

## ESTUDO ESTILÍSTICO E ICONOGRÁFICO DAS ESCULTURAS *Ēdan* DO ACERVO DO MAE-USP \*

Ademir Ribeiro Junior \*\*

Marta Heloísa Leuba Salum \*\*\*

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

**RESUMO:** O Museu de Arqueologia e Etnologia da Universidade de São Paulo possui um conjunto de peças de metal fundido usados por uma instituição tradicional dos iorubás, Nigéria, de caráter político-religioso chamada associação *Ògbóni*. Os objetos dos *Ògbóni* são normalmente feitos de liga metálica, referidos nas publicações como “bronzes”, sendo *Ēdan* um tipo específico desses objetos. O objetivo deste artigo é apresentar um estudo dos *Ēdan* dessa coleção em que sistematizamos os dados documentais, históricos e etnográficos correspondentes e os obtidos através da análise formal, funcional e simbólica das peças. Isso conduziu à caracterização das esculturas *Ēdan* da coleção *ògbóni* do MAE, definindo-as como uma categoria específica de produção técnica, mas sobretudo estilística e iconográfica dos iorubás.

**UNITERMOS:** África: Iorubá – Arte africana: estilística – Escultura em metal – Iorubá: associação *Ògbóni* – Mitologia: *Ilé* – Museus: estudo de coleções.

### Apresentação

O Museu de Arqueologia e Etnologia da Universidade de São Paulo possui um importante, e inédito, conjunto de objetos de metal fundido usados pela associação *Ògbóni*<sup>1</sup> dos iorubás,<sup>2</sup> Nigéria. Essa

associação é uma instituição político-religiosa tradicional, estreitamente relacionada ao culto a *Ilé* (“Terra” ou “território”, na forma de uma poderosa divindade feminina). As peças dos *Ògbóni* são, em maio-

(\*) Este artigo é resultado de um plano de estudo vinculado ao projeto “Tratamento de acervos africanos em museus do Brasil face aos estudos africanistas no país e aos sistemas de catalogação internacional: o caso do Museu de Arqueologia e Etnologia da USP”

(\*\*) Bolsista PIBIC/CNPq do Museu de Arqueologia e Etnologia e graduando do Departamento de História da Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas da Universidade de São Paulo.

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

(1) Traduzimos a expressão corrente *Ogboni Society* (do inglês) por “associação *Ògbóni*”, para não haver engano em pensá-la como uma sociedade no sentido de uma nação ou povo, e intensificar o sentido de instituição e de fraternidade que ela possui.

(2) Desde já, os termos vernaculares serão grafados conforme a fonética da língua iorubá. A grafia desses vocábulos varia de um autor para outro (especialmente a grafia dos tons e das vogais específicas do iorubá). Por isso, utilizamos a escrita mais difundida dentro do conjunto das obras citadas. Fazem exceção as palavras já aportuguesadas como *axé*, *ifá*, *nagô*, *obi*, *orixá* ou mesmo *iorubá*, que serão grafadas no nosso idioma.

ria, antropomórficas, e, freqüentemente referidas nas publicações como “bronzes”<sup>3</sup>

Todas as esculturas dessa associação podem ser, genericamente, chamadas de *edan*, mas adotamos a definição simplificada apresentada por Morton-Williams (1960: 369), segundo quem o objeto *edan* “(...) consiste essencialmente de duas imagens de latão (ou bronze) – uma de um homem nu, a outra de uma mulher nua – unidos por uma corrente, e cada uma montada num espeto curto de ferro (raramente de bronze)”<sup>4</sup>. Assim, consideramos *edan* os objetos apresentados na Tabela I.<sup>5</sup> Devemos ainda acrescentar que, como o seu sinônimo, *òlóló*, *edan* é um substantivo feminino (cf. Lawal 1995: 41-43 e Morton-Williams 1960: 369), e que se trata, conceitualmente, de um objeto unitário, ainda que formado por duas estatuetas.<sup>6</sup>

As demais esculturas da associação *Ògbóni* têm características semelhantes, mas não apresentam corrente, nem o pino ou espeto de ferro. Em vez disso, têm uma base plana, pés grandes ou pernas ajoelhadas, o que as sustenta na vertical, razão pela qual, presumivelmente, são usadas em altar, sendo algumas delas, por vezes, chamadas de *onilé* ou *ajagbo*. O objeto de que tratamos neste artigo se distingue dessas outras esculturas *ògbóni*, principalmente, porque cada membro possui o seu; é um objeto sagrado que pode ser visto por não iniciados; e, pode ser retirado do santuário onde ocorrem as reuniões dos

(3) Cf. item 2.2., em que trataremos dos problemas de material e técnica.

(4) “(...) consists essentially of two brass (or bronze) images, the one of a naked man, the other of a naked woman, linked together by a chain, and each mounted on a short iron (rarely, brass) spike”

(5) A partir de agora, nos referiremos a cada *edan* estudado pelo número que apresenta nesta tabela. Todas as fotografias deste artigo foram tomadas por Wagner Souza e Silva (MAE-USP), a quem agradecemos seu entusiasmo e colaboração na determinação de vistas que resultassem em imagens reveladoras e expressivas dos objetos, sem abrir mão da fidelidade que um estudo fotográfico científico exige neste caso.

(6) O uso do artigo masculino na frente da palavra *edan* só pode ser aceitável, então, se for referente ao *objeto* a que a concepção de *edan* dá forma. Quando escrevemos “*edan*”, estamos nos referindo, mesmo que implicitamente, ao objeto e, por isso, usamos o artigo masculino. Procuraremos manter esse critério ao longo do nosso texto, no qual o objeto *edan* também poderá ser tratado como escultura. Quando escrevemos “figura” ou “estatueta”, queremos designar uma das duas imagens do *edan*.

membros *Ògbóni* – o *ilédi*.<sup>7</sup> É também, segundo a bibliografia consultada, o objeto que é empregado para os usos mais diversificados dessa associação. Por conseguinte, ele se tornou seu emblema.

O objetivo deste artigo é apresentar uma caracterização dos *edan* do acervo do MAE, sistematizando dados documentais, históricos e etnográficos correspondentes e os obtidos através da análise formal, funcional e simbólica. Dividimos este artigo em três partes: 1. Discussão bibliográfica; 2. Estudo etno-morfológico dos objetos – que está subdividido em quatro itens constitutivos: histórico das peças; classificação funcional; análise estilística; análise iconográfica; e, 3. Conclusão.

## 1. Discussão bibliográfica

### 1.1 Da associação *Ògbóni*

O território iorubano é composto por vários reinos, onde os direitos sobre o uso da terra são patrilineares. O termo *yoruba* foi difundido a partir do século XIX para designar os povos que, além da mesma língua, tinham a mesma cultura e tradições originárias de *Ilé-Ife*, onde, segundo os mitos, o primeiro rei iorubá, *Odùduwà*, estabeleceu-se, vindo do leste. Apesar disso, essas cidades nunca tiveram uma centralização política e esses povos não se chamavam entre si por um único nome. Aqui no Brasil, os escravos de origem iorubá foram mais conhecidos por *nagô* e em Cuba por *lucumi*. Após a *partilha colonial da África* (Congresso de Berlim de 1884-85), esses povos ficaram divididos e hoje estão localizados em cinco países: a maioria no sudoeste da Nigéria, uma parte na República Popular do Benim (ex-Daomé) e alguns grupos no Togo, em Gana e Serra Leoa (cf. Verger 1981: 11-16; Adékòyà 1999: 13-57). Veja o mapa ilustrativo.

A associação *Ògbóni*,<sup>8</sup> também chamada de *Òsùgbó*, é, como já mencionamos, uma instituição

(7) Como explica Lawal (1995: 41): *Ilé odì*, “the house of secrets”

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

Tabela I

Esculturas *edan* da coleção *ògbóni* do MAE - USP



Nº 1

Nº 2

Nº 3



Nº 4

Nº 5

Nº 6

Tabela I (cont.)

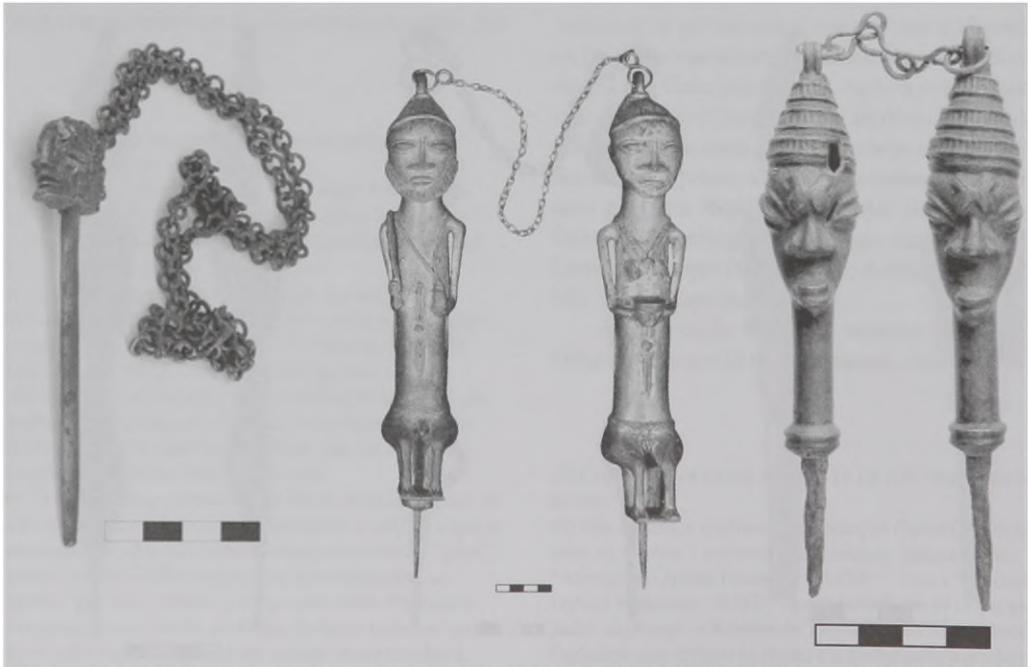
Esculturas *edan* da coleção *ògbóni* do MAE - USP



Nº 7

Nº 8

Nº 9



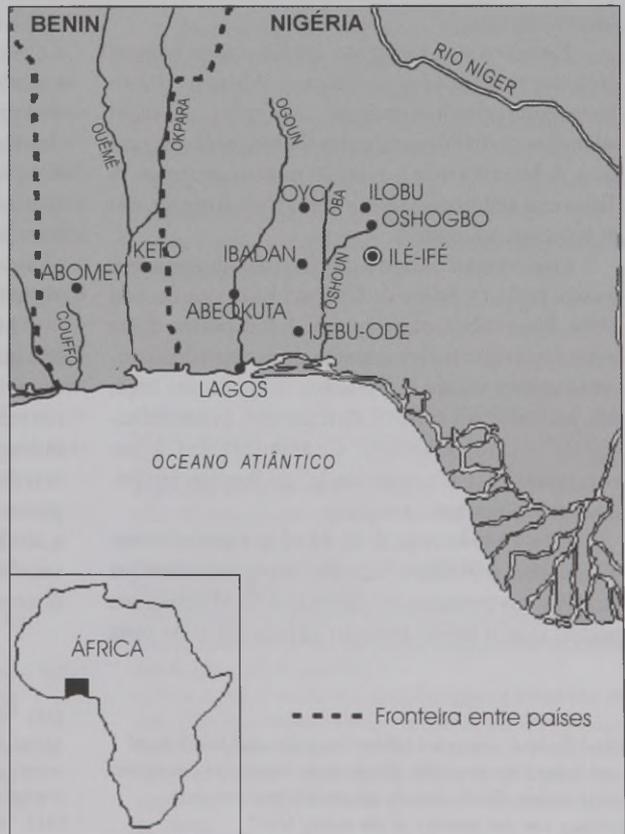
Nº 10

Nº 11

Nº 12

**Tabela I (cont.)**

**Esculturas *edan* da coleção ògbóni do MAE - USP**



Mapa – Parte do território iorubá (adaptado de Verger 1995).

com funções religiosas, judiciais e políticas. Ela é uma espécie de assembléia de anciãos da cidade, unidos ritualmente, que regem um importante culto estruturado a partir da cosmogonia dos iorubás – o culto a *Ilê*, que, às vezes, é tida como mais poderosa do que os orixás, e até mãe de todas as deidades iorubanas (cf. Morton-Williams 1960: 364 e Lawal 1995: 41-43).

