

PESOS PARA MEDIR OURO EM PÓ: O BRONZE E A FERTILIDADE NAS PRODUÇÕES IMAGÉTICAS NIGERIANAS

Priscila Maria de Jesus¹

RESUMO: *O presente artigo sintetiza um estudo sobre cultura material africana realizado no Museu Afro-Brasileiro (CEAO-UFBA). Tem por finalidade a compreensão do universo simbólico das produções imagéticas nigerianas, sobretudo no que se refere às representações do ato sexual, tendo como objeto de estudo um par de pesos para medir ouro em pó, peça integrante do acervo do referido Museu. O trabalho de pesquisa buscou analisar o universo simbólico africano, relacionado aos ritos de fertilidade da mulher, fecundidade da terra e à concepção da origem da vida nessas sociedades. Representar o ato sexual na produção escultórica africana significa compreender a própria concepção de mundo dessas sociedades, desvinculando das primeiras impressões dos grupos sociais não-africanos, que as associam à simples erotização das formas. Fez-se necessário, no decorrer da pesquisa, uma compreensão do papel da metalurgia, em particular do bronze – material empregado na confecção do objeto – enfatizando a sua simbologia no contexto africano, sobretudo a produção em bronze do Antigo Reino do Benin, localizado na atual Nigéria.*

Palavras-chave: Cultura material; Fertilidade; Simbolismo.

INTRODUÇÃO

O continente africano comporta uma gama de diversidades geográficas, sociais e culturais, entre as múltiplas sociedades que constituem este macro continente. A confecção de máscaras, esculturas, bonecas, colares e demais objetos são produzidos tendo como base uma função utilitária na vida cotidiana do homem africano, sendo ligada, também, a fins mágicos, ritualísticos e estéticos.

A presente pesquisa tem como foco o estudo de um par de pesos para medir ouro em pó, peças do acervo do Museu Afro-Brasileiro, localizado no antigo prédio da Faculdade de Medicina, no Terreiro de Jesus. O trabalho apresentado é uma tentativa de compreender um objeto, inserido num espaço museal, que atende às implicações do cotidiano e do culto à fertilidade nas sociedades africanas que se localizavam na atual Nigéria, sobretudo o antigo reino do Benin, contrapondo-se ao olhar das sociedades não-africanas. A pesquisa buscou compreender o significado da representação do ato sexual nas esculturas africanas, ressaltando sua funcionalidade no meio em que foi produzido, precisando a funcionalidade e a simbologia do bronze entre as sociedades africanas.

A perpetuação das tradições e da memória dos povos africanos deu-se, sobretudo, pela oralidade – embora se verificasse a existência de uma diversidade de grupos que conhecessem e utilizassem a escrita no continente africano –, preservando, assim, a cultura imaterial e material. Um exemplo dessa cultura material são as produções imagéticas que serão estudadas no presente trabalho, que se integram no universo das produções escultóricas em bronze da Nigéria. Nesse sentido, a metalurgia nigeriana, com sua técnica e estética elaboradas, serão voltadas para fins utilitários e ritualísticos, para glorificação do rei, principalmente

¹ Graduanda em Museologia / Universidade Federal da Bahia - UFBA. E-mail: priscilamdj@ig.com.br. Orientadora: Joseania Miranda Freitas, Professora Doutora do Departamento de Museologia e do Programa de Pós-Graduação em Educação/UFBA. Pesquisadora do Museu Afro-Brasileiro. E-mail: joseania@ig.com.br.

no reino do Benin, destacando-se as esculturas em bronze destinadas para sua Corte; isso na utilização do bronze, material tido como precioso entre os povos da África.

Outra característica abordada nas produções artísticas africanas e na presente pesquisa é a fertilidade. O culto à fertilidade é um fator relevante nas manifestações culturais das sociedades africanas, simbolizando a permanência e perpetuação da sociedade, relacionando-se ao cotidiano desses homens – relação fertilidade/fecundidade da mulher e da terra – e às explicações da origem da vida. Assim, muitos objetos vão ser produzidos, tendo por finalidade o culto à fertilidade, mas, muitas dessas produções, ao olhar crítico da sociedade ocidental, parecerão uma erotização da arte, o que acarretará equívocos numa análise aprofundada de tais objetos.

Embora se trate de uma pesquisa curta, realizada durante o primeiro semestre de 2005 para as disciplinas do curso de Museologia, Laboratório de Cultura Material Africana e Afro-Brasileira e Arte Decorativa, a pesquisa valorizou essa tríade bronze-cópula-fertilidade na produção imagética africana. O trabalho contou com levantamento bibliográfico em livros e catálogos, pesquisa na ficha documental do objeto no museu e exercício de observação do objeto, com a elaboração de desenho de observação das representações faciais das figuras.

