em entalhes de umbrais de casas[10]. Essas simbologias evidenciam a origem de diferentes povos fixados nas vilas pioneiras do planalto, a exemplo dos cristãos-novos, marcando profundamente os valores culturais da tradicional arquitetura paulista. Alguns desses detalhes ornamentam portas e fachadas de sobrados remetendo às preferências secretas de antigos moradores. Há relatos de pessoas que encontraram pequenos manuscritos, talvez em hebraico ou árabe inseridos nos vãos das taipas. Em outras residências parnaibanas existiam efígies de Nossa Senhora, em baixo-relevo, entalhados nos batentes de canela preta. Assim, o início da arte colonial paulista recebeu contribuições de variadas etnias e matrizes religiosas.[11] André Fernandes, bandeirante fundador da vila de Santana de Parnaíba[12], casa-se com dona Antônia de Oliveira em data imprecisa, vinculando-se as famílias de Jerônimo Leitão e dos Mendes, todas de cristãos-novos. Ângela, uma das irmãs de André Fernandes também se vincula a este clã. Conforme nos assinala José Gonçalves Salvador no seu livro sobre os cristãos-novos no Brasil: "[...] bastaria a família Fernandes para comprovar a enorme infiltração da seiva hebraica no corpo étnico desta capitania".[13]







Detalhes arquitetônicos da cidade de Santana de Parnaíba, SP. Notar a Lua (Hilal) envolta por volutas, os fragmentos de muxarabis e desenhos nas fachadas dos solares coloniais. Fotos de Rafael Schunk, 2011.

As primeiras representações de povos negros na história colonial paulista remontam à segunda metade do século XVII. Constituem mobiliários de capelas entalhados por oficinas missioneiras itinerantes, de influência jesuítica italiana e espanhola, com ampla contribuição mestiça guarani, migrada da antiga província do Guairá (atual estado do Paraná) e fixada no Planalto Paulista entre os anos de c.1643 a c.1703.[14] Essas esculturas ornamentais contendo africanismos decoravam os retábulos de ermidas bandeirantes, obras consideradas pelo modernista Mário de Andrade (1893-1945) e o arquiteto Lúcio Costa (1902-1998) as primeiras manifestações de arte luso-brasileiras – altares mestiços guardados como "joias de família" no sertão paulista: as cariátides negras que ladeavam a mesa da comunhão da Capela de Nossa Senhora da Conceição do Voturuna em Parnaíba, SP, (c.1680), propriedade da família Pompeu de Almeida e seus congêneres masculinos, os escravos da Guiné (tocheiros antropomórficos), que ornamentavam o altar do Sítio de Santo Antônio (c.1681), nas terras de Fernão Paes de Barros, em São Roque, SP.[15] Dialogando com esse grupo, encontramos os porta-toalhas de sacristia com feições mamelucas[16] (peças originárias da Capela de São Miguel Arcanjo, no bairro de São Miguel Paulista, capital), hoje no acervo do Museu de Arte Sacra de São Paulo.

Cassiano Ricardo refere-se a três importantes momentos de contribuição negra na formação econômica e social brasileira: a primeira compreende a região litorânea e canavieira, a zona do ouro e, por último, o vale do rio Paraíba do Sul, com o advento do ciclo do café.[17]



Cariátide feminina negra e par de tocheiros antropomórficos (mouros ou escravos da Guiné). Madeiras policromadas e douradas, c.1680-1681. A primeira é procedente da Capela do Voturuna, e os dois últimos do Sítio de Santo Antônio. Depois das pinturas de Frans Post (1612-1680) retratando negros no Brasil Holandês (1630-1654), essas esculturas paulistas constituem algumas das mais antigas representações nessa temática na América Portuguesa. In: COSTA, Lúcio. A arquitetura jesuítica no Brasil. Ministério da Educação e Saúde. Revista do Serviço do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional nº 5. Rio de janeiro, 1941.

A decadência da produção aurífera em Minas Gerais, na transição dos séculos XVIII-XIX, provocou um êxodo de parte da população até o Planalto Central para trabalhar em fazendas de gado; outros grupos se deslocaram para a capitania do Rio de Janeiro iniciando uma criação de víveres para abastecer essa região administrativa e plantaram as primeiras mudas de café no Vale do Paraíba fluminense. Esse território concentrou grandes quantidades de trabalhadores negros escravizados. O "ouro verde" viabilizou o enriquecimento do baronato cafeeiro imperial proporcionando o acúmulo de capital suficiente para o início da industrialização no país. Nesse cenário de contrastes surgem as imagens denominadas de "santos em nó de pinho".

O nó da araucária é uma madeira rara e duríssima, oriundo do cerne de pinheiros nativos do Brasil (*Araucaria angustifolia*), árvore quase extinta e que outrora cobria os contrafortes da Serra do Mar e da Mantiqueira. O nó de pinho era encontrado intacto no chão, até quando o tronco da árvore estava apodrecido há muitos anos. A característica de raridade, dureza e enegrecimento do lenho nos remetem ao ébano africano. Esses amuletos foram encontrados desde a Serra da Bocaina no Rio de Janeiro até o bairro de Bom Sucesso, nas cercanias de Guarulhos. O costume de esfregar os dedos nesses bentinhos ocultos nos bolsos, enquanto se rezava, conferiu um caráter lustroso, brilhante e desgastado com o passar dos anos, fruto da resina que escorria da madeira unida à gordura das mãos – peças destinadas as práticas de orações, benzimentos, pedidos ou sortilégios. Além do pinho, foram encontradas imagens de material exótico como a ponta de chifre bovino, o osso de tíbia (em alusão aos marfins africanos) ou o chumbo fundido em moldes, recordando ritos e "fetiches" ancestrais: sinais em "X", cruzes em baixo relevo ou orifícios espalhados no corpo das esculturas (relembrando pinturas corporais, chagas, promessas, curas ou ex-votos). A grande maioria dessas imagens oriundas da cultura negra paulista está relacionada à

iconografia de Santo Antônio. Em segundo lugar, encontramos raros modelos de Nossa Senhora da Conceição, Rosário, São Benedito e Divinos. Os traços populares representam o encontro de deuses africanos com santos católicos. Santo Antônio, no sincretismo religioso, se confundia com Xangô (no Recife), Ogum (na Bahia), Bará (no Rio de Janeiro) e Exu (em Porto Alegre).