Não se sabe ao certo quando essa associação foi criada, mas Ulli Beier (*apud* Costa e Silva 1996: 569) afirma que ela deve ter sido uma “ressonância” de uma religião anterior às mudanças políticas efetuadas pela chegada de *Odùduwà* (o “primeiro rei”. ou “fundador da sociedade”) e seus descendentes – aqueles que instituíram o culto dos orixás. De acordo com Costa e Silva, os sacerdotes *Ògbóni* conservaram o poder e o prestígio dentro do novo sistema porque sabiam pacificar *Ilê* e mantê-la fértil. Os sacerdotes *Ògbóni*, no segredo de suas reuniões, teriam continuado a praticar sua fé, cuidar da ordem e estabilidade social e da manutenção dos velhos costumes. Por isso, conforme o autor, “os novos reis viram-se obrigados a prestar homenagem aos *oniles*, ou ‘donos da terra’”

Notamos a semelhança desses dados com os colhidos e publicados por Morton-Williams (1960: 364), que segundo a tradição, “a Terra (...) existiu antes das divindades e o culto *Ògbóni* antes da realeza. A Terra é a mãe a quem os mortos retornam. A Terra e os ancestrais, não as divindades (orixás), são as fontes da lei moral”<sup>9</sup>

O texto mais antigo a que tivemos acesso sobre a associação *Ògbóni* é do Coronel Ellis, que data de 1894. Nessa obra, ele já aponta dois aspectos dessa associação que foram questão de controvérsia durante todo o século XX e sobre os quais, até hoje, não há consenso entre os africanistas: a denominação de “sociedade secreta” e a ambivalência de sua competência que compreende, ao mesmo tempo, assuntos religiosos e seculares.

Ellis (1894: cap. V, 2º §) vê a *Ògbóni* como uma instituição tirânica: “acredita-se popularmente que os membros possuam um segredo do qual deriva seu poder, mas o único segredo parece ser o de uma

poderosa e inescrupulosa organização”<sup>10</sup> Frobenius (*apud* Morton-Williams 1960: 362), explorador e viajante alemão, partilhava concepções semelhantes quando, em 1913, caracterizou a *Ògbóni* da cidade de Ibadan como uma “*Companhia de Decapitação Ltda*”<sup>11</sup>

Esses dois autores reproduzem as ideologias evolucionistas reinantes na virada do século XIX para o XX, acreditando que as sociedades europeias estavam num estágio “superior” de civilização. Deste modo, todas as práticas culturais que se afastavam do padrão ocidental, principalmente os assuntos concernentes ao Cristianismo, eram prontamente consideradas como prova da “inferioridade” de tais povos, e, conseqüentemente, essas práticas culturais eram desprezadas, estando, nessa época, seus praticantes sujeitos à perseguição severa do governo colonial.

Arewa e Stroup assinalam opiniões diferentes quando se referem às idéias de Webster, que vê essa associação como “o último desenvolvimento da sociedade tribal”, e também de Dennett, que sugere “um aspecto senatorial” para essa associação, o qual protegeria o interesse público do despotismo do *oba* (rei) (Webster, Dennett *apud* Arewa e Stroup 1977: 274-276).

William Bascom (*apud* Morton-Williams 1960: 362 e *apud* Arewa e Stroup 1977: 274-276) refuta a classificação de “sociedade secreta” e afirma que, sociologicamente, a associação é semelhante a outros grupos ou associações religiosas iorubás como dos *Egúngún* e *Agemo*. Ele acredita que essa classificação é imprópria e advenha da distinção rigorosa que as culturas ocidentais fazem entre a Igreja e o Estado. E, mesmo que considere a associação *Ògbóni* como religiosa, admite o papel político que ela tem na organização social iorubá.

Morton-Williams (1960: 362), por sua vez, acredita que ela seja uma típica “sociedade secreta” pelos seguintes motivos: seus membros têm poderes seculares porque proclamam poderes místicos, o que lhes outorga privilégios em relação aos não associados; acredita, também, que ela seja seletiva, que exige algumas qualidades e feitos dos que pleiteiam integrá-la; e, ainda, que seus dirigentes tenham o direito de impor sanções àqueles que revelam seus segredos e procedimentos ou quebram os acordos firmados.

(9) “Earth (...) existed before the gods, and the Ogboni cult before the kingship. Earth is the mother to whom the dead return. Earth and the ancestors, not the gods (*oriša*), are the sources of the moral law.”

(10) “The members are popularly believed to possess a secret from which they derive their power, but their only secret appears to be that of a powerful and unscrupulous organization (...)”

(11) “Decaptation Company, Limited”

Essa associação tem poderes maiores que os do *oba*, pois são seus sacerdotes que fazem os funerais e o processo de entronização, cujos ritos são fundamentais na instauração, legitimação e manutenção da ordem social e política. Há um festival anual na Nigéria, em que o *Basorun*, chefe do *Ọyó Misi*<sup>12</sup> joga Ifá<sup>13</sup> para saber se o duplo espiritual do *oba* ainda suporta sua estadia na Terra. Estando inapto para governar, o *oba* é levado a cometer suicídio, fazendo-se envenenar (Morton-Williams 1960: 364).

A *Ọgbóni* possui dois graus de iniciação e participação: o “júnior” ou *Wẹ-wẹ-wẹ* e o “sênior” *Ologboni* ou *Alowo*. Um membro que entra no *Wẹ-wẹ-wẹ* não faz parte dos rituais secretos até ser um graduado quando, então, recebe o título de *Ologboni*. Um *Ologboni* é especialmente nomeado como *Apènà*, sendo ele o responsável pelas funções judiciais do culto. Há um pequeno grupo de mulheres existentes na associação, bem menos numeroso em relação ao dos homens, elas não presidem os rituais. São chamadas *Erelú* e representam os interesses das mulheres da cidade nas reuniões (Morton-Williams 1960: 365-370). O título de *Erelú* aparece no Brasil atribuído à dirigente da associação feminina *Guèlédé* que também existiu na Bahia até os anos 1930 (Carneiro 1967: 64).<sup>14</sup>

De acordo com Lawal (1995: 37), pode-se dizer, em síntese, que a associação *Ọgbóni* cultua o “espírito da Terra”, *Ilẹ̀*, para assegurar a sobrevivência humana, a paz, a felicidade, a estabilidade social da comunidade, a prosperidade e a longevidade. Isso dissolve, definitivamente, a impressão pejorativa com que ela foi descrita pela antiga etnografia.

A maior parte de nossas informações vieram de Peter Morton-Williams, que fez pesquisas na cidade de *Ọyó*, Nigéria, em 1948, e as publicou em 1960. Foi quem primeiro descreveu a associação *Ọgbóni* com maiores detalhes, delineando seu papel político e descrevendo rituais e crenças religiosas que sus-

tentam a sua função no poder secular. Destacam-se, porém, outros autores de referência cuja leitura foi de grande importância para nosso trabalho: Dennis Williams, que, entre 1962 e 1963, fez entrevistas com membros *Ọgbóni* e com os *Akedanwaiye* (artesãos especializados em *edan*), estudando os objetos em campo e em coleções, tais quais as da Universidade de Ibadan e do Museu Nigeriano de Lagos; L.E. Roache, que pesquisou durante os anos de 1968 e 1969 na área rural de Ijebu-Ode, Nigéria; e, finalmente, Babatunde Lawal, que pesquisou durante os anos de 1966 e 1991 em diversas cidades da Nigéria, utilizando a tradição oral para interpretar questões polêmicas como o significado do lado esquerdo e o gênero de *Ilẹ̀* (cf. item 2.4).

No MAE, alguns folhetos em que se reproduzem informações sobre as peças da coleção *ọgbóni* apresentam dados da pesquisa inicial de Marianno Carneiro da Cunha.<sup>15</sup>

## 1.2 Da confecção e utilização do *edan ọgbóni*

### A matéria-prima e a linguagem estética

A escultura *ọgbóni* se diferencia da escultura feita para os orixás. Primeiramente, há diferença no material usualmente empregado. Enquanto as estatuetas de orixás, ou de outras entidades dos iorubás, seriam feitas de fibras, ferro ou madeira –<sup>16</sup> materiais facilmente degradáveis –, a grande maioria das estatuetas *Ọgbóni* é feita com ligas de cobre – um material relativamente mais durável (Williams 1964: 161).<sup>17</sup>

(15) No texto sobre os *Ọgbóni* e os *edan* publicado no catálogo da “Exposição de peças africanas e afro-brasileiras” do MAE, no Congresso Internacional da Escravidão (1988: 27, 30), reproduz-se a legenda usada na exposição do antigo-MAE, quando no Bloco D do CRUSP. Em sua obra póstuma (cf. Carneiro da Cunha 1983), Marianno refere-se ao *edan* quando apresenta “etapas da cera perdida” (p. 985), fazendo apenas breve menção aos *Ọgbóni* (p. 986).

(16) O uso de madeira na escultura ritual relativa aos orixás é restrito apenas a algumas entidades ou modalidades de culto (cf. Salum 1999).

(17) A caracterização metálica dos *edan* é propósito de uma pesquisa em andamento, realizada por uma equipe multidisciplinar de profissionais técnicos e docentes do MAE, da Escola Politécnica da USP e da UFRGS, com apoio do CNPq (Prof. Dr. Responsável: Hercílio Gomes de Melo).

(12) Conselho de Estado da cidade de *Ọyó* externos à realeza e, necessariamente, membros *Ọgbóni*.

(13) Jogo de adivinhação dos iorubás, chamado Ifá, regido pela divindade Orumilá.

(14) Maria Júlia Figueiredo, do Terreiro do Engenho Velho da Bahia, tinha o título de *Iyalóde-Erelú*. Sobre as máscaras e a associação *Guèlédé* na África e seu imaginário no Brasil, cf. item 3 – “Nota sobre a Oxum de Xangô ou sobre a essência da feminilidade” e item 4 – “Marcas honoríficas das ‘iyààgba’ nas estátuas de Frobenius e de Ibadan” (Salum 1999: 184-187).

Segundo Elbein dos Santos (1993: 39-41), o cobre e suas ligas são portadores de axé<sup>18</sup> e esse metal faz parte do grupo do “sangue vermelho” do reino mineral. Mesmo que a pertinência etnológica ou vernacular dessa classificação seja refutada por Verger (1982: 8), não é de todo improcedente a suposição de que a essas ligas seja atribuído, assim como por grande parte da humanidade, pelos iorubás, um significado maior, por causa da cor, do brilho e até da tecnologia demandada não apenas para a extração e manipulação de minérios, mas também pela sofisticação da técnica de elaboração artística do metal.

Williams (1964: 139) caracteriza a estética do *edan* como icônica, linear – “projeção não escultural de um desenho em cera”, hierática e arquetípica. Isto porque se trata de figuras humanas aparentemente tridimensionais, pelo volume, mas detalhadas, via-de-regra, apenas de frente, reforçando sua imobilidade corporal mas feitas de serenas expressões características (cf. destaque da Foto 2). Segundo ele, essas características contrastam com a abstrata, arquitetônica, descritiva e humanística figuração dos orixás. Esse autor ainda afirma que essas diferenças são devidas a distintas funções: enquanto as formas estéticas das estatuetas usadas no culto dos orixás apenas “simbolizam o espírito” a arte *ògbóni* é sacralizada e adorada como se fosse o “envólucro do espírito”

### *O artesão e sua obra*

O escultor de *edan* é chamado *akedanwaiye*, que poderia ser traduzido, segundo Williams, como “aquele que traz o *edan* ao *àyíé*” – o mundo material. Geralmente ocupada por um ancião, essa profissão é evitada pelos jovens pois está associada à impotência e à perda de filhos. Além disso, acredita-se que homens viris podem alterar a forma sagrada da imagem. Isso não é tolerado, pois ela deve ser fundida com todos os atributos que a torne um ícone.