A PRODUÇÃO EM BRONZE E O SIMBOLISMO NAS PRODUÇÕES IMAGÉTICAS NIGERIANAS

Segundo Maria Helena Martins (1999, p. 49-50), o museu pode ser entendido como uma instituição que, através de um processo histórico e cultural, modificou no tempo e no espaço a sua função precípua que era a de instituição de coleta e conservação dos bens históricos e artísticos. Atualmente, o museu funciona como um espaço de comunicação entre as culturas dos diversos seguimentos sociais. Seguindo essa linha, traçamos um paralelo com o Museu Afro-Brasileiro – MAFRO –, cujos objetos, exemplares de sociedades africanas, correlatas com a vida cotidiana desses povos, na qual vemos materializados, nas produções imagéticas expostas, suas estruturas sócio-políticas e seu sistema mítico-religioso, o que dá uma visão da diversidade do continente africano, subdividido nos seus inúmeros grupos étnicos.

Nesse universo museal, no qual está inserido o objeto, carregado de simbolismo, que, mesmo longe de seu contexto original, não o abandona por completo, cabe ao museu e ao museólogo atribuir novos valores, além de esgotar sua função precípua, mesmo que seja por meio de textos ou pelo monitoramento, o qual tencione a reflexão dos visitantes – no que diz respeito a grupos escolares – com questionamentos iniciais, como o que para eles significa aquela representação? Que mensagem eles acham que ela quer passar? E em cima dos questionamentos e das respostas, ir construindo um diálogo provocativo no qual serão construídas as informações que se deseja transmitir. Assim, o objeto, ao adentrar no museu, perde sua função utilitária como informa Ramos:

Ninguém vai a uma exposição de relógios antigos para saber as horas. Ao entrar no espaço expositivo, o objeto perde seu valor de uso: a cadeira não serve de assento, assim como a arma de fogo abandona sua condição utilitária. Quando perdem suas funções originais, as vidas que tinham no mundo fora do museu, tais objetos passam a ter outros valores, regidos pelos mais variados interesses. (RAMOS, 2004, p. 19)

Esses interesses, ou a que se propõe a exposição, o porquê de tal objeto estar no museu e organizado daquela forma atende ao *corpus* do museu, ou seja, a mensagem que ele pretende passar. Nesse caso especificamente, levaremos em consideração os objetivos expositivos do

MAFRO, cujo plano expositivo foi reelaborado entre os anos de 1995 e 1997, com o intuito de, segundo Marta Heloísa Salum, “procura dar ao visitante uma dimensão da diversidade étnica do continente africano como um todo, destacando África de Brasil...” (SALUM, 1997, p.74). É dessa noção de diversidade que utiliza o MAFRO por meio da sua forma materializada: o objeto.

No reino Benin, os soberanos acumulavam na sua figura o poder militar e espiritual. Viviam em suntuosos palácios ornados com esculturas de bronze, que tinham por temática a vida cotidiana. No ano de 1472, chega à costa do Benin a nau do capitão português Rui de Sequeira, iniciando o contato com os europeus, que resultariam, mais tarde, no tráfico de escravos.

A história do Benin comporta uma gama de incertezas. Com a chegada dos portugueses à costa da atual Nigéria, estes começaram a formar relações políticas e comerciais com o reino Benin, sendo os portugueses seguidos por ingleses, franceses e holandeses, que estabeleceram relações comerciais com o reino, o que contribuiu para que a capital Benin prosperasse e se desenvolvesse. O contato entre o reino Benin e os europeus também teve como objetivo suprir as reservas de bronze do reino, com a vinda do bronze da Europa. Nos séculos XVII e XVIII, a situação militar e política do Benin declinaram progressivamente. Esse processo de decadência militar, sobretudo no que se refere à proteção da cidade, culminou com o saque realizado na cidade de Benin, em 1897, por soldados britânicos, o que marcou o fim da autonomia do reino e de sua arte suntuosa.

A produção escultórica em bronze estudada ilustra o universo simbólico e das tradições no qual estão inseridos os objetos e a sociedade que o produziu, podendo expressar regras de conduta ou a sabedoria de uma sociedade. Ao retratar uma cena, o autor busca passar uma mensagem de caráter moral ou educacional; essa mensagem será reproduzida pelos indivíduos que constituem essa sociedade, transformando-se num veículo de comunicação. É essa função que desempenha o par de pesos para medir ouro em pó pesquisado, expressar a compreensão de mundo da sociedade que o produziu.