Alguns atributos estéticos especiais realçam uma imagem de Santo Antônio em nó de pinho procedente da antiga coleção de Domingos Giobbi, em São Paulo: na face frontal encontramos as pernas nuas do santo com os pés descalços e uma "máscara" africana nas costas da peça. Essa dualidade nos faz pensar em uma dupla associação sincrética intencional, embora constitua fato isolado nesse serial tipológico. O orifício que outrora serviu para passar um cordão permitiu ao artista reproduzir os "olhos da máscara", uma quilha forma o "nariz" e duas incisões em baixo-relevo a "testa e a boca", semelhantes às máscaras Má (ou Mao) do grupo dan, da Costa do Marfim.[18]

Até os dias atuais, os amuletos dos escravos negros que labutaram nos cafezais paulistas constituem um mistério quanto à função religiosa, induzindo a múltiplas teorias. Essas miniaturas eram guardadas em saquinhos de palha trançada, sugerindo patuás de proteção presos em cordões pendurados no pescoço e, ao que parece, ficavam nas costas dos velhos negros (em alusão aos escapulários); ou ainda remetiam aos kelês (guias), representando uma aliança do sagrado com a pessoa iniciada em religiões de matriz africana – colares confeccionados com contas, vidros, terracotas, sementes, corais ou búzios. Antigos catadores de santos no Vale do Paraíba paulista recordam, em relação à estética do Santo Antônio em nó de pinho, uma herança intimamente arraigada à ancestralidade africana: as formas fálicas das imagens guarnecidas nos bolsos de calças próximas da área pélvica sugerem uma ligação devocional relacionada à fertilidade, sorte, casamento e proteção. Eram minúsculos santinhos, alguns com pouco mais de um centímetro escondidos embaixo de vestidos, em fundos de oratórios do ritual católico "oficial", ou ocultos em orifícios de imagens maiores em barro, madeira ou gesso, protegidos da curiosidade alheia.

Alguns historiadores sugerem a existência de santos em nó de pinho manufaturados nos primeiros séculos de colonização, embora o surgimento desses amuletos apenas seja possível após a concentração de grandes contingentes de escravos negros nos cafezais do período imperial no século XIX. Numerosas imagens de cedro, madeira dura (citrus), ou ainda o barro policromado passaram por oxidações conhecidas pelo nome de "picumã" (fuligem de fogão à lenha ou vela); similar ao processo de escurecimento da imagem de Nossa Senhora Aparecida no decorrer dos anos: santa originalmente de tez branca, fragilizada pelas águas e lama do rio Paraíba do Sul, pescada milagrosamente em duas partes, posteriormente colada com cera da terra e enegrecida pela fumaça das velas e candeeiros. Transformou-se em um símbolo da etnia brasileira.

O erudito trabalho do antropólogo Robert W. Slenes explicou de modo revelador o surgimento dessas imagens misteriosas no âmbito do vale do café entre o Rio de Janeiro e São Paulo. A origem dessas figurinhas remonta à região de Vassouras, RJ, quando, em 1847, cafeicultores abortaram uma revolta de escravos membros de uma irmandade secreta devota a Santo Antônio, chamada naqueles tempos de "Umbanda" ou "Embanda" (sacerdote ou médico em quimbun-

do, língua banta), conforme os historiadores. O culto ao santo foi propagado rapidamente pelos escravos da região, disseminando o sabor estético dessas imagens em miniatura, representando um símbolo de pertencimento e resistência. Algumas dessas estatuetas são semelhantes, na fisionomia, aos corpos, braços e estilizações da postura hierática de figuras *minkisi* da cultura Kongo, usuais no antigo baixo rio Zaire como "fetiches" para garantir a boa sorte e evitar desventuras. Nas mãos de feiticeiros maus, poderiam levar infortúnio aos inimigos. As peças ***minkisi*** eram realizadas, de preferência, em madeira dura: o grau de dureza ou maciez era associado à determinada árvore ou tipo de madeira, e representava uma analogia dos grupos bakongo à "força" e "qualidade moral" de um homem ou espírito.[19]

A história da conversão do reino do Congo à religião cristã remonta ao século XV, quando o rei português Dom João II (1455-1495) enviou o navegador Diogo Cão, em 1485, para uma expedição marítima que aportou na foz do rio Zaire. Acompanhados de intérpretes das línguas africanas e orientados a estabelecer contatos pacíficos, os viajantes tomaram conhecimento da cidade real no interior do continente e enviaram emissários. Alguns portugueses ficaram retidos na corte congolesa pela curiosidade que despertaram e, outros nativos foram enviados a Portugal aprendendo os hábitos, a religião e língua do reino, chamados de "ladinos". Disposto a adotar a fé cristã, o Manicongo (senhor do Congo) enviou, em 1489, uma embaixada para o rei português, presenteando-o com objetos de marfins, fibras de palmeiras e solicitando o envio de clérigos à África. O primeiro rei do Congo convertido foi João I (Soba Nzinga-a-Nkuwu), soberano entre 1470-1509.[20]

A decisão dos reis congoleses em abraçar o catolicismo entre os séculos XV-XVI até o avanço do colonialismo imperialista no século XIX provocou uma fusão criativa de formas visuais locais e estrangeiras, redefinindo uma visão de mundo híbrido em consonância com a estética africana e europeia (sobretudo banto e católica).[21]

A introdução de objetos cristãos em grande quantidade desde o início da conversão forneceu um paradigma para o crucifixo congolês, peça de correlação privilegiada entre a África e a Europa (vida, morte e ressurreição), valores presentes em ambas as civilizações, expressos nas figuras ancilares a ele acrescentado, contendo desenhos geométricos em suas bordas, em consonância com a tradição centro-africana.[22]

As circulações de grupos escravizados oriundos do Congo cristão trouxeram uma nova forma devocional ao Santo Antônio, contendo características fisionômicas dessa cultura, acrescentando nova configuração adaptada à madeira escura da araucária no Vale do Paraíba. O nome bakongo Toni Malau significa "Antônio da Boa Sorte". Localizamos uma série dessas imagens luso-congolesas em metais dourados, bronzes, ossos, marfins ou ébanos nos acervos de museus da República Democrática do Congo, Portugal e Estados Unidos, aparentados com os nossos santos em nó de pinho, confirmando o traço que originou as peças do ciclo do café.