A confecção de um *edan* é relatada por Williams (1964: 143-145). Ela exige uma evocação contínua de um orixá auxiliar.<sup>19</sup> Frequentemente, acredita-se que esse escultor adquira poderes superiores e, por

isso, as pessoas comuns o temem. A sucessão dessa arte é geralmente de pai para filho, mas é o *Apènà* quem, em último caso, define quem será um *akedanwaiye*. É também o *Apènà* quem certifica se a imagem está dentro dos padrões aceitáveis no culto, podendo rejeitá-la.

As fases de confecção podem ser ilustradas pela Foto 1, compondo-se de seis etapas:

a) a providência de um bastão, normalmente de ferro,<sup>20</sup> usado na estrutura da peça como eixo axial;

b) a modelagem da imagem em argila; nessa etapa, o *akedanwaiye* mantém uma vigília de três dias e noites, durante os quais a imagem é mantida no fogo para secar. Depois disso, ele faz libações, simbolizando a importância suprema da imagem, em sua forma de argila, associada com a Terra;

c) o revestimento da imagem de argila com uma camada de cera;

d) a elaboração dos detalhes de superfície da imagem na cera, última etapa da modelagem que precede a fundição, em que são feitos sacrifícios adicionais. Intensas invocações são feitas em nome do orixá auxiliar da feitura, e nos intervalos são quebrados obis (nozes de cola, usadas também para a comunicação com o mundo espiritual) para se assegurar que o processo está indo bem;

e) a fundição: o calor derrete a cera, que escorre por um orifício na parte superior da peça de argila e o lugar, antes ocupado por cera, agora é preenchido com a liga metálica derretida. Essa peça é, então, embrulhada em um pano branco limpo e colocada para secar em um lugar seguro. Isso é feito no ocaso do sexto dia;

f) a revelação da imagem: na manhã do sétimo dia o molde é removido e o *edan* é retirado. Isso deve ser feito de forma muito cuidadosa e sem força. A imagem é lavada e polida com um pano branco. O iniciado providencia miolo de um pão de grãos típico (*ikuru*) que é amassado em cima do novo *edan*. O obi é lançado novamente pelo artesão para se certificar que o objeto está pronto para ser levado para a casa do iniciado. Se a resposta é favorável, novo sacrifício é feito sobre as imagens junto com pimentas. Um pouco mais tarde, elas são mastigadas pelo *akedanwaiye*, que “fala” com o objeto fundido por intermédio

(18) “força vital, que assegura a existência; elemento dinâmico que permite o acontecer e o devir”

(19) Não há na literatura disponível menção de qual orixá se trata.

(20) Na Tabela VI apontamos a incidência de cinco peças do acervo do MAE com pinos de ligas de cobre e não de ferro. Cf. também uma definição do objeto na Nota 5.

do obi. No pôr-do-sol, finalmente, ele é embrulhado em outro pano branco, junto com o seu molde, para ser levado ao santuário. Lá, é lavado pelo *Apènà*. O *Oluwo*, o oficiante principal do culto, declara, então, que o *edan* está pronto. Já em sua casa, o iniciado enterra o molde num lugar secreto escolhido, onde o *edan* passará o resto de sua vida (a descrição se refere aos *edan* de uso pessoal – cf. item 2.2). Mas, embora deixado nesse lugar, o *edan* é removido para propósitos ritualísticos, exclusivamente. É lavado periodicamente com suco de lima e algumas ervas para conter a oxidação do metal e ser limpo do sangue sacrificial.

#### *A escultura e seu uso*

Como dissemos anteriormente, as esculturas *ògbóni* têm múltiplos usos. A literatura relata que o *edan* pode ser usado, por exemplo, para: prever o futuro; curar doenças; afastar “maus espíritos”; julgar cidadãos; enterrar defuntos, entre outros usos. O *edan* é o elo que une a comunidade a *Ilê*.

Vale a pena destacarmos alguns rituais associados a essa escultura depois de sua confecção.

a) Rito de entrada ao grau sênior, segundo Morton-Williams (1960: 368-369).

O ingressante deve trazer os animais para o sacrifício. Ele se inclina e toca o *edan* com a testa e os lábios antes de os animais serem sacrificados e antes de o sangue ser vertido sobre ele. *Ilê* (entidade simbolizada pelo *edan*) é saudada e o iniciado é instruído pelo *Oluwo* que conclui o rito com uma oração para a cidade, como sempre é feito quando um sacrifício é vertido sobre a escultura. Uma corda com três cauris (búzios) enfileirados é amarrada ao redor do pulso esquerdo do ingressante e deve ficar lá até o terceiro dia. Ela é apertada tão fortemente que deixa uma cicatriz escura no pulso esquerdo, o sinal da iniciação.

b) O mesmo rito anterior, relatado por Williams (1964: 145).

No *ilédi*, um banho é preparado para o iniciado numa bacia com água na qual é imersa uma escultura *edan* recém fundida, previamente purificada por sangue de pombo e ervas medicinais. A cabeça, mãos,

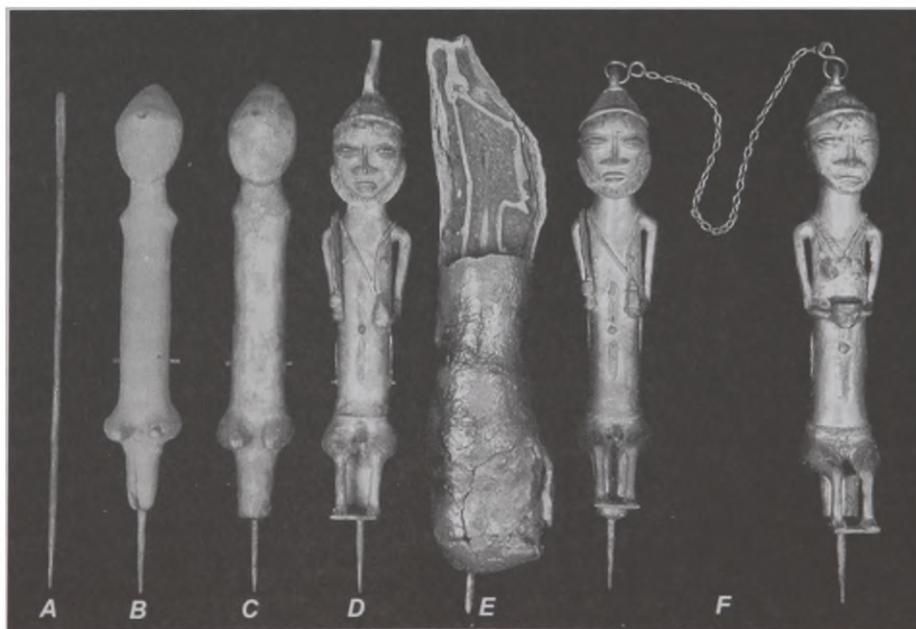


Foto 1 – Ilustração das etapas de fabricação de uma das imagens do *edan* pela técnica da cera perdida.

pés e genitais do iniciado são lavados pelo *Olúwo*. Depois ele é enrolado num pano branco da cintura para baixo. O *Olúwo* invoca bênçãos para o ingressante, que passa o resto do dia evocando força e pureza. Mais tarde, *Ilê* é consultada, por meio do obi, para saber se os ritos foram apropriados e se o iniciado foi aceito. Se o rito não for apropriado, mas o iniciado for aceito, é necessário fazer outro ritual mais elaborado, com sacrifícios mais numerosos. Quando o rito é apropriado e o candidato é aceito por *Ilê*, faz-se uma reunião à tarde onde todos os membros do culto dançam, especialmente o iniciado, que dança freneticamente e invoca virtudes para si. A bacia do banho em que ele foi purificado continua no *ilédi* coberta por um pano branco, em que fica a parte do seu dote à associação *Ògbóni*. Os ritos de oração e purificação continuam por dezesseis dias, depois dos quais o iniciado é considerado um membro sênior, um *Ologboni*.

c) Rito de eleição de oficiante do culto segundo Morton-Williams (1960: 369).

Quando um membro *Ògbóni* é eleito para uma função de oficiante do culto, o *edan* é posto em suas mãos pelo *Apènà* na presença dos iniciados reunidos. Enquanto ele segura a escultura, é dito que apesar de ele agora possuir o título, nunca poderá contar o que acontece no *ilédi*.

d) Brigas entre cidadãos com derramamento de sangue – rito relatado por Morton-Williams (1960: 366).

Na cultura iorubá o derramamento de sangue humano no chão é sacrílego, a menos que se trate de sangue sacrificial. Quando duas pessoas brigam e alguém é ferido, derramando sangue no chão, mesmo que a ferida não seja grave, considera-se ter havido a profanação de *Ilê*. Essa informação chega diretamente ao conhecimento do chefe judicial da *Ògbóni*, o *Apènà*, pelo povo ou mesmo pelo *qba* – tão grave é considerada a situação. Imediatamente ele manda um mensageiro levar um *edan*, o qual é colocado ao lado do sangue derramado. O *Apènà* convoca os outros

oficiais *Ògbóni* e anciãos para se reunirem no *ilédi*, onde os adversários são trazidos. O *Apènà* ouve a disputa e faz um julgamento tentando reconciliar as partes. Ambos pagam uma multa e providenciam animais para o sacrifício. O sangue é vertido sobre o *edan*. Se ficar evidente que uma das partes está mentindo e a disputa não puder ser satisfatoriamente reparada, uma provação é imposta: o *edan* é colocado em uma bacia de água (em algumas outras localidades é adicionado também um punhado de terra). Os disputantes são obrigados a bebê-la. Tem-se que o infrator (ou culpado) morrerá dentro de dois dias.

e) Quando da ofensa entre cidadãos, outro rito relatado por Morton-Williams (1960: 366).

Alguém que tenha sido seriamente ofendido por outra pessoa e que não queira estar envolvido numa disputa longa, cansativa e que envolva outras pessoas, e até feitiçaria, pode apelar para a associação *Ògbóni*. Se o assunto é trivial, o *Apènà* manda os disputantes procurarem seus chefes comunitários ou os chefes de linhagem. Se o problema é realmente sério, ele envia seu *edan*, convocando ambas as partes ao *ilédi*. O malfeitor precisa fazer um pesado pagamento em dinheiro e animais para o sacrifício. Uma escultura *edan* é trazida para fora e os animais são sacrificados sobre ela.

f) Quando da disputa entre os iniciados *Ologboni*, ainda segundo Morton-Williams (1960: 366-367).

Um *Ologboni* pode acusar outro de roubo ou de perseguir sua esposa. Em *Òyó*, na reunião *Ògbóni* que se segue à acusação, uma escultura *edan* é trazida para fora do *ilédi* e posta no chão. O acusado é questionado sobre a acusação. Se ele concordar que é verdadeira, o *Apènà* tentará restaurar as boas relações. Se ele negar a acusação, precisa declarar na frente do *edan*: “*Se eu for inocente, eu não sofrerei nenhum dano. Se eu fiz o que eles estão dizendo, morrerei em dois dias*”. O *Apènà* balança um sino de bronze consagrado e todos os presentes gritam “*Axé!*”. Na região Egbado dos iorubás, as

partes são postas para beber a água em que a estatueta é imersa.

g) Morton-Williams (1960: 366) também se refere a rituais quando ocorre abuso de poder.

A associação *Ògbóni* também pode mandar uma escultura *edan* para outros homens nobres da cidade, que julgue estar ultrapassando os limites de seus direitos e privilégios. O *edan*, colocado na porta da casa desses homens, impede que alguém cruze o portão principal, sendo um marco de vergonha, que sinaliza a atitude inconveniente do morador. O *edan* só pode ser removido quando o culpado reconhecer sua falta com a *Ògbóni* e fizer o pagamento de uma pesada multa, que consiste em animais para serem sacrificados sobre as imagens.

h) Williams (1964: 146) refere-se a um rito funerário dos *Ologboni* usando o *edan*.