Os bronzes reais do Benin

O refinamento da produção imagética do antigo reino do Benin, desde o início, incitou os pesquisadores e observadores europeus a questionar as características africanas dessas produções, levantando hipóteses diversas relacionadas a eventuais origens assírias, egípcias, judaicas, indianas ou européias das técnicas como dos estilos. No entanto, vários especialistas contestaram firmemente essas idéias, convencidos de que tanto o estilo como a técnica das obras do Benin têm sua origem na própria África.

O reino do Benin localizava-se numa região onde habitavam vários grupos de unidade lingüística *edo*, como os Bini e os Ichan e por etnias de língua Ioruba, Igbo, Ijaw, Itsekiri e Igala. As origens do reino Benin se perdem nos mitos dos séculos passados. Algumas tradições locais evocam duas dinastias, a dos “*souverain duciel*” ou ogiso, remontando há 900 anos e, a segunda e atual dinastia tem por ancestral fundador Oranmiyan, o príncipe guerreiro legendário do século XIII, vindo da cidade sagrada de Ifé.

Felix Von Luschan e Struck, especialistas em arte africana, que formularam uma teoria na qual os objetos produzidos pelos povos do Benin tenham perdido a sua riqueza no processo criativo, formulando a *teoria do declínio*, na qual afirmavam que, a partir do século XVI, as produções e suas técnicas foram decaindo, sendo as mais primorosas as produções anteriores ao século XVI, como ressalta Eisenhofer em seu artigo, “É por isso que os dois homens elaboraram uma ‘teoria do declínio’, de acordo com a arte e a técnica no Benin que não cessa de decair

pouco a pouco a partir do século XVI.”² (EISENHOFER, 2000, p. 42). Tais idéias, compartilhadas por Laure Meyer, que destaca as belas produções dos séculos XVI e XVII e a perda de qualidade das criações em bronze a partir do século XVIII, na qual houve uma passagem para a reprodução mecânica de modelos não se atendo aos elementos decorativos iniciais, como o autor informa:

Em meados do século XIX, a qualidade dos bronzes baixou. As linhas sem vida são representadas pela reprodução mecânica dos modelos, ao mesmo tempo que proliferam os elementos decorativos secundários em particular as ‘asas’ curvas colocadas em outra parte e do rosto, acima da ordem do Oba Osenwede.³ (MEYER, 1991, p.38).

Laure Meyer informa ainda que, com o fim do reino Benin, em 1897, perde-se também sua característica suntuosa, destacando três fatores que contribuíram para o fim do reino “incompreensão, choque de mentalidades e finalmente o mal entendido contribuíram para a catástrofe”⁴ (MEYER, 1991, p. 33). Eisenhofer ainda destaca as idéias de Luschan e Struck no que se refere à origem da metalurgia no reino Benin, vinculando o aprendizado, por parte dos artesãos, da técnica do bronze e do latão, com os artesãos da cidade de Ifé, idéia contestada na atualidade, com as recentes análises científicas e arqueológicas, que revelaram a multiplicidade das formas da arte desenvolvidas na área que hoje compreende a Nigéria e de suas múltiplas influências, não se restringindo apenas a Benin e Ifé. No entanto há a hipótese de, ao atribuir a tradição da fundição no reino Benin à cidade de Ifé, obtém-se um significado político de legitimação da autoridade real do Benin.

É importante ressaltar o problema de diagnosticar as origens da arte Benin, independente de serem silhuetas humanas, representações zoomórficas em bronze ou marfim. Meyer destaca apenas a qualidade superior das produções pertencentes aos séculos XVI e XVII e a relativa degeneração das produções do século XVIII e XIX. Vale ressaltar que a existência e a utilização do bronze e do chumbo é muito antiga no continente africano, remontando ao século VI, no Senegal e entre os séculos VIII e IX, na Maurîtânia. Sem mencionar os numerosos objetos produzidos com a técnica da cera perdida, encontrados na cidade de Igbo-Ukwu, datados como pertencentes do século X e XV, os quais surpreendem pela complexidade e refinamento da decoração. Essa produção de Igbo-Ukwu difere estilisticamente das produções do Benin. A cidade de Ifé, entre os séculos XII e XV, também desenvolveu uma arte prestigiosa, a qual era destinada exclusivamente ao Oba e sua família, assim como no reino Benin.

Assim, no que se refere à produção em bronze do povo Benin, destaca-se que “a arte em bronze ou em marfim no reino Benin sempre será uma arte real, real para sua destinação, real para o nível elevado de suas produções” (MEYER, 1991, 49).