O Mestre de Jacuí, santeiro anônimo do final do século XIX, atuante na região cafeeira do sul de Minas Gerais, esculpiu em nó de pinho algumas temáticas diversificadas: Nossa Senhora, São José e Bom Jesus atendendo encomendas devocionais domésticas.



Duas imagens luso-congolesas de Toni Malau em metal dourado e osso, século XVIII. Acervo do Metropolitan Museum of Art (MET), Nova York (EUA) e do Museu de Lisboa (Portugal). Imagens que dialogam com o Santo Antônio em nó de pinho produzido no vale do café, século XIX. Acervo do MAS, SP.

O pintor e escultor Benedicto Amaro de Oliveira, "Dito Pituba" (Santa Isabel, SP, 1848-1923), conhecido como mestre da imaginária "paulistinha" e considerado um dos maiores santeiros populares do Brasil, entalhou intensamente na cuiúva, pau-pólvora, embaúba, cedro e pinho de riga. Em um oratório feito por ele, posteriormente herdado ao seu filho Eliseu, havia um pequeno Santo Antônio, de 5 cm, desbastado no canivete à maneira dos santos em nó de pinho.[23]

Várias pessoas que entrevistaram negros, basicamente idosos sitiantes, herdeiros dessas pequenas imagens de pátina enegrecida, às vezes contendo resquícios de policromia, as encontraram escondidas nos humildes quartos escuros em casas de pau-a-pique, guardadas nos fundos de oratórios, em meio às orações especiais dobradas, medalhas e fitas – assim percebe-se uma reverência em segredo, oculta aos olhos alheios. O caráter secreto dessas peças foi diluído com o passar dos anos. Com o fim da escravidão, as pequeninas esculturas foram, aos poucos, abandonadas em santas-cruzes, cemitérios ou capelas de estradas, demonstrando a frouxidão ou desaparecimento das antigas crenças. Algumas toscas imagens eram entalhadas com raiz de arruda na sexta-feira santa. Uma antiga moradora de Jambeiro (SP) presenteou o saudoso colecionador Eduardo Etzel com uma peça de 5 cm nessas condições, fatura remanescente de várias outras confeccionadas por ancestrais.[24]

As imagens em nó de pinho foram recolhidas em todo o Vale do Paraíba, na zona de Bragança Paulista, Joanópolis e Piracaia, existindo talvez algumas poucas centenas distribuídas em coleções públicas e particulares. Tanto o imigrante italiano, quanto o negro liberto fixado no interior paulista, assimilaram a cultura caipira, derivada dos mamelucos bandeirantes, transformando-se em autênticos moradores da roça. Grupos de congadas em louvor a São Benedito e Rosário, coroações de reis do Congo e danças de moçambiques encenadas em festas do divino ou na folia de reis se multiplicaram nessa região.

Em São Paulo, a religiosidade proveniente da presença negra ainda carece de estudos. Não sabemos detalhes dos rituais praticados nos terreiros de café ou em senzalas no período imperial, contendo deuses disfarçados de santos da Igreja

Católica, como ocorreu em outros lugares do país. A umbanda paulista é recente, vinda do Rio de Janeiro. Na atualidade, a população negra urbana de São Paulo buscou referências na negritude de outros estados, a exemplo do carnaval inspirado nas escolas de samba cariocas.[25]

Redescobertas pelo colecionismo moderno, esses patuás do ciclo do café despertaram um grande interesse antropológico relacionado à diáspora africana. Indivíduos arrancados à força de suas terras preservaram valores e esperanças diante do trabalho escravo nos cafezais, embora a viagem ao Brasil se configurasse em um caminho sem volta. Esses talismãs, em sua singularidade artística, transcenderam, preconizando manifestações de arte afro-brasileiras ampliadas na cultura popular contemporânea.

---

[6]Arquiteto, mestre em artes visuais (UNESP) e pesquisador do núcleo de arte sacra da Coleção Ivani e Jorge Yunes (CIJY).

[7]LEMOS, Carlos. *A imaginária paulista: esculturas*. São Paulo: Pinacoteca do Estado, 1999, p. 115 a 119.

[8]Além dos cultos aos ancestrais, entidades, deuses ou divindades, o continente africano reúne comunidades judaicas, cristãs e islâmicas.

[9]A lua crescente (*Hilal*) está relacionada ao calendário muçulmano, e uma de suas representações é a orientação de Deus como caminho da vida. É um símbolo difundido no islamismo, judaísmo e cristianismo, sendo um dos escudos do rei Salomão. A arte mourisca (hispano-muçulmana) desenvolvida no Al-Andalus entre os séculos VIII ao XV tem como principais expoentes a Mesquita de Córdoba e a Alhambra de Granada. Estética usual na arquitetura do Planalto Paulista via canal castelhano, no período da unificação ibérica entre Portugal e Espanha (1580-1640). Destacamos o uso do *muxarabi* (treliças de madeira nas sacadas e janelas) em que se permite ver sem ser visto; elemento amplamente difundido na casa colonial.

[10]*Mezuzá*, (do hebraico "umbral") é o nome de um mandamento da Torá que ordena a fixação no umbral das portas um pequeno rolo de pergaminho (*klaf*), contendo as duas passagens da Torá com este mandamento, o "*Shemá*" e "*Vehaiá*" (Deuteronômio 6:4-9 e 11:13-21). A *Mezuzá* deve ser afixada no umbral direito nas dependências do lar, sinagoga ou estabelecimento judaico como lembrança do Criador. Posto a sete palmos de altura do chão aponta para dentro do estabelecimento com a extremidade para cima. Os judeus costumam beijar a *Mezuzá* cada vez que se passa pela porta, para lembrar as orações contidas ali dentro e os princípios do judaísmo que elas a carregam.

[11]A sensação de liberdade não anulava o risco de perseguições por parte da Inquisição aos nossos irmãos mouros e judeus; embora fossem menos frequentes em São Paulo do que em outras regiões do Brasil, como ocorreu na Bahia e em Pernambuco, onde as visitações eram constantes e resultavam em sequestros de inúmeras fazendas judaicas. Um caso de ação de Santo Ofício em Piratininga foi o confisco, em 1628, dos bens do flamengo Cornélio de Arzão (preso em Lisboa); objetos e valores foram retirados da posse de sua esposa, dona Elvira Rodrigues, então residente em um sítio em Pirituba, próxima às minas de ouro do Jaraguá, nos arrabaldes da vila de São Paulo. BELMONTE. *No Tempo dos Bandeirantes*. São Paulo: Edições Melhoramentos, 4ª edição, s.d., p. 155-157.