A escultura *edan* também desempenha um papel importante nos ritos mortuários dos membros da associação. O corpo é entregue ao oficiante que preside a volta do “espírito” do defunto para o “útero” de *Ilê*. Os parentes compram animais, cujo sangue além de essências materiais são vertidos sobre o cadáver. São feitas marcas ao redor do pulso esquerdo do corpo. Isso significa a remoção dos segredos concedidos durante a vida. Durante esse rito o *edan* é fincado na terra ao lado das têmporas do cadáver, enquanto a corrente que liga as duas partes da escultura repousa sobre a cabeça. O *edan* só é retirado para o enterro, ele nunca é sepultado junto com o defunto. Após o sepultamento, o *edan* volta ao *ilêdi*.

i) Há, finalmente, um rito que marca o casamento dos *Ologboni* relatado por Morton-Williams (1960: 367).

Um membro *Ògbóni* idoso, que teme ser envenenado por uma de suas esposas, possivelmente subornada por um rival, pode casar-se com uma jovem, mandando suas outras mulheres viverem em outro lugar. A nova esposa deve cozinhar e cuidar dele sozinha. Ele a leva ao *ilêdi* e, lá, parte em dois um obi; com a ponta do *edan* ele apanha um pedaço e o oferece para ela, pegando o outro para si mesmo. Os dois comem cada qual a sua parte, sendo, assim, considerados unidos ritualmente como as duas figuras que compõem a escultura *edan*, e é dito para ela que se o trair certamente morrerá ou ficará louca.

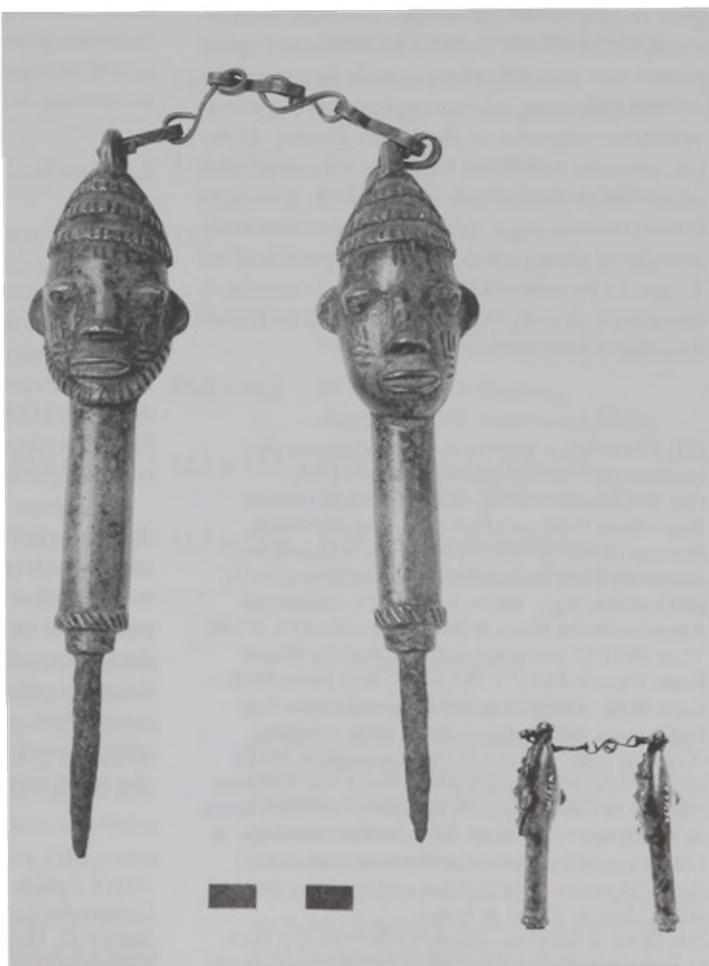


Foto 2 – *edan* 1 (destaque: parte dorsal vista de ¾ pela esquerda).

## 2. Estudo etno-morfológico dos objetos

### 2.1 Histórico das esculturas *ędan* da coleção *ęgbóni* do MAE-USP21

A primeira peça dessa coleção (Foto 2) foi comprada em 1972 da Galeria Segy de Nova York, especializada em arte africana. Essa galeria, na pessoa de Ladislav Segy, manteve correspondência com o MAE nessa fase inicial de constituição do acervo, vendendo peças que atendessem aos critérios estabelecidos pelo Museu. Da associação *ęgbóni* só foi adquirida essa peça.<sup>22</sup>

Os demais *ędan* foram trazidos da África pelo Prof. Dr. Marianno Carneiro da Cunha, que foi leitor da Universidade de Ifę, na Nigęria entre 1974 e 1976.<sup>23</sup> As peças foram compradas em entrepostos de venda de arte tradicional no período dessa viagem. As originárias dos iorubás, incluindo as da associação *ęgbóni*, não puderam ser obtidas na Nigęria porque esse país dificultava a saída do patrimônio cultural tradicional, e foram, segundo consta, provavelmente compradas no Benim, ex-Daomé. As peças, portanto, não foram coletadas em campo, mas adquiridas de pessoas que as revendiam. A exceção é o conjunto das peças didáticas das fases intermediárias da escultura pela técnica da cera perdida (Foto 1), que foi encomendado diretamente do artesão. A maior parte da coleção *ęgbóni* do Museu foi formada nessa viagem do Prof. Marianno.<sup>24</sup>

(21) Cf. também o histórico do acervo africano e afro-brasileiro publicado em Salum e Cerávolo (1993).

(22) Cf. Carta de 27/09/72 – de Ladislav Segy (Galeria Segy – Nova York), para Prof. Dr. Ulpiano Bezerra de Meneses (diretor do MAE); Certificado da Galeria Segy emitido em 27/09/72; Carta MAE - C. 300/72, de 13/11/72, para Ladislav Segy; Recibo de 08/12/72, assinado por Antonietta Borba Muniz de Souza; Carta MAE Of. n.º 346/72, de 20/11/72, para o Reitor da USP, Prof. Dr. Miguel Reale; Carta de 22/11/72, de Ladislav Segy para o MAE; Carta MAE – C305/72, de 23/11/72 para Ladislav Segy (todos esses documentos estão na pasta suspenso “Compras – AF” do Setor de Documentação do MAE).

(23) Cf. Relação da coleção pertencente a José Marianno Carneiro da Cunha, posta em depósito no MAE em agosto de 1976 (pasta “Depósitos – AF”); Relação da coleção de J.M.C.C. posta em depósito no MAE em junho de 1977 (pasta “Depósitos – AF”); fichas catalográficas das peças; Livro de Tombo do acervo.

(24) Dados da entrevista concedida pela Profa. Dra. Maria Manuela Ligeti Carneiro da Cunha a Suely Moraes Cerávolo e Patrícia Raffaini em 08/02/1990, registrada em fita cassete.

Essas peças ficaram em depósito no MAE em nome do Prof. Marianno. Após a sua morte, em 1980, elas foram para inventário, e partilhadas entre os filhos – Mateus Nicolau Carneiro da Cunha e Tiago Carneiro da Cunha – e o Museu, que recebeu lotes em doação.<sup>25</sup>

A Tabela II resume o levantamento da documentação disponível e sistematiza os dados existentes, relativos ao processo de incorporação das esculturas ao acervo.

Sobre o seu valor documental, observamos que elas não foram ainda datadas, mas, tendo em vista a época em que foram trazidas da África (1974-76) e o preenchimento “recente” do campo relativo à cronologia em diversas fichas catalográficas correspondentes, podemos tê-las como do século XX. Observa-se que esse culto conservava-se ainda nos anos 1970. E é possível que, de acordo com Roache (1971: 48), tanto nas pequenas vilas como nos grandes complexos urbanos do território iorubá da Nigęria, a *ęgbóni* ainda prospere como há centenas de anos.

### 2.2 Classificação funcional

Não temos conhecimento de uma tipologia que permita classificar as peças *ęgbóni* em coleções e museus. A primeira medida apropriada para analisar esse conjunto de peças e, particularmente, os objetos *ędan*, foi, então, classificá-los pelo uso ou função.

Primeiramente, as esculturas *ędan* da coleção *ęgbóni* do MAE foram desenhadas utilizando-se um formulário de esboço de peças, o qual foi concebido com os seguintes campos:

a) *esboço da peça*: campo em que o objeto foi desenhado de forma panorâmica de frente, perfil e se necessário de costas, contemplando as vistas que possuíam detalhes (a maioria deles não apresenta na sua parte dorsal variações de detalhes; a observação de todas as vistas, inclusive a dorsal foram contempladas, como devem, no estudo fotográfico). As medidas da altura, comprimento e largura foram tomadas e anotadas no esboço desenhado neste campo. Características que chamaram a atenção foram evidenciadas com setas.

(25) Cf. Carta de 30/08/81, de Maria Manuela Ligeti Carneiro da Cunha para a Profa. Dra. Gilda Reale Starzynski, Diretora do MAE (pasta “Depósitos – AF”); Relação da coleção doada por Maria Manuela Ligeti Carneiro da Cunha ao MAE (pasta “Doação – AF”).

**Tabela II**

**Sistematização da documentação das esculturas *edan* do MAE - USP**

Nº	Tombo	Altura (± 0,5 cm)	Ano de entrada / cidade de origem / forma de aquisição
1.	72/3.4AB	15,0	1972 / origem desconhecida / comprado da Galeria Segy - Nova York
2.	76/2.17AB	21,0 e 22,0	1976 / Abeokutá - Nigéria / viagem do Prof. Marianno à África
3.	76/d.2.9	17,0	1976 / Ijebu (?) – Nigéria / viagem do Prof. Marianno à África
4.	77/d.4.321 e 322	16,5	1977 / Ilobu – Nigéria / viagem do Prof. Marianno à África
5.	77/d.4.328 e 329	25,5	1977 / Ilobu – Nigéria / viagem do Prof. Marianno à África
6.	77/d.4.330 e 331	25,0	1977 / Ilobu – Nigéria / viagem do Prof. Marianno à África
7.	77/d.4.332AB	16,5	1977 / Ilobu – Nigéria / viagem do Prof. Marianno à África
8.	77/d.4.334 e 335	11,5 e 10,5	1977 / Ilobu – Nigéria / viagem do Prof. Marianno à África
9.	77/d.4.336	12,5	1977 / Ilobu – Nigéria / viagem do Prof. Marianno à África
10.	77/d.4.337	11,0	1977 / Ilobu – Nigéria / viagem do Prof. Marianno à África
11.	77/d.4.343MN	38,0 e 38,5	1977 / Ibadan – Nigéria / viagem do Prof. Marianno à África
12.	Sem número (78/d.6.3AB ou 78/d.6.4AB)	12,5 e 13,5	1978 / origem desconhecida / viagem do Prof. Marianno à África
13.	Sem número (78/d.6.3AB ou 78/d.6.4AB)	11,5 e 12,0	1978 / origem desconhecida / viagem do Prof. Marianno à África

b) *detalhes*: todos os elementos de composição da peça foram desenhados separadamente em tamanho maior. Os principais elementos de composição encontrados foram os elementos corporais (olhos, nariz, boca, orelhas, barba cabelo, sexos, seios, mamilos, escarificações ou marcas na pele) e os objetos simbólicos (facão, bacia, colar, pulseira, cinto, coroa ou chapéu).

c) *descrição*: o objeto e as figuras representadas foram descritos observando nas peças as seguintes características:

– quantidade de figuras;

– gênero: masculino, feminino ou indeterminado. Geralmente as figuras masculinas de corpo inteiro possuem o pênis bem evidente. As femininas de corpo inteiro geralmente possuem seios e vagina (que às vezes não passa de uma reentrância sutil). A figura que não evidencia o sexo (*edan* 9), mas segura os seios, foi identificada como feminina porque essa é a representação típica de uma mulher nas esculturas *ògbóni*.

- objetos simbólicos: elementos que acompanham as figuras, como por exemplo, amuletos, bastões, coroas e emblemas;
- gestual: nota-se a posição corporal (em pé, sentado, de joelhos) e a posição dos membros; e,
- material: cor e qualidade do metal ou liga usados.

d) observações: campo em que foram anotadas referências de esculturas semelhantes, além do estado de conservação da peça, como os defeitos encontrados, e, dados relativos à superfície metálica. Esse tipo de objeto, por suas características materiais, está sujeito a alteração química (corrosão), o que justifica a deterioração em que a coleção *ògbóni* se encontra, sendo necessário identificar sua origem e sua gravidade, para adotar meios adequados de interrupção desse processo e de proteção futura.<sup>26</sup>

Após os desenhos procedeu-se a uma divisão inicial das mesmas. Separamos as peças em “grupos” e “sub-grupos” por critérios morfológicos. As categorias preliminares encontradas podem ser vistas na Tabela III.