Fertilidade e sexualidade nas produções imagéticas africanas

As posições de casais representando atos sexuais no continente africano, ao contrário do que se pensava – fruto do liberalismo sexual por parte das sociedades africanas –, comprovam ser, na realidade, expressões de fertilidade. Mas, mesmo impregnada de noções de fertilidade e

² “C’est ainsi que les deux hommes élaborent une ‘théorie du déclin’, selon laquelle ‘l’art et la technique au Benin n’ont cessé de déchoir peu à peu à partir du XVI siècle’.”

³ “Au milieu du XIX siècle, la qualité des bronziers baisse. Les traits sans vie sont figés par la reproduction mécanique des modèles, tandis que prolifèrent les éléments décoratifs secondaires, en particulier les “ailes” courbes placées de part et d’autre du visage sur ordre de l’Oba Osemwede.”

⁴ “Incompréhension, choc des mentalités et finalement malentendu ont contribué à la catastrophe.”

perpetuação da espécie, essas imagens contêm, segundo Combalia, “uma descrição realista e às vezes quase surreais de motivos sexuais”⁵ (COMBALÍA, 2004, p. 21). Combalía ressalta uma inadequação do termo “erótico” para designar esses impulsos sexuais na cultura africana, como entendemos no ocidente, pois o que se entende por erótico na nossa sociedade ocidental não corresponde às tradições imagéticas do continente africano. Isso não implica que, entre esses povos, não haja uma atração sexual ou um jogo de sedução como os presentes entre os povos ocidentais, todavia o que Combalía ressalta é a grande diferença entre o conceito de amor – essencialmente europeu quando se define como uma união tanto sexual quanto espiritual, de teor individualista no qual englobam apenas os cônjuges – e a presença da magia – que se torna fundamental entre os povos não ocidentais – que está diretamente ligada à sexualidade e aos ritos de iniciação, o que confere ao ato sexual dentro das sociedades africanas uma ampla compreensão do significado de sua representação.

Assim, os europeus têm no ato sexual um meio no qual gerarão seus descendentes, que darão continuidade à sua linhagem, sua família, contrapondo os africanos, que, a partir do que foi estudado, pode-se concluir que essas sociedades vêem no ato sexual um meio de perpetuação do seu grupo, da sociedade a que pertence, assim, caracterizando o teor coletivo da função sexual nas sociedades africanas.

Na África, suas sociedades originam-se de um antepassado divinizado, com poderes sobrenaturais benéficos para o seu povo: o homem deterá o poder e a mulher, em alguns casos, obterá faculdades especiais. No continente africano, a sexualidade tem por base os ritos de iniciação, nos quais os homens são associados à força e a mulher à continuação da espécie, como elucida Combalía “[...] a sexualidade na África é regida por uns ritos de iniciação que associam o masculino à guerra e o feminino à fertilidade”⁶ (COMBALÍA, 2004, p. 22). Fato que Munanga e Cerávolo também afirmam e ampliam ao destacar a divisão das funções dos homens e das mulheres no plano social e ritual, que se opõem nesse universo africano. A questão da fertilidade assim como da fecundidade constituem-se na sociedade africana um tema relevante, no qual englobam a sua concepção de mundo, a origem da vida e a continuidade do grupo. Nessas relações de fertilidade/fecundidade, tanto o ser como a natureza, são temas complementares que se ligam, não havendo uma dissociação; assim, perceber-se-á uma proximidade entre os ritos agrários de fecundação da terra e práticas de fertilidade da mulher nas sociedades africanas.

Assim, nessas sociedades africanas, o sexo e os atributos sexuais de homens e mulheres são tratados com respeito e descrição. Essa importância do sexo, nas sociedades africanas, torna-se presente nas suas produções imagéticas, nas quais os atributos sexuais são esculpidos nitidamente ou em maiores proporções, em relação ao corpo. Deve-se destacar o caráter simbólico das expressões corporais nas artes africanas, sobretudo seu caráter social e ritualístico, imbuído de mensagens a serem transmitidas e perpetuadas entre a população, não sendo o sexo como o protagonista das informações, mas o significado que a cena pretende passar para a sociedade, que geralmente remontam ao simbolismo das regras matrimoniais, às condutas sexuais ou ao sistema de parentesco de cada sociedade. Como informa Lentini, “Se falamos de sexo e gênero há que saber qual é o universo simbólico relacionado com as regras matrimoniais, as condutas sexuais e os sistemas de parentesco”⁷ (LENTINI, 2004, p. 40).

Lentini, em seu artigo, ressalta que as cenas de afeto ou cópula entre casais na estatuária – o autor refere-se à produção escultórica subsaariana – é muito pouco em relação a outras

⁵ “[...] una descripción realista y a veces casi surrealista de motivos sexuales.”