[12]Terceira vila fundada no Planalto Paulista, por Provisão em 14 de novembro de 1625.

[13]SALVADOR, José Gonçalves. *Os cristãos-novos, povoamento e conquista do solo brasileiro*. São Paulo: Pioneira, 1976, p. 135 e 136. In: VELTMAN, Henrique B. Os 400 Anos da Rival de São Paulo. Santana de Parnaíba. São Paulo: Revista Viaje Bem, Grupo Editorial Spagat, n. 4, ano XI, 1981.

[14]Em princípio, os sertanistas paulistas destruíram as primeiras missões jesuíticas espanholas instaladas, por volta de 1609, nas bandas orientais do rio Paraná, foz do Iguaçu e Paraguai. Depois de vários ataques de bandeirantes oriundos de Santana de Parnaíba e Piratininga, os religiosos inacianos realizam uma grande transmigração indígena em 1631, atravessando o rio Uruguai e estabelecendo

o projeto missionário no sul do Paraguai, Argentina e Tape (Rio Grande do Sul). Em 1632 as vilas espanholas do Guairá foram abandonadas, coincidindo com a chegada de artífices missioneiros em São Paulo. Em 1643 foi fundado o mosteiro de São Bento em Santana de Parnaíba contendo talhas vazadas com características da região das missões. Além desses exemplos, encontramos um pequeno sacrário na capela da aldeia de Carapicuíba, similar em São Miguel Paulista e na antiga matriz de Guarulhos (hoje no acervo do Museu de Arte Sacra de São Paulo), dialogando com o retábulo da Capela de Santo Alberto (c.1665) e fragmentos da primitiva matriz de Mogi das Cruzes. Em c.1680 foi construída a Capela do Voturuna (Parnaíba, SP) e, em c.1681, a Capela do Sítio de Santo Antonio (São Roque, SP). Um dos últimos trabalhos relacionados a esses grupos de artesãos mestiços está contido nos batentes situados no Sítio dos Morrinhos (casa datada de 1702, segundo a gravação na verga da porta principal) – chácara situada no bairro de Santana, zona norte de São Paulo, antiga propriedade dos jesuítas. Em 1703, o padre Guilherme Pompeu de Almeida, um dos maiores capitalistas do século XVII na América Portuguesa, chamado de "o banqueiro do sertão" inaugura a Capela Nova em sua fazenda em Araçariguama, SP, (obra desaparecida). Os entalhes desses templos reuniram uma caligrafia peculiar, sabores nativos intimamente ligados às missões paraguaias itinerantes, revelando uma significativa participação de mão de obra indígena na arte sacra colonial. SCHUNK, Rafael. *Frei Agostinho de Jesus e as tradições da imaginária colonial brasileira*: séculos XVI-XVII. Dissertação de mestrado. São Paulo: UNESP, 2012, p. 336 a 340.

[15]Essas esculturas encontradas em capelas de ricos bandeirantes são contemporâneas ao chamado estilo Black-a-Moor (serviçais mouros) e representavam figuras altamente estilizadas, geralmente pares de homens ou mulheres africanas, ou etnias não-europeias produzidas na forma de tocheiros, joias, móveis e na arte decorativa. Surgidas na ornamentação da burguesia ascendente da República de Veneza no século XVII, os mouros guarneciam entradas de palacetes representando trabalhadores, nesse entroncamento portuário de várias rotas comerciais entre a Ásia, África e Europa. Provavelmente essas temáticas chegaram com jesuítas italianos nas missões paraguaias e depois migraram para São Paulo com auxílio de mão de obra mestiça participando da ornamentação dos altares de capelas alpendradas: símbolo de força, poder e conversão de mouros e gentios indígenas. O exotismo de terras distantes, lendárias, misteriosas ou reinos intangíveis foram revisitados na ornamentação neoclássica de estátuas nas escadarias de fazendas do vale do café no século XIX.

[16]A palavra "mameluco" é proveniente do árabe *mamlek*, significando possuído ou propriedade. Designava os soldados de uma milícia turco-egípcia originalmente formada por escravos, mas que posteriormente ascendeu no Egito, sendo derrotada por Napoleão nas batalhas das Pirâmides e finalmente destruída por Mehemet-Ali em 1811. No Brasil tornou-se sinônimo de filho de índio com branco, mestiço, bandeirante, curiboca ou cariboca (e sua variação assimilada: mamaluco), carijó, caboclo, de cor acobreada e cabelos lisos, caipira, caburé, bugre, tapuio.

[17]RICARDO, Cassiano. *O negro no bandeirismo paulista*. Rev. Arq. Mun. 47: 5-46; 1938.

[18]RAMOS NETO, Francisco de Castro. *Nó de pinho: imaginária católica afro-brasileira em São Paulo.* São Paulo: Skultura Galeria de Arte, ano 16, n. 38, set./dez. 1992. In: MILLIET, Maria Alice (texto e curadoria). Coleção Domingos Giobbi: arte, uma relação afetiva. Apresentação Marcelo Mattos Araujo, Jorge Wilheim. – São Paulo: Pinacoteca do Estado, 2010, p. 50 e 51.

[19]SLENES, Robert W. In: LEMOS, Carlos A. C. *A imaginária paulista*: *esculturas*. São Paulo: Pinacoteca do Estado, 1999, p. 120.

[20]MELLO e SOUSA, Marina de. VAINFAS, Ronaldo de. *A conversão e a catolização do Rei do Congo*, s.d., disponível em: <http://www.mundamba.com/article-catoliza-o-e-poder-no-tempo-do-trafico-o-reino-do-congo-da-convers-o-coroada-ao-movimento-antonian-116228693.html>. Acesso em 14 nov. 2019 às 14h15.

[21]FROMONT, Cécile. *Tecido estrangeiro, hábitos locais: indumentária, insígnias Reais e a arte da conversão no início da Era Moderna do Reino do Congo*. São Paulo: Anais do Museu Paulista: História e Cultura Material, s.d. disponível em: <http://www.scielo.br/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S0101-47142017000200011&lng=en&nrm=iso&tlng=pt>. Acesso em 14 nov. 2019 às 14h27.