**Tabela III**

**Classificação preliminar das esculturas**

Grupo	Sub-Grupos	Nº do <i>edan</i>		
Unitário (3)	só a cabeça (2)	gênero não identificado   sem corrente	3	
		com corrente	10	
	corpo inteiro (1)	feminino	sem corrente	—
			com corrente	9
Par (10)	só a cabeça (4)	par sem corrente	—	
		par com corrente	1, 2, 12 e 13	
	corpo inteiro (6)	casal sem corrente	4, 6 e 8	
		casal com corrente	5, 7 e 11	

Com a Tabela III, procuramos orientar o estudo bibliográfico, de maneira que as pesquisas feitas até o momento sobre a associação *Ògbóni* fornecessem subsídios teóricos para se atingir os objetivos desse trabalho.

Notamos que a maioria das esculturas (77%), é formada por casais (pares masculino–feminino, no

caso das peças de corpo todo, e pares que não exibem os sexos, como são as esculturas só com a cabeça). Esses pares estão, na maioria das vezes (69%), ligados por corrente. Mesmo as estatuetas que não possuem corrente têm argolas, sugerindo a união de uma imagem à outra por uma corrente provavelmente perdida (exceção apenas do *edan* 8). Isso ocorre porque a presença e ligação do masculino e do feminino têm significado religioso.

Segundo as informações que Morton-Williams (1960: 369-372) obteve, a Terra, assim como sua contraparte, o “céu” (*Qlqrun*), não é representada por nenhum símbolo na arte *iorubá*, entretanto ela é personificada no *edan*. As imagens, segundo ele, representam um *Ologboni* e uma *Erelú* servindo ao seu mistério, *Awo*.<sup>27</sup> Williams (1964: 142) afirma que “o par, masculino e feminino simboliza a união do céu e da terra na qual a existência humana é baseada”.<sup>28</sup>

Não sabemos se é correto dizer que *Ilê* seja a contraparte de *Qlqrun*, como inferem os dois autores. Elbein dos Santos (1993: 56) afirma que “é comum referir-se à terra como *àiyé* subentendendo-se que *Ilê*, a terra, não compreende a totalidade do *àiyé* e que ao falar-se de *òrun*, não se trata apenas do céu, mas de todo o espaço sobrenatural”

Como escreve a mesma autora, a tradução de *Qlqrun* por “céu” pode levar a enganos. Sabemos que *àiyé* e *òrun* são os dois planos da existência. O *àiyé* é o mundo material, concreto (a terra, as águas e, inclusive, o céu, que se chama *sánmò*). O *òrun* é uma concepção abstrata, é o mundo espiritual, transcendente, e não pode ser localizado em nenhuma parte do *àiyé*, pois ele “é um mundo paralelo ao mundo real que coexiste com todos os conteúdos

(27) “The Earth is not represented by any symbol in Yoruba art, although it is personified. This corresponds to an absence of representation of its counterpart, the sky Olorun”

(28) “The pair, male and female, symbolizing the union of Heaven and Earth on which human existence is based”

(26) Cf. Nota 17.

deste. Cada indivíduo, cada árvore, cada animal, cada cidade etc. possui um duplo espiritual e abstrato no *òrun*; no *òrun* habitam pois todas as sortes de entidades sobrenaturais (...), ou, ao contrário, tudo o que existe no *òrun* tem sua ou suas representações materiais no *àiyé* “(Elbein dos Santos 1993: 54).

Drewal (*apud* Lawal 1995: 45) interpreta as imagens do *edan* referindo-se especificamente ao par como os fundadores originais da comunidade, uma espécie de “Adão e Eva” dos iorubás. Porém, Lawal refuta essa interpretação e concorda com a explicação de Morton-Williams (1960: 369) de que nenhuma figura representa um indivíduo específico, mas o masculino se refere ao papel do *Olúwo*, como sacerdote-chefe dos *Ògbóni*, e a feminina representa o papel das *Erelú*. Lawal ainda acrescenta que o *edan* precisa estar em par para ser eficaz no culto. Segundo as palavras de um ancião *Ògbóni* entrevistado por ele, “(...) o masculino vai junto com o feminino”<sup>29</sup> ressaltando que a perpetuação do ciclo da existência depende da união dos sexos; e “o bem vai junto com o mal”<sup>30</sup> significando que o cosmos iorubá é um delicado e inseparável balanço entre o bem e o mal. O feminino na cultura iorubá indica positividade, complacência; o masculino indica negatividade, rigidez. O fato de o conjunto todo (as duas imagens ligadas pela corrente) simbolizar *Ilè*, e não apenas a figura feminina, não quer dizer que essa divindade seja andrógina, mas sim que é uma divindade completa; ela é, ao mesmo tempo, “(...) firme e delicada, boa e má, generosa e perigosa. (...) Ela é quem dá a vida e quem recebe o morto, a ‘Mãe de Todos’ e ainda a criadora da feitiçaria”<sup>31</sup> (Lawal 1995: 45-46).

Agora que discutimos as interpretações relativas à unicidade da escultura *edan*, vejamos o que os autores escrevem a respeito das esculturas que se apresentam só com a cabeça e as que possuem o corpo inteiro. O grupo de *edan* que

estamos analisando possui 54 % das peças com corpo completo e 46 % delas com a representação apenas da cabeça.

Morton-Williams (1960: 369) relata que cada *ilédi* tem pelo menos dois *edan* que ficam sob responsabilidade do *Apènà*. Um é maior que o outro e mais bem detalhado na execução. Ele nunca sai do *ilédi*. Os outros podem ser simplificados a um par de cabeças diretamente sobre os pinos de ferro (sem o corpo) e ligadas por uma corrente. São eles que seus mensageiros carregam. Essas peças são as únicas que podem ser vistas por não iniciados (com exceção dos *àgbá* – tambores *ògbóni*) e as únicas que podem sair do *ilédi*. Após a iniciação, cada membro *Ògbóni* recebe um *edan*, que depois de sacralizado se torna um talismã chamado *ibqwo*, que protege o seu dono contra feitiçaria usando o poder dos *orixás*.

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

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

A cabeça, entre os iorubá, é a parte mais importante do corpo. É chamada *ori*, que, segundo Ribeiro (1995: 191) significa “*literalmente, cabeça física. Esta é, entretanto, símbolo da cabeça interior chamada ori inu, que constitui a essência do ser e controla totalmente a personalidade do homem, guiando e ajudando a pessoa desde antes do nascimento, durante toda a vida e após a morte. É pois, a centelha divina no humano. Ori é que recebe de Deus [O]orun o destino, por ocasião do nascimento da pessoa*”

A partir dessa análise bibliográfica, e considerando nosso material empírico, deduzimos que existem pelo menos três classes funcionais para as esculturas *edan*. Suas características são agrupadas na Tabela IV.

(29) “(...)Tako, tabo, èjìwàpò (Male and female go together)”

(30) “(...)Tibi, tire, èjìwàpò (Good and evil go together)”

(31) “(...) she is both firm and tender, good and evil, generous and dangerous. (...) She is the giver of life and receiver of the dead, the “Mother of All” and yet the originator of witchcraft”

Tabela IV  
Classificação funcional de *edan*

Classe	Características
 <i>edan</i> de <i>ilédi</i>	São peças maiores e mais detalhadas, mostrando o corpo todo do casal de figuras, que permanecem e são usadas em cultos dentro do <i>ilédi</i> .
 <i>edan</i> pessoal ( <i>ibqwo</i> )	São esculturas pessoais que podem mostrar o corpo inteiro das figuras, mas são de tamanho menor e mais rústicas. Usadas como amuleto e identificador do associado.
 <i>edan</i> de mensagem	São usadas pelos mensageiros do <i>Apènà</i> fora do <i>ilédi</i> . São mais simples, podendo apresentar somente as duas cabeças.

A classificação se baseou na forma e tamanho do objeto. Porém, o que define a classe de *edan* é o uso que fazem dele, mais que seu tamanho ou forma. É possível que imagens simples e pequenas sejam usadas dentro do *ilédi* e que imagens grandes e elaboradas sejam usadas nos cultos fora dele. O tamanho da peça, por si só, não expressa o menor ou maior poder da escultura, mas pode ser o reflexo do poderio político-econômico do reino iorubá a que pertence. Desta forma, nos é impossível precisar que tipo de uso as peças *edan* do MAE tiveram, pois a documentação das mesmas não tem nenhuma indicação sobre isso. Essa classificação, portanto, serve como um instrumento de representação e ilustração das diversas formas, possibilidades de usos e crenças que a escultura *edan* possui.

### 2.3 Análise estilística

A partir da observação das peças, dos desenhos e das fotografias, construímos modelos para os

elementos presentes nas estatuetas. Eles estão agrupados na Tabela V. Na Tabela VI, condensamos os dados da tabela anterior, apresentando um mapa geral de todos os tipos de elementos presentes. Lembramos que, por serem modelos, podem sofrer algumas variações de tamanho e de acabamento, de acordo com a peça. Os desenhos dos modelos foram tomados das vistas que dão melhor visualização dos elementos característicos recorrentes. Na maioria dos casos, o desenho foi tomado de frente da figura humana. Quando usamos outras vistas, elas vão mencionadas na própria tabela. Os desenhos da Tabela V foram elaboradas em traço digital por Ademir Ribeiro Junior, a partir das fotografias tomadas por Wagner Souza e Silva, destacando elementos significativos resultantes da análise estilística (cf. Nota 5).

A partir do exame das Tabelas V e VI, podemos apontar algumas observações que caracterizam as esculturas analisadas:

a) as correntes são todas de ligas de cobre. A literatura consultada confirma que essas ligas são as

Tabela V

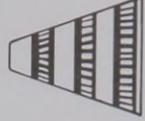
Elemento	Tipos / Número do <i>edan</i>									
<b>Corrente</b>										
	elo circular: 9 (1 elo); 10 (cerca de 180 elos); 12 (2 elos).	elo elíptico: 5 (29 elos); 11 (54 elos).	elo retangular abaulado: 2 (6 elos); 7 (4 elos); 13 (8 elos).	elo "borboleta": 12 (3 elos).	elo em forma de "S plano": 1 (6 elos); 5 (2 elos); 11 (2 elos).	elo em forma de "S tridimensional": 9 (14 elos).				
	<b>Argola</b>									
	lisa e com abertura perpendicular ao plano da face: 1; 3; 4; 5; 6; 7; 9 (nuca); 10 (nuca); 11; 12; 13.	trançada e com abertura paralela ao plano da face: 2								
	<b>Coroa</b>									
	tipo 1 1	tipo 2 2	tipo 3 3	tipo 4 4 (♂)	tipo 5 4 (♀)	tipo 6 5; 6	tipo 7 7	tipo 8 11	tipo 9 12	

Tabela V (cont.)  
Tipos / Número do *edan*

Elemento

		
<b>tipo 1</b> (perfil direito) en forma de cunha semi-circular: 8	<b>tipo 2</b> (perfil esquerdo) cabeleira: 10	<b>tipo 3</b> (perfil direito) chifres: 9

				
<b>tipo 1</b> 5; 6; 8; 11	<b>tipo 2</b> 7; 9; 12	<b>tipo 3</b> 2; 3	<b>tipo 4</b> 4; 10; 13	<b>tipo 5</b> 1

			
<b>tipo 1</b> chato: 1; 3; 6; 9; 10; 13	<b>tipo 2</b> tripartido com base triangular: 2; 5; 11; 12	<b>tipo 3</b> pontagudo com base triangular: 7; 8	<b>tipo 4</b> arredondado: 4

Tabela V (cont.)