⁶ “[...] la sexualidad em Áfricas se rige por unos ritos iniciáticos que asocian lo masculino a la guerra y lo femenino a la fertilidad.”

⁷ “Si hablamos de sexo y género hay que saber cuál es el universo simbólico relacionado con las reglas matrimoniales, las conductas sexuales y los sistemas de parentesco.”

temáticas, como ele elucida “Dos aproximadamente cento e cinquenta estilos, só alguns representam casais em poses de afeto ou realizando o ato sexual”⁸ (LENTINI, 2004, p.41).

O figurativo e o simbólico nos pesos para medir ouro em pó

A arte africana, por muito tempo, foi designada de “arte primitiva”, primitiva no sentido pré-conceitual, o qual atribuíam a tais produções imagéticas os teores de estranhamento, curioso, exótico que perduraram por muito tempo nessas produções. Assim, muitos historiadores da arte abordaram erradamente essas manifestações artísticas. Hoje em dia tais manifestações artísticas são designadas como “artes primeiras”, como forma de desvincular essas idéias pré-concebidas, não somente no que se refere à arte africana, mas também às artes das sociedades pré-colombianas e das sociedades da Oceania.

O estudo aprofundado da arte africana e outras artes ditas primitivas, segundo Willett, começam na segunda metade do século XIX, época em que permeavam idéias evolucionistas no pensamento científico, como ressalta o autor “O estudo sério das artes africanas, americanas e oceânicas começou na segunda metade do século XIX, um período em que a idéia de evolução permeava todo o pensamento científico.”⁹ (WILLETT, 1999, p. 28). De tal forma, muitas produções africanas serão atribuídas pelos europeus a outros povos, ou serão influências dessas “outras” civilizações, mas nunca proveniente dos povos africanos.

Segundo Sally Price, uma das principais características da arte dita “primitiva” é “sua obstinada resistência a enquadrar-se na periodização histórica convencional” (PRICE, 1996, p. 205), ou seja, essa corrente da arte, sobretudo o que aqui se remete à arte africana, não se enquadra nos padrões tradicionais e não-africanos de arte, no que se refere a uma linearidade temporal e estilística. Assim, produções do século XI poderão se assemelhar às produções do século XIX.

Levando-se em consideração as idéias de Willett, nas quais uma forma pode ser interpretada de maneiras diversas, a depender da sociedade que o observe, ressalta-se a importância do estudo da forma – representação – e da mensagem – simbolismo – do objeto no seu contexto original, para a sua compreensão como um todo, ou seja, independente da sociedade que o observe ou produziu.

O par de pesos para medir ouro em pó tiveram sua entrada no Museu Afro-Brasileiro, em janeiro de 1983, por meio de doação da Sra. Benedita Damasceno¹⁰. Os pesos, esculturas que evocam o ato sexual, trazem intrínsecas noções de fertilidade, fecundidade e origem da vida. Segundo Ella, essas representações podem servir como exaltação da virilidade do homem ou da mulher, como ressalta, “Nos objetos que representam o culto à fertilidade, por exemplo, a força do sexo é posta em destaque com o objetivo de exaltar a potência sexual do homem ou da mulher ou, simplesmente com fins eróticos evidentes”.¹¹ (ELLA, 2004, p. 81)

Assim, o ato sexual é revestido, quase sempre, de um caráter ritualístico de passagem da adolescência para a vida adulta – a menina que se torna mulher em idade para se casar –, como marco da fecundidade ou do sagrado às relações sexuais; em geral, são aceitas nas sociedades africanas antes do casamento, sendo muito difícil as mulheres se casarem, sem uma prévia

⁸ “De los aproximadamente ciento cincuenta estilos, solo unos pocos representan a parejas en poses afectivas o realizando o acto sexual.”

⁹ “El estudio serio de las artes africanas, américa y oceánicas comenzó en la segunda mitad del siglo XIX, un período em que la idea de evolución permeaba todo el pensamiento científico.”

¹⁰ Informações obtidas a partir da ficha documental do objeto (nº 0012).

¹¹ “En los objetos que representan el culto de fertilidad, por ejemplo, la fuerza del sexo es puesta de relieve con el objeto de exaltar la potencia sexual del hombre o de la mujer o, simplemente, con fines eróticos evidentes”

experiência sexual. Tal importância dos ritos de fecundidade justificam-se, uma vez que, nas sociedades africanas, a esterilidade é vista como “[...] uma grande maldição, até pequena constitui causa de divórcio ou repúdio”¹² (ELLA, 2004, p. 88), uma vez que no universo cultural africano, a fecundação e origem da vida se inserem não apenas no campo social, mas também mítico-religioso, como continua Ella, “No imaginário dos povos africanos tradicionais, o sexo da mulher se considera uma ponte entre o universo dos vivos e dos mortos através do nascimento das crianças, que são dons ou reencarnações dos ancestrais.”¹³ (ELLA, 2004, p. 88-89).