[22]MELLO e SOUZA, Marina de. *O cristianismo Congo e as relações atlânticas*; *rev. hist*., São Paulo: USP, n. 175, p. 451-463: jul. dez., 2016, p. 457-458.

[23]ETZEL, Eduardo. *Imagens religiosas de São Paulo*: apreciação histórica; apresentação do prof. Mário Guimarães Ferri. São Paulo: Melhoramentos e ed. da USP, 1971, p. 192.

[24]Idem, p. 156.

[25]LEMOS, Carlos A. C. *A imaginária dos escravos de São Paulo*. Peças do colecionismo brasileiro. São Paulo: Nóbrega 71 anos, p. 29.









1









2



3.1



3.2



4



5



6



7



8









9



10



11



12



13



14



15



16



17



18.1



18.2



19



20

202



21

1-Figura de Notre-Dame d'Afrique
Marrocos
38,5cm H x 11,5cm L
Liga metálica pintada

2-Figura de religioso católico
Maconde
Tanzânia
27,5 H x 9,2cm L
Séc. XX

3-Par de balangandãs
Prata, tecido e relicários
com relíquias de santos católicos
3.1: 63cm x 20cm
3.2: 15cm x 9cm
Séc. XIX

4-Ex-votos
Prata fundida e recortada
22,20 x 7,40 x 0,20 (maior)
11,30 x 9,20 x 0,20 (menor)
Séc. XIX

5-Coroa de reisado
Prata recortada e cinzelada
44cm x 34cm x 34cm
Séc. XX

6-Coroa de reisado
Prata recortada e cinzelada.
32,5 x 18cm
Séc. XX

7-Menino Jesus de Camilha
(Menino Jesus d'África)
Lascas de osso de boi embrechado,
entalhado com pátina.
29,50cm x 13cm x 10cm
Séc. XX

8-Anjo e peanha
Mestre Valentim
Valentim da Fonseca e Silva
(Serro, MG, c.1745 - Rio de Janeiro, RJ, 1813)
Madeira entalhada, estofada com gesso,
policromada e dourada
30,50cm x 23cm x 16cm
Sécs. XVIII-XIX

9-Menino Jesus
Atribuído a Antônio Francisco Lisboa
Aleijadinho (c.1730/38 - 1814)
Madeira entalhada, estofada com gesso,
policromada e dourada.
30,50cm x 18cm x 9cm
Séc. XVIII

10-Santo Antônio dos pães
Atribuído a Antônio Francisco Lisboa
Aleijadinho (Ouro Preto, MG, c.1730/38 - 1814)
Madeira entalhada, estofada com gesso, policromada e resquícios de douramento.
17,80cm x 9cm x 6cm
Séc. XVIII

11-São Benedito (paulistinha)
São Benedito
Santo Antônio
(com características de nó de pinho)
Nossa Senhora da Piedade
c. 12cm x 14cm
Sécs. XVIII e XIX

12-São Benedito
Madeira entalhada, estofada com
gesso e pigmentos escurecidos
16cm x 6,20 cm x 4,70 cm
Séc. XIX

13-Santo Antônio
Madeira jacarandá entalhada
17,50cm x 5cm x 3cm
Séc. XX

14-Santo Antônio
Madeira entalhada com patina escura
14cm x 3,20cm
Séc. XIX

15-Santa Ifigênia
Minas Gerais
Madeira entalhada, estofada com
gesso e policromada
18cm x 8cm x 6,70cm
Séc. XIX

16-Nossa Senhora da Misericórdia
Madeira entalhada s/ policromia
32cm x 11cm x 8,5cm
Séc. XIX

17-Nossa Senhora d'África
Marfim entalhado e base de madeira
24cm x 7cmx 7cm
Sec. XX

18-Nossa Senhora Aparecida e Fátima
Escultores anônimos
Madeira entalhada e resquícios
de policromia e patina escura
18.1: 1m,20cm x 50cm
18.2: 1m,17cm x 50cm

19-Virgem Negra
Autor Anônimo
Óleo sobre tela
1m,05cm x 95cm
Séc. XVIII

20-São Gregório Magno
com feições mestiças
Óleo sobre tela
1m,31cm x 1m,03
Séc. XVIII

21-Apóstolo Santiago Matamouros
Óleo sobre tela
29cm x 20cm
Séc. XIX



OBJETOS LITÚRGICOS ETÍOPES

CRISTIANISMO AFRICANO: OBJETOS LITÚRGICOS DA TRADIÇÃO ETÍOPE

João Carlos Cândido S. L. Santos[26]

As Origens

A história do Cristianismo está intimamente relacionada com as terras africanas. O norte da África era a região mais rica do Império Romano à época do desenvolvimento da, então, seita judaica baseada nos ensinamentos de Jesus de Nazaré. Ali se produzia a maior parte dos gêneros agrícolas e matérias-primas que eram distribuídas para as outras províncias do Império e comercializadas nas demais partes do mundo. Associada à importância econômica da região estava o seu posicionamento geográfico, abrangendo boa parte da bacia do Mediterrâneo e outros mares internos limítrofes com a Palestina e a Arábia, entre os oceanos Atlântico e Índico; dessa forma era um espaço por onde transitavam vários povos de diversas proveniências – endógenos e exógenos ao continente.
Vestígios literários e materiais indicam que o Cristianismo se difundiu na África via Egito, com o núcleo primevo em Alexandria, lugar da formação da identidade cristã, em especial do seu letramento - com escrita e compilação de textos que compuseram o Novo Testamento. A capital da província romana do Egito foi o espaço em que, a partir do Judaísmo helenístico, os ritos cristãos foram delineados, formando uma identidade própria, entre o primeiro e o segundo séculos da Era Comum. Foi ali também onde ocorreram as primeiras discussões sobre doutrina e teologia cristã, para além do cultivo dos estudos gnósticos e sua importância nas tradições filosóficas e espirituais emergentes, que contribuíram

[26] João Carlos Cândido S. L. Santos. Bacharel e Licenciado em História e graduando em Ciências Biológicas pela Universidade de São Paulo (USP). Atuou em acervos e arquivos públicos e privados. É pesquisador do Museu Paulista (MP-USP), onde estuda a descrição dos usos da fauna e da flora em relatos de viajantes dos séculos XVIII e XIX. Desde 2018, atua como consultor nos núcleos artísticos relativos à Cristandade Oriental e ao Oriente Próximo na Coleção Ivani e Jorge Yunes (CIJY).

para a diversidade de vozes no início do Cristianismo. Foi no contexto da pujante vida comercial e cultural no norte africano desse período que houve a incorporação do pensamento e da prática cristã por várias populações que circulavam ou viviam nos limites dessa região.