Tipos / Número do *edan*

Elemento



tipo 1

1; 2; 3; 5; 6; 10; 11; 12; 13



tipo 2

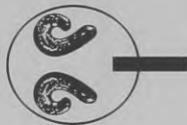
4; 7; 8; 9

Boca



tipo 1

semi-circular:  
1; 8; 9; 13



tipo 2

forma de vírgula:  
4; 5; 6; 11



tipo 3

buraco circular:  
7

Orelhas



tipo 1

com elementos redondos:  
2: (♂) (19 anéis),  
(♀) (17 anéis); 3 (15 anéis)



tipo 2

segmentada:  
1 (♂); 5 (♂); 11 (♂)

Barba

Tabela V (cont.)  
Tipos / Número do *edan*

Elemento



tipo 1

com pingente esférico:

4 (♀); 5 (♀); 6; 11 (♀)



tipo 2

com pingente espiral:

7



tipo 3

inteiriço duplo:

8; 13

Colar



tipo 1

flácidos:

5 (♀); 6 (♀); 7 (♀); 8 (♀); 9 (♀)



tipo 2

proeminentes:

4 (♀); 11 (♀)



tipo 3

esféricos:

7 (♂); 11 (♂)

Seios /  
mamilos



tipo 1

mão esquerda sobre a direita:

4 (♀); 6 (♂); 7; 8 (♂)



tipo 2

braços em forma de *osù*

(segurando os seios):

5 (♂); 6 (♂)

Gesto  
com  
braços e  
mãos

Tabela V (cont.)

Tipos / Número do *edan*

Elemento

<p><b>tipo 1</b> bornal ou cabaça alçada (?): 4 (mão eq. ♂); 5 (mão eq. ♂); 11 (mão eq. ♂).</p>	<p><b>tipo 2</b> porrete (?): 4 (mão dir. ♂)</p>	<p><b>tipo 3</b> facão: 5 (mão dir. ♂); 11 (mão dir. ♂)</p>	<p><b>tipo 4</b> bacia: 11 (duas mãos ♀)</p>	<p><b>tipo 5</b> colher: 8 (duas mãos ♀)</p>	<p><b>tipo 6</b> bastões: 9 (duas mãos ♀)</p>
<p>Umbigo/ ventre</p>					
(vista frontal de 3/4 pela esquerda)					
<b>tipo 1</b>					
proeminente: 5; 6; 7; 11					
<p><b>Marca/escarificação</b> 1 (testa); 2 (bochechas); 7 (bochechas)</p>	<p><b>tipo 2</b> 1 (bochechas); 3 (bochechas)</p>	<p><b>tipo 3</b> 10</p>	<p><b>tipo 4</b> 11 (testa); 12 (testa)</p>	<p><b>tipo 5</b> 7 (costas)</p>	<p><b>tipo 6</b> 7 (nas laterais do corpo)</p>
<p><b>tipo 7</b> 11 (acima e abaixo do umbigo e nas laterais do corpo)</p>					

Tabela V (cont.)

Tipos / Número do *edan*

Elemento



**tipo 5**  
inteiriço duplo:  
12



**tipo 4**  
inteiriço:  
2



**tipo 3**  
com linhas  
inclinadas para  
a esquerda:  
1



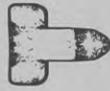
**tipo 2**  
com linhas inclinadas para a  
direita:  
8 (♀); 11 (♀)



**tipo 3**  
triangular com  
três buracos:  
7



**tipo 2**  
dividida em dois: 4; 11



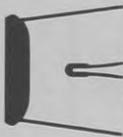
**tipo 2**  
naturalista:  
7



(perfil direito)  
**tipo 3**  
distendidas:  
8



**tipo 1**  
descontínuo:  
4; 5; 6; 11 (♂)



**tipo 1**  
pequena reentrância: 5; 6



**tipo 1**  
cilíndrico / cônico:  
4; 5; 6; 8; 11



(perfil direito)  
**tipo 2**  
formando ângulo reto:  
9; 11



(perfil direito)  
**tipo 1**  
flexionadas:  
5; 6; 7

Vagina

Pênis

Pernas

Tabela VI  
*edan*

Elementos	1	2	3	4	5	6	7	8	9	10	11	12	13
corrente	♂	♀	♀	♂	♀	♂	♂	♀	♀	?	♂	♀	♂
argola	5 (Cu)	3 (Cu)	-	-	2e5 (Cu)	-	3 (Cu)	-	1e6 (Cu)	1 (Cu)	2e5 (Cu)	1e4 (Cu)	3 (Cu)
coroa	1	2	1	1	1	1	1	-	1	1	1	1	1
cabelo	1	2	3	4	6	6	7	-	-	-	8	8	9
olhos	-	-	-	-	-	-	-	1	3	2	-	-	-
nariz	5	3	3	4	1	1	2	2	1	4	1	2	4
boca	1	2	1	4	2	1	3	3	1	1	2	2	1
orelhas	1	1	1	2	1	1	2	2	2	1	1	1	1
barba	1	-	-	2	2	2	3	1	1	-	2	2	1
colar	2	1	1	-	2	-	-	-	-	-	2	-	-
seios / mamilos	-	-	-	-	1	1	2	3	3	-	-	-	3
gesto com braços e mãos	-	-	-	2	-	1	3	1	1	-	3	2	-
pulseira	-	-	-	-	1	2	1	1	1	-	-	-	-
objeto	-	-	-	-	-	-	X*	-	-	-	-	-	-
umbigo / ventre	-	-	-	1e2	1e3	-	-	-	6	-	1e3	4	-
marca / escarificação	1e2	1e2	1	2	-	-	1	1	-	-	1	1	-
cinto / faixa	3	4	4	-	1	1	1	1	-	3	4e7	4e7	4
sexo	-	-	-	1	1	1	1	1	-	-	1	2	5
nádegas	-	-	-	-	1	1	2	3	-	-	1	2	-
pernas	-	-	-	-	-	-	-	-	X	-	X	-	-
pés	-	-	-	-	X	X	X	3	2	-	2	2	-
pino	Fe	Fe	Fe	Cu	Fe	Fe	Fe	Cu	Fe	Cu	Fe	Fe	Fe

Obs.: 1) Os números correspondem aos respectivos tipos da Tabela V;

2) X: elemento presente;

3) -: elemento ausente;

4) Fe: material de ligas de ferro;

5) Cu: material de ligas de cobre (latão, bronze etc.);

6) \*: presente no pulso esquerdo e direito.

mais usadas, mas registra também que, raramente, alguns *edan* apresentam corrente de ferro (Williams 1964: 157-160);

b) a argola, usada para unir a imagem à corrente, é lisa e fica posicionada no topo da cabeça, num plano perpendicular ao plano da face (exceção apenas dos *edan* 9 e 10, que possuem argolas na nuca, e do *edan* 2, que possui a argola num plano paralelo ao plano da face);

c) exceto o *edan* 13, todas as esculturas apresentam algum adorno na cabeça, considerando-se também, como adorno, a forma de um cabelo artisticamente penteado (como é o caso dos *edan* 8, 9 e 10). Esses adornos possuem formas que sugerem um movimento para o alto. Isso pode ser observado no formato cônico das coroas dos *edan* 1, 2, 3, 4, 5, 6, 8 e 9; no formato helicoidal das coroas presentes nas figuras do *edan* 9; no formato cuneano do cabelo das figuras do *edan* 8; e, no formato cônico e trançado do cabelo da figura do *edan* 9. Destacamos que o cabelo da peça 9 é muito semelhante a um tipo de escultura de altar dos *Ògbóni*, encimada com pontas como dois chifres. Morton-Williams (1960: 370, prancha IIa), apresenta um exemplar do Museu Nigeriano, que tem cerca de 76 cm de altura, e é chamada *onilé* ou *ajagbo* – isto para apontar, aqui, um exemplo de recorrência de elementos das estatuetas de altar nos *edan* propriamente ditos;

d) os elementos fisionômicos (olhos, nariz, boca e orelhas) estão presentes em todas as estatuetas (com exceção da orelha, que, quando presente, muitas vezes está voltada para trás, não sendo vista, normalmente, de face). Isso ocorre por causa da importância que a cabeça tem em relação às outras partes do corpo (cf. item 2.2), mas também pela valorização da parte frontal da maioria delas;

e) todas as figuras das esculturas possuem olhos grandes e o globo ocular projetado para fora. Isso é uma característica muito marcante da figuração humana na arte *ògbóni*;

f) todas as figuras possuem a boca aberta. Isso pode ser uma referência à palavra. Nas tradições africanas a palavra falada tem, além de um valor moral fundamental, um caráter sagrado vinculado à sua origem divina e às forças ocultas depositadas nela. Além disso, a fala teria o poder de colocar em movimento forças que estão contidas dentro do homem, sendo, assim, a materialização ou exteriorização das vibrações dessas forças. Por ter

um valor tão significativo e importante, a palavra não é usada desnecessariamente e sem prudência (Hampâté Bâ 1982);

g) a barba é um elemento que simboliza a sabedoria e a longevidade. De fato, os sacerdotes *ògbóni* são anciãos grandes conhecedores da cultura iorubá, pois são iniciados no jogo de Ifá e grandes depositários da tradição oral. A barba não é um bom parâmetro para a identificação do gênero das figuras porque as femininas também podem ser esculpidas com esse elemento (cf. *edan* 2);

h) todas as figuras femininas, que apresentam a figuração humana completa, possuem seios, e têm as mãos estendidas em gesto de oferecimento (cf. item 2.4);

i) quanto ao gestual e aos objetos, observamos as características abaixo:

– quando as figuras do *edan* não estão fazendo o gesto típico *Ògbóni* (mão esquerda sobre a direita) ou segurando os seios, no caso das femininas, elas portam alguns objetos nas mãos;

– as figuras masculinas seguram *dois tipos de objetos*; um é relacionado ao gênero *masculino* – um facão ou um porrete – que fica na mão *direita* (o lado direito é masculino para os iorubás); o outro tipo é relacionado ao gênero *feminino* – uma cabaça com alça ou uma espécie de bernal –, que fica na mão *esquerda* (lado tido como feminino);

– as figuras femininas, por outro lado, seguram *apenas um objeto*, que é sempre relacionado ao gênero *feminino* (bacia, colher ou dois bastões);

j) as marcas corporais ou escarificações podem ser sinais iniciáticos (como os dois símbolos da lua crescente) ou marcas de identidade étnica (como os riscos no rosto);

l) os adereços da cintura ocorrem tanto nas esculturas que detalham apenas a cabeça quanto nas que se apresentam de corpo inteiro;

m) a vagina geralmente é sutil (um vinco no baixo-ventre) ou pode nem ser evidenciada, enquanto o pênis aparece em todas as figuras masculinas de corpo todo, e é exageradamente grande;

n) as figuras do *edan* quase sempre estão sentadas (exceto o *edan* 8, no qual as figuras estão em pé). A posição sentada é associada em vários lugares

da África ao chefe, por isso, é também uma insígnia de poder e autoridade – uma postura freqüentemente associada ao rei;

o) a maioria das estatuetas possui pinos de ferro. Enquanto 5 figuras (22% num total de 23 imagens) possuem pinos de ligas de cobre, 18 figuras (78 %) possuem pinos de ferro. Morton-Williams, na sua definição estrita de *edan*, menciona que também há *edan* com pino de “bronze” ainda que raramente (cf. Nota 4); e, finalmente

p) observamos que muitos dos elementos do *edan* possuem formas inspiradas no imaginário *Ògbóni* que iremos examinar a seguir. Antes porém, enfatizamos aqueles que merecem destaque:

– os quatro tipos de nariz encontrados nas imagens tendem a ter a base triangular, provavelmente inspirados na simbologia importante, como veremos, que o número três possui entre os *Ògbóni*;

– os braços das figuras femininas, quando seguram os seios, ficam numa posição que lembra duas parábolas opostas, ou um duplo sinal da lua crescente;

– a barba presente nos *edan* 1, 2, 3, 5 e 11 é delineada de modo a lembrar, também, o símbolo da lua crescente; isso ocorre, ainda, com o par de orelhas das figuras presentes nos *edan* 4, 5, 6 e 11;

– as coroas, tendendo a uma forma cônica, delineiam um falo, especialmente as coroas dos *edan* 1 e 11.