Ao refletirmos sobre o objeto proposto – o par de pesos para medir ouro em pó – vemos a personificação de tais ideais iniciáticos e ritualísticos. Ao representarem o ato sexual, evocam e se inserem nesse universo africano. A partir dessas representações, poder-se-á refletir sobre a sua forma, quanto parte integrante do universo imagético nigeriano.

Adotaremos, assim, a designação de *Casal 01* e *Casal 02* para compreender os elementos que constituem os pesos para medir ouro em pó. Assim, notar-se-á que tanto o *Casal 01*, quanto o *Casal 02*, presentes na “Figura 01”, a representação masculina estará na posição superior, ou seja, sobre a mulher, e a valorização – no que diz respeito à representação e ao tamanho – dos órgãos sexuais, sobretudo os masculinos. Os detalhes dos corpos serão representados de forma minimizada, ou seja, prolongamentos em bronze darão forma aos troncos, às pernas e aos braços dos personagens. Nota-se a presença de ondulações – possíveis marcas de solda – nas áreas que compreendem o pescoço e os braços que ligam aos corpos. Ressalta-se, aqui, a representação dos dedos das mãos e dos pés com apenas três dedos achatados cada.

Essa minimização das formas não é presenciada nas representações das cabeças. Assim, se perceberá as semelhanças entre as cabeças masculinas ou femininas, nas quais os homens serão representados por rostos mais redondos, nariz proeminente e largo. Já as mulheres apresentarão um rosto oval, com queixo e nariz afilados e a sugestão de penteados. Destaca-se ainda, no *Casal 02*, as linhas curvas sobre os olhos, que não aparecerão no *Casal 01*, e a boca disforme da representação feminina, provavelmente do processo de produção.



Casal 01

Figura 01 – pesos para medir ouro em pó *Casal 02*

Notas sobre a conservação do objeto

A produção em bronze fundido na Nigéria é muito antiga, remontando ao século XII, na cidade de Ifé, que servia para glorificação dos onis (chefes); grande parte dos objetos encontrados em bronze no território, que hoje compreende a Nigéria, em 1910, ou a descoberta de esculturas representando cabeças no tamanho natural, no subsolo do palácio do oni em 1938, como ressalta Huera, “Os primeiros achados de esculturas em Ifé foi realizado em 1910, pelo etnólogo alemão Leo Frobenius [...]. O seguinte descobrimento foi feito em 1938, no subsolo do

¹² “[...] una gran maldición, y a menudo constituye causa de divorcio o de repudio.”

¹³ “En el imaginario de los pueblos africanos tradicionales, el sexo de la mujer se considera un puente entre el universo de los vivos y el de los muertos a través del nacimiento de los hijos, que son dones o reencarnaciones de los ancestros.”

palácio do oni.”¹⁴ (HUERA, 1996, p. 58). No entanto, ainda segundo Huera, as produções em bronze do povo Igbo-Ukwu, seriam as mais antigas representações em bronze encontrados na Nigéria, remontando aos séculos IX e X d.C. As mais conhecidas e suntuosas produções em bronze, no entanto, pertencem ao conhecido reino do Benin que, segundo Meyer, tais objetos encontrados constituem-se de 75% de cobre, 20% de zinco, 1,5 a 2% de ferro e 0,80% de estanho. Tais proporções em materiais corresponderiam, mais propriamente, ao latão do que ao bronze, no entanto a tradição refere-se a eles como bronzes, como informa Meyer:

A liga de metal utilizada para esta fundição constituem-se de cerca de 75% de cobre, 20% de zinco, 1,5 a 2% de ferro e 0,80% de estanho. Esse não é, portanto, em termos técnicos estritos, do bronze mas do latão. Este durante, por habito, se continuou a falar dos “bronzes” do Benin.”¹⁵ (MEYER, 1991, p. 52)

O bronze constitui-se de uma liga metálica composta de 80 a 90% de cobre e de 10 a 14% de estanho. O deterioramento do bronze caracteriza-se pela corrosão do material, ou seja, atacando a sua superfície e provocando lesões cada vez mais profundas na peça se os conservadores ou restauradores não intervirem a tempo. Segundo d’Alambert, os principais agentes causadores da deterioração do bronze são o ataque do cloro e seus derivados, óxidos e carboneto, juntamente com o alta taxa de umidade relativa do ar (UR), como ressalta:

O processo de deterioração do bronze é caracterizado pela corrosão do material e começa, em geral, pelo ataque do cloro e dos seus compostos químicos (como por exemplo o ácido clorídrico). A corrosão do bronze ocorre, via de regra, em camadas, penetrando na peça conforme evolui a deterioração; pode ser causada pela ação de cloretos, óxidos e carbonetos (ou pela junção de todas essas substâncias), aliadas a altos índices de umidade relativa do ar. (D’ALAMBERT, 1998, p. 77-78)

Assim, a ação dessas substâncias vão interferir no processo de conservação do objeto, os quais alterarão a superfície da peça e sua coloração. Para evitar tais processos de deterioração da peça, d’Alambert ressalta alguns procedimentos que devem ser realizados para evitar o processo de corrosão dos objetos em bronze¹⁶:

- acondicionar em ambientes secos e livres de umidade, controlando a sua taxa de UR, com os instrumentos específicos para tais procedimentos, como higrômetro e o desumidificador, independente em que local estejam os objetos – sala de exposição ou reserva técnica;
- utilizar uma flanela seca e limpa na limpeza dos objetos;
- em caso de indícios de corrosão, um profissional especializado deve remover por completo os óxidos e sais causadores da deterioração, com um tratamento a ser definido por tal especialista, a depender do grau de deterioração do objeto;
- aplicar no objeto que passou pelo processo de conservação algum produto impermeabilizante – laca ou resina – que o proteja da UR, mas sem alterar seu aspecto.

¹⁴ “Los primeros hallazgos de esculturas en Ifé las realizó, en 1910, el etnólogo alemán Leo Frobenius [...]. El siguiente descubrimiento fue hecho, en 1938, en el subsuelo del palacio del oni.”

¹⁵ *L’alliage utilisi pour ces fontes était constitué d’environ 75% de cuivre, 20% de zinc, 1,5 a 2% de plomb et 0,80% d’étain. Ce n’est donc pas, em termes techniques stricts, du bronze mais du lation. Ce pendant, par habitude, on continue à parler des “bronzes” du Benin.*

¹⁶ Os procedimentos encontram-se na íntegra no livro de d’Alambert, entre as páginas 78 e 79.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

A exposição pode ser entendida como um ato comunicativo, cujos objetos vão dialogar com o público; assim, nessa relação de trocas, o objeto não pode ser visto como algo isolado, mas que são agentes que dentro ou fora do espaço museal estarão relacionadas à vida do indivíduo. Embora nosso objeto de estudo seja proveniente de uma sociedade com características distintas da nossa, soteropolitana, ainda assim, a partir da interpretação da sua mensagem, é possível transmitir seus valores para o público que a observa, levando-o a uma reflexão crítica desse objeto.

Assim, no caso dos pesos para medir ouro em pó, que evocam a concepção de mundo dos povos africanos, tirar-se-ão vários questionamentos acerca da mensagem transmitida pela representação do ato sexual, ressaltando a diversidade de olhares e interpretações que um objeto poderá receber, a depender da sociedade que o observe. A visão de um africano e de um europeu, ou brasileiro sobre um determinado objeto serão diferentes, ou seja, quando um africano – sobretudo oriundo da área que compreende a faixa subsariana – olhar para os pesos, verá nele as mensagens que tenciona transmitir para seu meio, como noções de fertilidade, princípios da origem da vida, em suma, seu teor simbólico e educacional. O mesmo objeto visto por um indivíduo de uma sociedade não africana se aterá à representação do ato em si, não compreendendo a mensagem que se propunha tal representação.

Percebe-se, assim, que a mensagem que o objeto pretende passar e o olhar que o observador lançará sobre tal objeto serão influenciados pelas suas heranças culturais. Tal afirmação tem fundamentação no princípio que o objeto materializado traz consigo, a história da sociedade que o produziu, entrelaçado com suas noções sócio-culturais, e por meio da interpretação de tal objeto compreender a sociedade que o produziu¹⁷.

Assim, o que era um peso para medir ouro em pó em alguma parte da Nigéria, ao ser inserido no espaço museal, perde sua função precípua – de objeto utilitário – passando a fazer parte de um sistema, no qual o museu tem um outro papel de sacralizar o que ali está exposto, como critica Brian O’Doherty, em suas atuações apreciativas das obras de arte, quando diz: “Nesse ambiente, um cinzeiro torna-se quase um objeto sagrado, da mesma maneira que uma mangueira de incêndio num museu moderno não se parece com a mangueira de incêndio, mas com uma charada artística” (O’DOHERTY, 2002, p. 04).