De Sabá à Etiópia

Nas mesmas paragens em que, sob a conversão de Axumita Ezana, no século IV se formou a ecclesia mais austral do mundo conhecido à época, outrora fora o reino originário da amante do rei Salomão, Makeda, a rainha de Sabá. O território da Etiópia estava localizado ao longo das principais rotas comerciais internacionais através do Mar Vermelho, entre a Índia e o Império Romano. O desenvolvimento do Cristianismo possibilitou a unificação de diversos grupos étnicos e linguísticos da região.

A tradição cristã na Etiópia foi constituída a partir de estreitos laços com a Igreja Ortodoxa Copta, ou egípcia, sendo conhecida hoje como Igreja Ortodoxa Etíope Tewahedo[27] , pertencendo ao grupo teológico miafisista; de rito litúrgico alexandrino, que possui o ge'ez como língua e escrita oficial. Diferente de outras Igrejas próximas, a Etíope não esteve envolvida em polêmicas teologais, mantendo-se nesse sentido, relativamente isolada e independente das demais Igrejas Orientais com as quais comunga.

Imagens

No que tange à maneira de se relacionar com imagens, as representações etíopes estão inseridas dentro da tradição ortodoxa, ou seja, há a produção de ícones de Cristo, da Mãe de Deus (em grego *Theotókos*) e dos santos para serem venerados. Ademais, nessa localidade o trânsito de egípcios e sírios, que por sua vez tinham vínculos com Constantinopla – corroboradores do Concílio da Calcedônia (451) – difundiu as técnicas e os protótipos – cânones iconográficos – utilizados no Leste do Mediterrâneo. Outrossim, a partir do século XVI, o contato com missionários portugueses e italianos introduziu algumas imagens de culto católico romano, que se popularizaram e passaram ser usadas como modelos. O cristianismo etíope incorporou e retrabalhou as várias formas de representação do sagrado, aderissem teologicamente ou não a suas origens.

Os ícones etíopes desempenham função espiritual semelhante aos do mundo constantinopolitano, seja como proteção; como testemunhos da vida de Cristo; como uma forma de se aproximar de Deus. São utilizados durante os rituais litúrgicos e nas procissões festivas, possuindo também função pedagógica, pois narram aos que se põem diante deles os ensinamentos de Cristo, a vida dos apóstolos e santos, bem como outras passagens da Bíblia. Ao se defrontar com

[27]"Em ge'ez, língua semítica que se desenvolveu no Sudoeste do mar Vermelho, significa "feito como um" ou "unificado"; relativo à unidade das naturezas humana e divina em Cristo, refletindo a fórmula miafisista (do grego *mía, uma, phýsis*, natureza) "uma só natureza do Logos divino encarnado". As Igrejas Ortodoxas Orientais aceitam as explicações cristológicas de São Cirilo, patriarca de Alexandria, e seu antecessor São Atanásio, chamado apropriadamente de Miafisismo. As discussões desses santos alexandrinos não foram contempladas no Concílio da Calcedônia, onde passaram a ser chamadas de modo pejorativo de Monofisismo."

um ícone o devoto é convidado à meditação e à comunhão com os santos através dessas "janelas", possibilitando o acesso ao mundo que está por trás do tempo e do espaço. Além disso, para os ortodoxos orientais – miafisistas – o ícone de Cristo é um argumento cristológico, pois seria a prova visível da humanidade de Deus, o Salvador.

As Peças

A metalurgia era uma das atividades mais emblemáticas do reino de Axum. Com o estabelecimento do Cristianismo nesse estado, objetos litúrgicos passaram a ser fabricados com esta técnica, conformando uma tradição de manufatura típica da religiosidade etíope. As peças mais características são os incensários, as sistra, as cruzes de mão e pescoço, bem como as processionais. Já para a confecção de ícones em textos, os suportes mais utilizados são o papiro ou pergaminho; e a madeira, para ícones de altares, de viagem, domésticos e pessoais. Ainda hoje existem vários artesãos de metal e pintores de ícones nas redondezas de Axum, onde são produzidos e comercializados grande parte dos apetrechos religiosos da Igreja Etíope, onde frequentemente souvenirs são exibidos e vendidos ao lado de objetos antigos. As peças apresentadas nesta exposição são exemplos da cultura material do cristianismo etíope e da trajetória histórica do intercâmbio de artefatos dessa natureza.

Bibliografia

APPLEYARD, David. Ethiopian Christianity. *In The Blackwell companion to Eastern Christianity*. Malden: Blackwell, 2007, p. 117-136.

ARAUJO, Daniel Alonso de. *Controvérsias sobre a Natureza de Cristo na Antiguidade cristã*. Disponível em: <http://falsafa.dominiotemporario.com/doc/site_falsafa_daniel_artigo_de_christi_2.pdf>. Acesso em: 12 dez 2019.

CHAILLOT, Christine. *The Role of Pictures, the Veneration of Icons and the Representation of Christ in Two Oriental Orthodox Churches of the Coptic and Ethiopian Traditions*. Disponível em: <http://cejsh.icm.edu.pl/cejsh/element/bwmeta1.element.desklight-c18a4280-1beb-431e-b8db-fe3eeef1edaf>. Acesso em: 12 dez 2019.

SOBANIA, Neal; Silverman, Raymond. *Icons of Devotion/Icons of Trade: Creativity and Entrepreneurship in Contemporary "Traditional" Ethiopian Painting.* Disponível em: <https://www.jstor.org/stable/20447933>. Acesso em: 12 dez 2019.