## 2.4 Análise iconográfica

A unicidade do casal ligado pela corrente, o realce dos sexos e a importância da cabeça já foram abordados quando da classificação funcional (cf. item 2.2), que, como vimos, está vinculada, do ponto de vista morfológico, sobretudo a esses três fatores. Agora nos ocuparemos em analisar a significação de outros símbolos recorrentes nas peças.

### *Òsì* – o lado esquerdo

A preponderância do lado esquerdo (*òsì*) sobre o lado direito (*òtún*) está representada no gestual típico *Ògbóni* que coloca a mão esquerda sobre a direita com os punhos cerrados e o polegar escondido (cf. Tabela VII). Eles saúdam *Ilê* fazendo esse gestual três vezes na altura do abdome, enquanto dizem uma saudação (Morton-Williams 1960: 372). Os iniciados também se cumprimentam com a mão esquerda e se movem para a esquerda enquanto dançam ao som das batidas dos *àgbá* (tambores) dentro do templo ou santuário *ilédì* (Lawal 1995: 43).

Segundo Elbein dos Santos (1993: 70), “de maneira geral, o que é masculino é considerado como pertencendo à direita e o que é feminino como pertencendo à esquerda”. Mas em Drewal (apud Lawal 1995: 43-44), consta que o lado esquerdo nas estatuetas *ògbóni* não está relacionado ao feminino, mas sim ao sagrado, e por consequência, aos assuntos potencialmente perigosos.

Lawal discorda dessa acepção, recorrendo à tradição oral, sobretudo aos versos do Ifá, para afirmar que *Ilê* é uma divindade feminina e que o

Tabela VII

### *Òsì* – o lado esquerdo



detalhe do *edan* 4



detalhe do *edan* 6



detalhe do *edan* 8

lado esquerdo, *òsì*, representa o escondido, o suave, o poder espiritual feminino, enquanto o lado direito, *òrun*, representa a força física masculina, a rigidez (cf. um confronto entre essas duas concepções em Salum 1999: 168-170). Por isso, a mão esquerda é metaforicamente conhecida entre os iorubás como a “*mão da paz*” ou a “*mão do segredo*”<sup>32</sup> Com esses novos dados, ele conclui que, na iconografia *ògbóni*, o lado esquerdo representa o feminino e o laço entre mãe e filho – e entre os “filhos da mesma mãe” (*Qmo Ìyá*), como os membros *Ògbóni* costumemente se denominam.

É importante lembrar que, genericamente e universalmente, formas côncavas ou massas com reentrâncias são associadas à vagina e tidas como femininas. Fenômeno semelhante ocorre com as “cavernas” ou “grutas”, e com a “terra”. Na iconografia do Cristianismo primitivo é comum vermos a Virgem Maria dando à luz no interior de uma gruta, e não em um estábulo.

No romance “O mundo se despedaça” do escritor nigeriano Chinua Achebe (cf. Achebe 1983) fica evidenciado o papel central do culto à terra também para os ibôs. Tratando da questão, ainda que literariamente, o autor revela como a terra personifica-se em divindade feminina e como esse culto foi desestruturado pelos colonizadores. Considerando a proximidade geográfica e cultural dos ibôs com os iorubás, esse paralelo vem reforçar a profundidade do significado de *Ilê*, como “território” ou “divindade”, na compreensão do imaginário *ògbóni*.

#### *Ééta* – o número três

O número três é muito recorrente na iconografia *ògbóni*. Podemos vê-lo representado nos elementos triplos ou em forma triangular. A Tabela VIII mostra alguns arranjos possíveis, mas há muitos outros encontráveis, de forma idealizada, nos elementos de estilo (cf., por exemplo, as construções de coroas e narizes, ou estruturas das correntes e escarificações da Tabela V).

De acordo com os autores consultados, a união do masculino e do feminino na imagem do *edan* simboliza a formação do “terceiro”. Seria como aquele gerado pela complementaridade de partes, aquele que

se segue – a progeneritura, ou o devir, reiterando os laços entre passado, presente e futuro. Essa tríade se estabelece quando um *Ologboni* é visto com as duas figuras humanas no peito, usando o *edan* pendurado no pescoço, como mostra a renomada foto de William Fagg (Blier 1997:97, f. 78).

O terceiro elemento é *Ilê*, o mistério, o próprio segredo compartilhado (Morton-Williams 1960: 373) – que tem raízes ancestrais. Para Lawal (1995: 44), “o número três (*eéta*), (...) significa poder dinâmico (*agbára*), ambos físico e metafísico. (...) A terceira parte *Ilê/Edan* – é a força da ligação da promessa, companheirismo, contrato, obrigação, ou responsabilidade moral”<sup>33</sup>

Esse número, segundo Morton-Williams (1960: 373), também está presente na concepção iorubá dos três estágios da existência humana: a saída do *òrun* para viver no *àyé* e eventualmente se tornar um espírito em *Ilê*. Os iorubás também acreditam na existência de três componentes “espirituais”: *èmi* (a respiração); *ara-òrun* (um componente que retorna para o *òrun* para renascer), e *imole* (que se torna um ancestral).

Elbein dos Santos (1993: 71) aponta que três são também as forças que constituem o universo e tudo o que existe: *Ìwà*, princípio da existência, *Axé*, princípio da realização, e *Ábá*, princípio orientador. E, nos terreiros nagôs da Bahia a que se refere a autora, o número três também está ligado à terra: “toda ação ritual no ‘terreiro’ está indissolúvelmente ligada à terra; desde *Qlorun*, passando por todos os orixás até os ancestrais, todos são saudados e invocados no início de cada cerimônia derramando um pouco de água três vezes sobre a terra” (idem: 57).

#### *Osù* – símbolo da lua crescente

Drewal (*apud* Lawal 1995: 47) interpreta o símbolo da lua crescente como a abstração de um pássaro, que é um dos emblemas das “feiticeiras” iorubás. Confirma o “*edan* sentado com pássaros ‘mensageiros’” – peça da coleção R. Cte de la Burde, (Roache 1971: 51, f. 7) – em que os corpos dos pássaros, representados de perfil sobre a

(32) “*owò àlàáfíà (the hand of tranquillity)*” e “*owò awo (‘hand of secrecy’)*”.

(33) “*The number three (eéta), on the other hand, signifies dynamic power (agbará), both physical and metaphysical. (...) the third party – Ilê/Edan – is the binding force of a promise, fellowship, contract, obligation, or moral responsibility.*”

Tabela VIII

*Eéta* – o número três



pernas flexionadas formando um triângulo – detalhe do *edan* 5 (perfil esquerdo).



escarificação em forma de triângulo – detalhe do *edan* 7 (perfil esquerdo)



vagina em forma triangular com 3 buracos – detalhe do *edan* 7



olhos tripartidos e nariz em forma triangular, dividido em três – detalhe do *edan* 12



porrete (?) com 3 divisões de 3 – detalhe do *edan* 4



corrente com 3 elos e coroa com divisões de 3 – detalhe do *edan* 12

cabeça da figura, têm denotada forma de meia lua. Outra interpretação vem dos informantes de Lawal, segundo a qual esse símbolo é *Osù*, a lua crescente, associado à inovação e a regeneração. Ele é conhecido pelas mulheres iorubás, que se baseiam na fase crescente e minguante da lua como calendário menstrual. Ora, as “feiticeiras” não deixam de ser agentes dinâmicos e transformadores, havendo consonância no cruzamento da argumentação dos dois autores citados.

Encontramos esse símbolo em vários elementos dos objetos: nas escarificações na testa das imagens (*edan* 11 e 12), na posição dos braços femininos segurando os seios (*edan* 5 e 6), nas orelhas que ficam na parte posterior da cabeça (*edan* 4, 5, 6, 8), no formato do cabelo (*edan* 8), e nas barbas de algumas peças (*edan* 1, 5 e 11). Ele pode aparecer de forma dupla como as marcas na testa do *edan* 12. Exemplos do aparecimento da forma da lua crescente nos *edan* vêm-se destacados na Tabela IX.

*Espiral, círculos concêntricos e forma cônica*

Os informantes de Lawal (1995: 47-48) deram duas diferentes, porém relacionadas, interpretações sobre a espiral e os círculos concêntricos que aparecem nas estatuetas. A primeira delas diz que esse símbolo representa o giro (*ranyinranyin*) da forma cônica de um caramujo (*òkòtò*), que é brinquedo de criança, e está associado com o crescimento, movimento dinâmico e, por extensão, com o poder transformador de Exu – o mensageiro divino e intermediário entre *Ilê* e *edan*. A outra versão diz que esses motivos gráficos significam o poder expansivo de Olocun – a divindade do mar e da abundância. A água e a terra são dois aspectos do mesmo fenômeno cultuado pela associação *Gèlèdè* como *Ìyá Nlá* (“Mãe-Natureza”), que é chamada, segundo o autor, “*Olókun àjàró òkòtò*” – a divindade do mar que gira como o caramujo *òkòtò*.

Notamos esses símbolos em diversos elementos. Alguns exemplos estão destacados na Tabela

Tabela IX

*Osù* – símbolo da lua crescente



barba em forma de lua crescente – detalhe do *edan* 5



cabelo em forma de lua crescente – detalhe do *edan* 8



formato de lua crescente atrás da cabeça – detalhe do *edan* 12



símbolo duplo da lua crescente na testa – detalhe do *edan* 12



orelhas na parte posterior da cabeça – detalhe do *edan* 5



braços em forma de *osù* – detalhe do *edan* 6

X. O que pode vir a reforçar a atribuição do formato cônico, circular concêntrico e espiral a Exu é, provavelmente, o formato de glândula que algumas coroas apresentam, como as dos *edan* 1 e 11. O pênis é um dos principais símbolos de Exu (cf. Verger 1981: 78-79), sendo as formas fálicas da escultura dos iorubás atribuídas a essa entidade. O cabelo do *edan* 10 é também muito parecido com a cabeleira de Exu da estatuária em madeira.

*Objetos simbólicos*

Os objetos sustentados pelas figuras humanas de um *edan* simbolizam aspectos importantes das crenças *ògbóni* e são como que pequenas réplicas dos objetos utilizados nos rituais da associação. Segue abaixo considerações sobre eles.

a) A *colher* representa a renovação e o reabastecimento. É um símbolo geralmente vinculado à figura feminina (como no *edan* 8), pois remete às mulheres *Erelú* que, entre outras tarefas, preparam a comida servida no *ilédì* (Lawal 1995: 47).

b) Os *bastões*, ou cetros cerimoniais, são símbolos de poder e autoridade dentro dos cultos religi-

osos iorubás. O *edan* 9 carrega um par desses bastões, que pode ser uma auto-referência ao *edan* (uma imagem do *edan* segurando outro *edan*).

c) A *bacia* é usada pelo *Olúwo* para lavar o iniciado (Williams 1967: 145), ganhando nova significação, pois é também essencial nas tarefas judiciais (Morton-Williams 1960: 366). Geralmente é segura pela figura feminina, como no *edan* 11.

d) O *facão* é um símbolo associado ao masculino e, por isso, é segurado pela mão direita (o lado direito é o lado masculino). Simboliza o sacrifício e também é uma referência às penalidades aplicadas a qualquer um que revele segredos ou quebre acordos relativos à associação.

e) O *porrete* também é um símbolo associado ao masculino, como o facão. É segurado pela mão direita da figura masculina. Esses dois objetos estão associados à morte, que é relacionada ao masculino na cultura iorubá. A morte, ou *Ikú*, está profundamente ligada à terra e à gênese humana (Elbein dos Santos 1993: 106-107).

f) O *bornal* – esse elemento que também pode denotar a forma de uma “cabaça com alça” – está, nas peças que constituem nosso *corpus* de pesquisa, sempre no lado esquerdo do corpo *de todas as*

Tabela X

Símbolos de movimento



mãos em forma de espiral – detalhe do *edan* 6



colar com pingente em forma de espiral – detalhe do *edan* 7



cabelo trançado – detalhe do *edan* 9



coroa helicoidal – detalhe do *edan* 7



argola circular trançada – detalhe do *edan* 2



coroa cônica – detalhe do *edan* 1

*figuras masculinas*. Parece contraditório, lembrando que, para os *Ògbóni* o lado feminino é o esquerdo, e, ademais, esse elemento alude à contenção de algo poderoso ou valioso, que não pode ser visto nem revelado, mantendo-se escondido e inacessível, mas presente. Lembremos que a cabaça é associada, genericamente na África, ao útero, à gestação e aos mistérios da vida. É hora de dizer que os sacerdotes *Ògbóni* usam um bernal semelhante a este objeto do lado esquerdo do corpo quando saem a trabalho (cf. Lawal 1995: 46, f. 10). Pode ser uma referência ao grande poder ancestral feminino de *Ilè*, que está ligada à “feiticeira” também. É importante lembrar que, tradicionalmente, a “feiticeira” entre os iorubás nem sempre é considerada uma prática anti-social. As “feiticeiras” iorubás trabalham com forças muito poderosas e terríveis. Essas mulheres são anciãs muito temidas e respeitadas na sua comunidade. Diferentemente das culturas ocidentais, que desprezaram e “caçaram” suas “feiticeiras”, entre os iorubás elas são reverenciadas e apaziguadas com danças e cerimônias (cf. Verger 1992: 23-24; Carneiro da Cunha 1984; quanto à projeção dessa discussão na arte, cf. Salum 1999: 168-170).