Essa valorização do objeto como arte, ou passível de ser inserida no contexto museal, contrapõe-se, como no caso dos pesos, a função à qual foi destinado tal objeto por sua sociedade, ou seja, ao serem produzidos com o intuito de serem úteis para uma determinada pessoa e/ou função, o objeto-peso não buscava uma vinculação com a arte, mas, ao ser retirado do seu contexto funcional e ser inserido no espaço museu, ele – o objeto – passa a ser visto como uma obra de arte ou objeto museal.

Nesse processo de sacralização, no qual o objeto é “enquadrado” em paredes de vidro, as quais promovem a segurança e a conservação e também, de maneira oposta, promovem o afastamento e a proximidade entre o sujeito-público e o objeto, como elucida Ramos: “[...] o vidro é antes de tudo uma ambivalência feita de proximidade e distância, intimidade e proibição do íntimo, comunicação e censura: funda uma transparência sem transição: vê-se, mas não se

¹⁷ Francastel no seu livro “A Realidade Figurativa”, utiliza-se do conceito de *objeto civilizatório* para explicar que o objeto – ou obra de arte – pode ser entendido como documentos no qual estão contadas a história da sociedade que o produziu e do seu tempo, cujo objeto confere significações diversas a essa sociedade ao longo do tempo, ou seja, com o interpretação dos códigos do objeto figurativo, poder-se-á compreender a sociedade que o produziu.

pode tocar” (RAMOS, 2004, p.70). É nesse suporte, cujo vidro confere ao objeto exposto um *status* diferencial, que se encontram os pesos para medir ouro em pó do MAFRO.

Assim, no que se refere aos pesos para medir ouro em pó e sua materialização de cenas do ato sexual, deve-se lançar um olhar diferenciado, despido de preconceito e apenas pensar essas representações de cópula quanto representações presentes no universo imagético africano. Pensar na figuração do ato sexual é pensar não em uma arte erótica, ou destinada a ser um objeto decorativo – designação europeia que reflete sua visão, na qual atribui um sentido decorativo a uma produção que inicialmente não se propunha exclusivamente a tal função –, vista dos padrões ocidentais e não africanos de produção de imagéticas, mas, sim, a sua expressão de concepção social e religiosa, ligada à fertilidade, à união e à continuidade do grupo, com o intuito de educação sexual ou como agentes difusores de mensagens sociais.

REFERÊNCIAS

ALAMBERT, Clara Correia d'. **Conservação:** postura e procedimentos. São Paulo: Secretaria de Estado da Cultura, 1998.

COMBALÍA, Victoria. *Lo que yo imagine. El Primer Eros:* África, America, Oceania. Barcelona: Institut de Cultura, Lunweg editores, 2004, p. 15-31.

EISENHOFER, Stefan. *Le royaume de Bénim et ses arts de cour. Arts d’Afrique.* Paris: Gallimard, 2000.

ELLA, Yolanda. *Una mirada sobre outra sexualidad. El Primer Eros:* África, America, Oceania. Barcelona: Institut de Cultura, Lunweg editores, 2004, p. 79-91.

FRANCASTEL, Pierre. **A realidade figurativa.** São Paulo: Perspectiva, 1993.

HUERA, Carmen. **Cómo reconocer el arte negroafricano.** Barcelona: EDUNSA, 1996.

LENTINI, Javier. *Las Formas del Deseo. El Primer Eros:* África, America, Oceania. Barcelona: Institut de Cultura, Lunweg editores, 2004, p. 39-73.

MARTINS, Maria Helena. *Ação Cultural em Museus. Revista Olhar.* Ano 1, n° 1. São Carlos: CECH/UFSCar, junho de 1999, p. 49-52.

MEYER, Laure. *Pour le prestige d’un gran roi, le bronze et l’ivoire. Afrique noire:* masques, sculptures, bijoux. Paris: Terrail, 1991.

MUNANGA, Kabengele & CERÁVOLO, Suely Morais. *Fertilidade da Terra e Fecundidade da Mulher:* símbolos e suportes materiais nas sociedades negro-africanas. **Dédalo.** São Paulo: USP, 1987, p. 7-21.

O’DOHERTY, Brian. **No interior do cubo branco:** a ideologia do espaço da arte. Tradução Carlos Rosa. São Paulo: Martins Fontes: 2002.

PRICE, Sally. *A arte dos povos sem história. Afro-Ásia,* Salvador: UFBA, 1996. n. 18. p. 205-224.

RAMOS, Francisco Régis Lopes. **A Danação do Objeto**: o museu no ensino de História. Chapecó: Argos, 2004.

SALUM, Marta Heloisa Leuba. *Critérios para 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**. São Paulo: USP: 1997, p. 71-86.

WILLETT, Frank. **Arte africano**: una introducción. Traducción Hugo Mariani. Barcelona: Ediciones Destino, 1999.