1





3



4

1-Cruz Processional
Etiópia
Têmpera sobre bronze
39cm H x 28cm L
Séc.XX

2-Cruz Processional (fechada)
Etiópia
Têmpera sobre bronze
39cm H x 28cm L
Séc.XX

3-Theotokos (Hodegetria)
Etiópia
Têmpera sobre madeira
7cm H x 6cm L
Séc. XIX-XX

4-Theotokos (Hodegetria)
Etiópia
Têmpera sobre madeira
30cm H x 19,5cm L
Séc. XX

GOVERNO DO ESTADO DE SÃO PAULO
João Doria
Governador
Rodrigo Garcia
Vice-Governador
Sérgio Sá Leitão
Secretário de Estado de Cultura e Economia Criativa
Cláudia Pedrozo
Secretária Executiva de Estado de Cultura e Economia Criativa
Antônio Thomaz Lessa Garcia Junior
Coordenador da Unidade de Preservação do Patrimônio Museólogo

ARQUIDIOCESE DE SÃO PAULO
Cardeal Dom Odilo Pedro Scherer
Arcebispo Metropolitano de São Paulo

ASSOCIAÇÃO MUSEU DE ARTE SACRA DE SÃO PAULO – SAMAS

Conselho de Administração

José Roberto Marcellino dos Santos
Presidente

Dom Devair Araújo da Fonseca
Vice-Presidente

Arnoldo Wald Filho
Demosthenes Madureira de Pinho Neto
Dom Carlos Lema Garcia
George Homenco Filho
Guilherme Cunha Werner
Haron Cohen
João Monteiro de Barros Neto
Marcos Arbaitman
Pe. José Rodolpho Perazzolo
Pe. Luiz Eduardo Baronto
Pe. Valeriano Santos Costa
Regis Fernandes de Oliveira
Ricardo Nogueira do Nascimento
Rosely Cury Sanches
Rosimeire dos Santos

Conselho Fiscal
Jussara Delphino
José Emídio Teixeira
Pe. José João da Silva

Conselho Consultivo
José Oswaldo de Paula Santos
Presidente

Ario Borges Nunes Junior
Ary Casagrande Filho
Beatriz Vicente de Azevedo
Cônego Celso Pedro da Silva
Cristina Ferraz
Luiz Arena
Marcos Mendonça
Mari Marino
Maria Elisa Pimenta Camargo
Padre Fernando José Carneiro Cardoso
Renato de Almeida Whitaker
Ricardo I. Ohtake
Ricardo Von Brusky
Roberta Maria Rangel
Rodrigo Mindlin Loeb
Silvia Aquino
Tito Enrique da Silva Neto

MUSEU DE ARTE SACRA DE SÃO PAULO
José Carlos Marçal de Barros
Diretor Executivo
Luiz Henrique Marcon Neves
Diretor de Planejamento e Gestão
Beatriz Augusta Corrêa da Cruz
Museóloga

ADMINISTRATIVO
Alex das Graças Mendes
Aline da Silva Fernandes
Andreza Rodrigues
Celia Regina Leite
Danielle Yasu Shotoko dos Santos
Iva Mendes dos Santos
Leandro Matthes Aurelli
Ligia Maria Paschoal Diniz
Maria de Fatima Paulino
Miriam Myrna Vieira Sans
Renata Batista de Oliveira
Ricardo Nogueira
Stephanie Bezerra Cupertino

COMUNICAÇÃO
Arnaldo Rodrigues
Júlia Gomes
Lucas Länder
Pedro Paulo Sena Madureira
Silvia Balady

EDUCATIVO
Ana Paula Santana Bertho
Anderson Junichi Shimamoto
Bruno Angel Villen Maccarini
Cristiano Antonio dos Santos
David Queiroz
Fabio Santana Silva
Iago Rezende de Almeida
Isabel Franke
Mariana Lachner
Sarah Beatriz Prado Dabus de Almeida
Thamara Emilia Aluizio Nunes
Vanessa Costa Ribeiro
Vera Lucia Alves Maria
Wellington Vieira da Silva

SEGURANÇA & MANUTENÇÃO
Geraldo Monteiro da Silva
José Mauri Vieira
Marcelo Batista de Oliveira
Wermeson Teixeira Soares

TÉCNICO
Claudio Severino de Oliveira
Flavia Andrea Siqueira Dias
Jose Iran Monteiro Sousa
Joao Paulo Rossi
Rosimeire dos Santos

EXPOSIÇÃO
Renato Araújo da Silva
Curador

João Carlos Cândido S. L. Santos
Marta Heloísa Leuba Salum (Lisy)
Rafael Schunk
Textos

COLEÇÃO IVANI E JORGE YUNES (CIJY)
PRESIDENTE HONORÁRIA
Ivani Yunes

PRESIDENTE
Beatriz Yunes Guarita

NOVOS PROJETOS
Camila Yunes Guarita

CONSELHO CONSULTIVO
Adriano Pedrosa
Agnaldo Farias
Ana Gonçalves Magalhães
Domingos Tadeu Chiarelli
Jochen Volz
Magnólia Costa
Marcelo Mattos Araújo
Paulo Herkenhoff
Ricardo Ohtake
Vera D'Horta

CURADORES RESIDENTES
Heloisa Barbuy (porcelana)
Luiz Marques (oldmasters)
Marlene Suano (arqueologia)
Percival Tirapeli (arte brasileira e arte sacra)

CONSULTORES
Ana Maria Kieffer (instrumentos musicais)
Giselle Peixe (prataria)
João Carlos Cândido Santos (oriente próximo)
José Augusto Romano (mobiliário, esculturas, artes decorativas)
Luciano Migliaccio (arte europeia e acadêmica brasileira)
Marco Baena (arte asiática)
Renato Araújo da Silva (arte africana)

SECRETÁRIA
Priscilla Prieto

ACERVO E PESQUISA
Felipe Brito
Francis Melvin Lee
Mariana Motta
Rafael Schunk
Renata Rocco

CONSERVAÇÃO E RESTAURO
Ana Carolina Delgado Vieira
Camila Marchiori
Tainan Azimovas Pinto Torquete