*Seios*

Todas as figuras femininas sinalizam gestos de oferecimento com suas mamas cônicas e pendentes. Os seios enfatizam a afeição maternal e generosidade de *Ilè*. Segundo Lawal (1995: 46), há um provérbio *ògbóni* que diz: “o leite dos seios maternos é doce [ou suave]; nós todos sugamos dele”<sup>34</sup> Ele é entoado três vezes pelos membros quando saúdam uns aos outros ou quando tocam o *edan* com a língua.

É interessante notar que a figura feminina do *edan* de corpo inteiro, quando não está na posição típica da mão esquerda sobre a direita, parece estar sempre oferecendo algo, de braços estendidos. Nos *edan* 5 e 6, a figura oferece os seios; no *edan* 8, oferece uma colher; no *edan* 9, um par de bastões; e, finalmente, no *edan* 11 a figura oferece uma tigela. Todos esses objetos são relacionados ao gênero feminino (cf item 2.3).

(34) “Òmú iyá dùn ún mu; gboḡbo wa la jo nmu ú”, traduzido pelo autor como “the mother’s breast milk is sweet; we all suck it”

### Sobre a nudez

Os *Ògbóni* ditam que os seres humanos não podem esconder nada de *Ilê* e, em alguns rituais, os participantes ficam nus. Isso viria a demonstrar, segundo Williams (1964: 146), a imediata relação que deve existir entre os homens e *Ilê*. Em sua pesquisa, esse autor constatou que todos os *edan* de corpo inteiro são feitos nus. Todos os *edan* do acervo do MAE, examinados por nós, estão em conformidade com essa regularidade.

### 3. Conclusão

Apontamos a seguir observações que, ao fim deste artigo, nos parecem relevantes, tanto do ponto de vista teórico, quanto metodológico.

a) Chegamos ao final, com uma síntese bibliográfica sobre um assunto pouco explorado, de fontes escassas e em língua estrangeira, de pouco acesso entre nós, e, praticamente inexistente em português. Consideramos que nosso estudo possa vir a contribuir não apenas para os estudos de coleção, mas para os de natureza histórica e sócio-antropológica, bem como às pesquisas sobre o Negro no Brasil.<sup>35</sup>

b) O estudo, objeto deste artigo, permitiu-nos delimitar um grupo de peças do acervo de origem africana do MAE-USP, quantificado, que forma uma coleção museológica em si mesma, permitindo sugerir denominá-la *coleção ògbóni do MAE*. Nessa coleção inserem-se, além dos *edan* aqui apresentados, as estatuetas “sem pino” e “sem corrente”, além de algumas outras peças avulsas (bastões, recipientes, jóias). Elas serão tratadas em uma publicação próxima.

c) Outro resultado que nos parece importante destacar nesta conclusão é a constatação, pela análise morfológica, da presença ou representação no acervo do MAE das três classes funcionais das esculturas *edan* reportadas na etnografia dos principais autores sobre a matéria.

d) Com o estudo efetuado, temos, agora, embasamento para definir o grupo de esculturas *edan* da coleção *ògbóni* do MAE:

– são peças iorubás da associação *Ògbóni*, que chegaram da África na década de 1970 e, provavelmente, são do século XX;

– são objetos de ligas de cobre feitos pela chamada “técnica da cera perdida” e compostos por um par de imagens baseadas na *figura humana*. Essas imagens possuem pinos metálicos na parte inferior e são ligadas por uma corrente na parte superior;

– as imagens simbolizam um casal humano nu. Alguns pares possuem somente a cabeça. Quando representam a figura de corpo inteiro, é comum ver-se nelas a sinalização do *gesto ògbóni* (mão esquerda sobre a direita). Quando não, elas sustentam nas mãos objetos determinados. A figura masculina segura dois objetos – um ligado ao gênero masculino, que fica do lado direito, e outro ligado ao feminino, que fica do lado esquerdo. Por outro lado, a figura feminina segura apenas um objeto do universo feminino com as duas mãos; e,

– nessas esculturas, há uma profusão de símbolos materializados por diversos recursos de representação da figura humana. São perceptíveis pelas marcas corporais, nas silhuetas de postura, nos objetos-insígnias integrantes, assim como, nos elementos constitutivos (como olhos, mãos ou pernas). Entre os símbolos encontrados estão os relativos ao número três e à lua crescente, além dos que indicam movimento e crescimento. Essa caracterização pode ser útil no trabalho de identificação de outras peças.

e) No que diz respeito à pesquisa sobre coleções, reafirmamos a importância do estudo formal e funcional como mola propulsora para o exame aprofundado da documentação escrita, aqui sintetizada, permitindo, no retorno, examinar essas formas tão singulares e emblemáticas, desmembrando-as nos seus elementos mais significativos.

f) Na possibilidade de estendermos, no futuro, nosso *corpus* para além das peças da *coleção ògbóni do MAE*, os resultados deste estudo apontam para uma tipologia capaz de auxiliar a classificação de objetos congêneres conservados em outras instituições, tendo em vista que não se conhece, ainda, pelas publicações especializadas disponíveis, um trabalho focalizado na matéria.

(35) O tema foi objeto da nossa comunicação de pesquisa, “Edan – emblema da associação *Ògbóni* na África: investigação sobre seu uso no Brasil” (cf. Ribeiro Jr.; Salum, XI SIICUSP, 2003: www.usp.br/siicusp)

RIBEIRO JR., A; SALUM, M.H.L. Stylistic and iconographic study of the *edan* sculptures of MAE-USP collections. *Rev. do Museu de Arqueologia e Etnologia*, São Paulo, 13: 227-258, 2003.

**ABSTRACT:** The Museu de Arqueologia e Etnologia of the University of São Paulo has a collection of pieces of cast metal used by a traditional institution of the Iorubas from Nigeria, called *Ògbóni* society, of political-religious character. The *Ògbóni*'s objects are normally made of metal alloy, referred in the publications as "bronzes", and *edan* is a specific type of such objects. The goal of this article is to present a study of the *edan* of this collection in which we systematize the corresponding documental, historic and ethnographic data and those obtained through formal, functional and symbolic analyses of the pieces. This led to the characterization of the *edan* sculptures of the MAE's *ògboni* collection defining them as a specific category of technical, but above all stylistic and iconographic production of the Iorubas .

**UNITERMS:** Africa: Ioruba – African art: stylistic – Metal sculpture – Ioruba: *Ògbóni* society – Mythology: *Ilẹ̀* – Musei: collection studies.

### Referências bibliográficas

- ACHEBE, C.  
1983 *O mundo se despedaça*. São Paulo: Ática.
- ADÉKŪYÀ, O.A.  
1999 *Yorùbá: Tradição oral e história*. São Paulo: Terceira Margem.
- AREWA, O.; STROUP, K.  
1977 The Ogboni Cult Group (Nigeria). *Anthopos*, 72 (1-2): 274-287.
- BASCOM, W.R.  
1944 The Sociological Role of the Yoruba Cult Group. *American Anthropologist*. (Memoirs, 63)
- BLIER, S.P.  
1977 *L'art royal africain*. [Paris]: Flammarion.
- CARNEIRO, E.  
1967 *Candomblés da Bahia*. [Rio de Janeiro]: [Ouro]. (Coleção Brasileira de Ouro, 1441).
- CARNEIRO DA CUNHA, [J.]M.  
1983 Arte Afro-Brasileira. W. Zanini (Coord.). *História Geral da Arte no Brasil*. Vol. II. São Paulo, Instituto Walther Moreira Salles: 973-1033.  
1984 *A Feitiçaria entre os Nagô-Yorubá*. Dédalo, São Paulo, 23: 1-15.
- COSTA E SILVA, A.  
1996 *A enxada e a lança: A África antes dos portugueses*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira.
- DENNETT, R.E.  
1916 The *Ògbóni* and other secret society in Nigeria. *Journal of the African Society*, 16: 16-29.
- DREWAL, H.J.  
1989 Art and Ethos of Ijebu. H.J. Drewal; J. Pemberton; R. Abiodun (Eds.) *Yoruba: Nine Centuries of African Art and Thought*. Nova York, The Center of African Art: 117-145.
- ELBEIN DOS SANTOS, J.  
1993 *Os Nàgô e a Morte*. São Paulo: Vozes.
- ELLIS, A.B.  
1894 *The Yoruba-Speaking Peoples of the Slave Coast of West Africa*. [www.sacred-texts.com], 2003.
- FROBENIUS, L.  
1913 *The voice of Africa*. Vol. I. Londres: Hutchinson & Co.
- HAMPÁTÉ BÂ, A.  
1982 A tradição viva. J. Ki-Zerbo (Coord.). *História Geral da África*. Vol. I. Metodologia e pré-história da África. São Paulo, Ática: 181-218.
- LAWAL, B.  
1995 À Yà Gbó, À Yà Tó: New Perspectives on Edan *Ògbóni*. *African Arts* 28 (1): 37-49.
- MORTON-WILLIAMS, P.  
1960 The Yoruba *Ògbóni* Cult in *Oyo, Africa*, Londres 30 (4): 362-374.
- RIBEIRO, R.  
1995 *Mãe Negra: o significado iorubá da maternidade*. Tese (Doutorado em Antropologia). São Paulo: FFLCH/Universidade de São Paulo.
- ROACHE, L.E.  
1971 Psychophysical Attributes of the Ogboni edan. *African Arts* 4 (2): 48-53.
- SALUM, M.H.L.  
1999 Por que são de madeira essas mulheres d'água? *Rev. do Museu de Arqueologia e Etnologia*, São Paulo, 9: 163-193.
- SALUM, M.H.L.; CERÁVOLO, S.M.  
1993 Considerações sobre o perfil da Coleção

Africana e Afro-Brasileira no MAE-USP. *Rev. do Museu de Arqueologia e Etnologia*, São Paulo, 3: 167-185.

VERGER, P.

- 1981 *Orixás*: deuses iorubás na África e no Novo Mundo. São Paulo: Corrupio.
- 1982 Etnografia religiosa iorubá e probidade científica. *Religião e Sociedade*, 8: 3-10.
- 1992 Esplendor e decadência do culto de Iyami Osorongá entre os Iorubas: "Minha Mãe Feiticeira". P. Verger. *Artigos*: Tomo I. São Paulo, Corrupio: 5-91.
- 1995 *Dieux d'Afrique*: culte des orishas et

vodouns à l'ancienne côte des esclaves en Afrique et à Bahia, la Baie de Tous les Saints au Bresil. Paris: Revue Noire.

- 2000 *Notas sobre o Culto aos Orixás e Voduns na Bahia de Todos os Santos, no Brasil, e na Antiga Costa dos Escravos, na África*. São Paulo: EDUSP.

WEBSTER, H.

- 1932 *Primitive Secret Societies*. Nova Iorque: Macmillan Co.

WILLIAMS, D.

- 1964 The Iconology of the Yoruba Edan Ogboni. *Africa*, Londres, 34 (2): 139-166.

Recebido para publicação em 2 de dezembro de 2003.