MONTAGEM
Jonathan V. Lucas

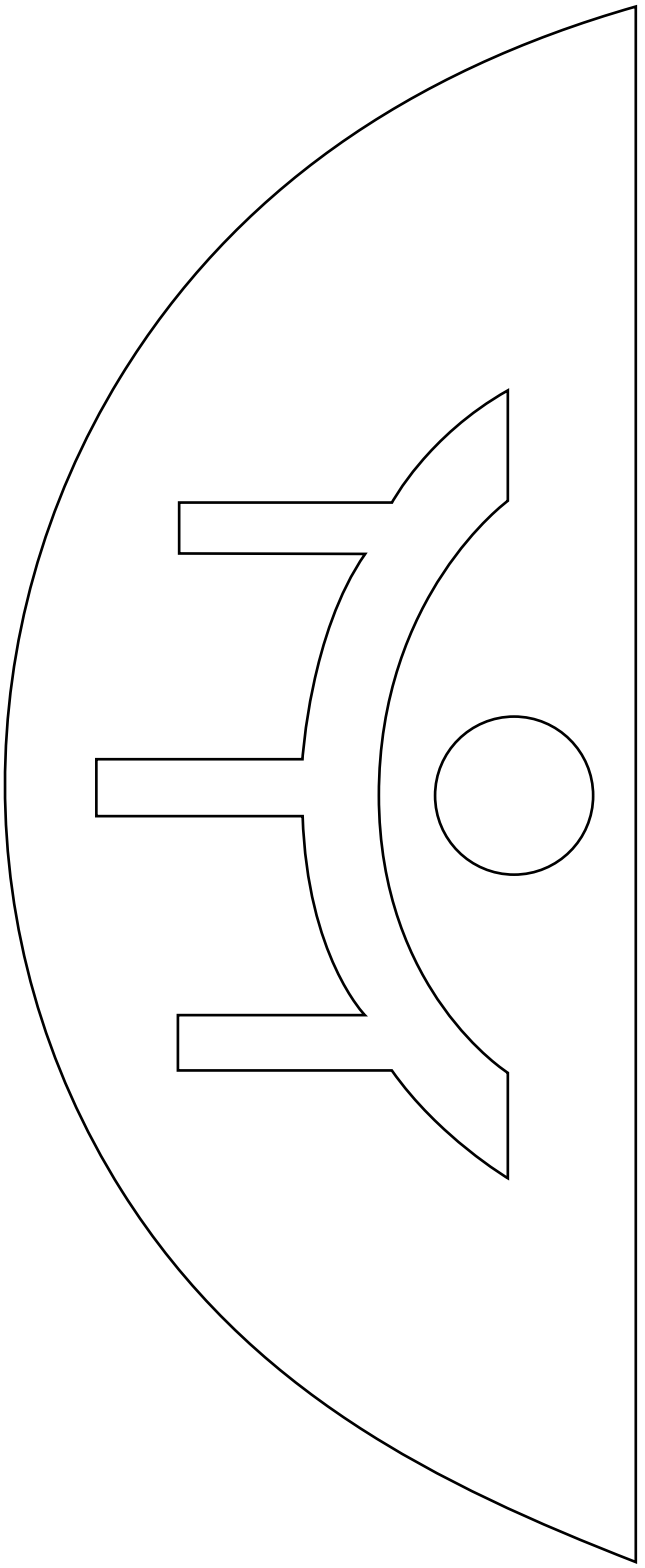
ACERVO BIBLIOGRÁFICO
Leonel de Barros

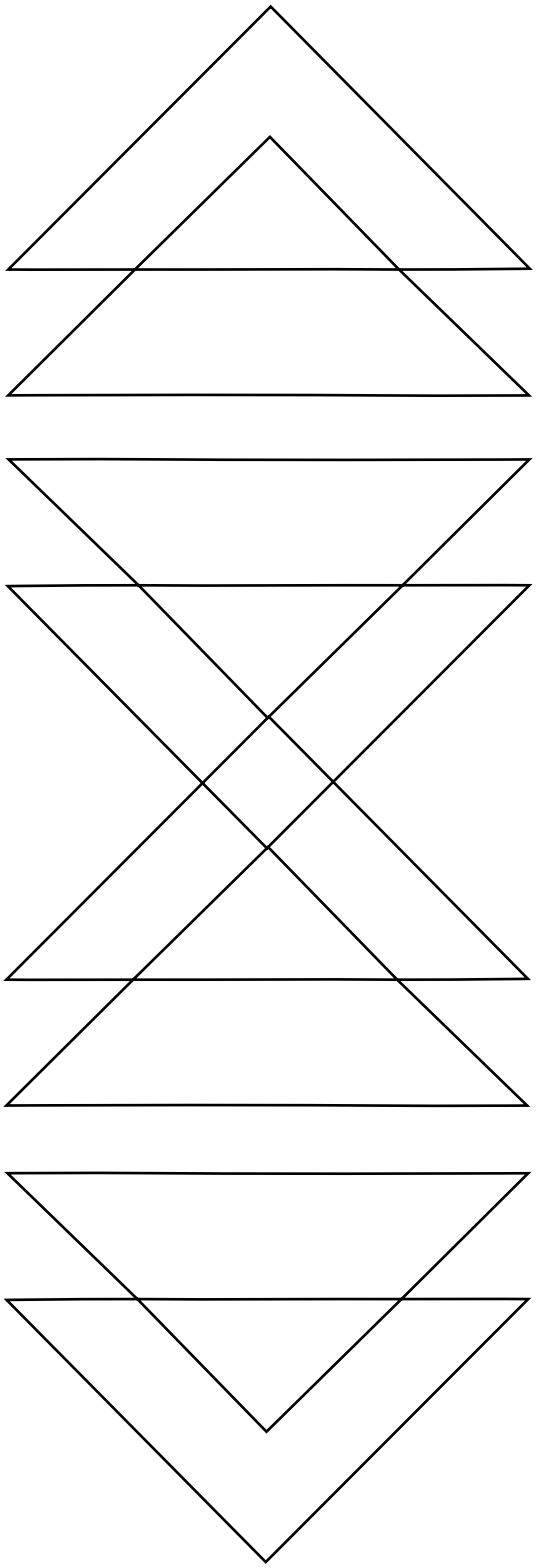
PRODUÇÃO, MARKETING E RELAÇÕES INSTITUCIONAIS
Tarsila Tirapeli

COMUNICAÇÃO E RELAÇÕES INSTITUCIONAIS
Laura Carneiro

FOTOGRAFIA
Estevan dos Anjos

AGRADECIMENTOS
Alessandra Mara Gomes de Melo
Beatriz Yunes
Hermione Waterfield
Ivani Yunes
Jorge Miguel Yunes (*in memoriam*)
Marta Heloísa Leuba Salum (Lisy)
Peter Heller





COLEÇÃO IVANI E JORGE YUNES

MUSEU DE ARTE SACRA SÃO PAULO
ORGANIZAÇÃO SOCIAL DE CULTURA - SAMAS

SÃO PAULO
GOVERNO DO ESTADO

Secretaria de Cultura e Economia Criativa