

Agência Brasileira do ISBN
ISBN 978-85-63972-15-6



9 788563 972156

África em Artes

Juliana Ribeiro da Silva Bevilacqua
Renato Araújo da Silva

 museuafrobrasil

 GOVERNO DO ESTADO
SÃO PAULO
Secretaria da Cultura

 PALMARES
FUNDAÇÃO CULTURAL

Ministério da
Cultura

GOVERNO FEDERAL
 BRASIL
PÁTRIA EDUCADORA

África em Artes

Juliana Ribeiro da Silva Bevilacqua
Renato Araújo da Silva

Capa: detalhe da Máscara placa (Nwantantay).
Povos Bobo, Bwa; Burkina Faso.
Acervo Museu Afro Brasil.

Verbetes Estatueta Songye (p.14):
Prof. Dr. Marta Heloísa Leuba Salum (Lisy)

B571

BEVILACQUA, Juliana Ribeiro da Silva; SILVA, Renato Araújo da.

África em Artes. São Paulo: Museu Afro Brasil, 2015.

56 p. : il. ; 31 cm.

Bibliografia.

ISBN: 978-85-63972-15-6

1. Arte Africana. 2. Museu Afro Brasil. 3. Guia para Professores. 4. Máscaras. 5. Esculturas. I. Bevilacqua, Juliana Ribeiro da Silva. II. Silva, Renato Araújo da. III. Título

CDD 709.6

Introdução: Emanuel Araujo.....	5
Apresentação	7
Luba	8
Tchokwe	10
laca	12
Songye	14
Iorubá.....	16
Ejagham	22
Igala	24
Bamileque	26
Bamum.....	28
Attie	30
Bobo, Bwa.....	32
Dogon.....	34
Bamana	36
Questões para reflexão.....	38
Diálogos entre obras.....	46
Glossário	50
Bibliografia.....	52

Esta publicação é parte integrante do EDITAL DE CONCURSO PÚBLICO Nº 01 /2013 – III IDEIAS CRIATIVAS ALUSIVO AO DIA NACIONAL DA CONSCIÊNCIA NEGRA – 20 DE NOVEMBRO, SELEÇÃO PÚBLICA PARA APOIO A PROJETOS ARTÍSTICOS E CULTURAIS da Fundação Cultural Palmares conforme Decreto de 25 de fevereiro de 2013, publicado no Diário Oficial da União, de 26 de fevereiro de 2013, nos termos, no que couber, da Lei nº 7.668/1988, do Decreto nº 6.853/2009, observadas as disposições da Lei nº 8.666/93, na Portaria Ministério da Cultura nº 29/2009.



A África em suas Obras de Arte

Emanoel Araujo*

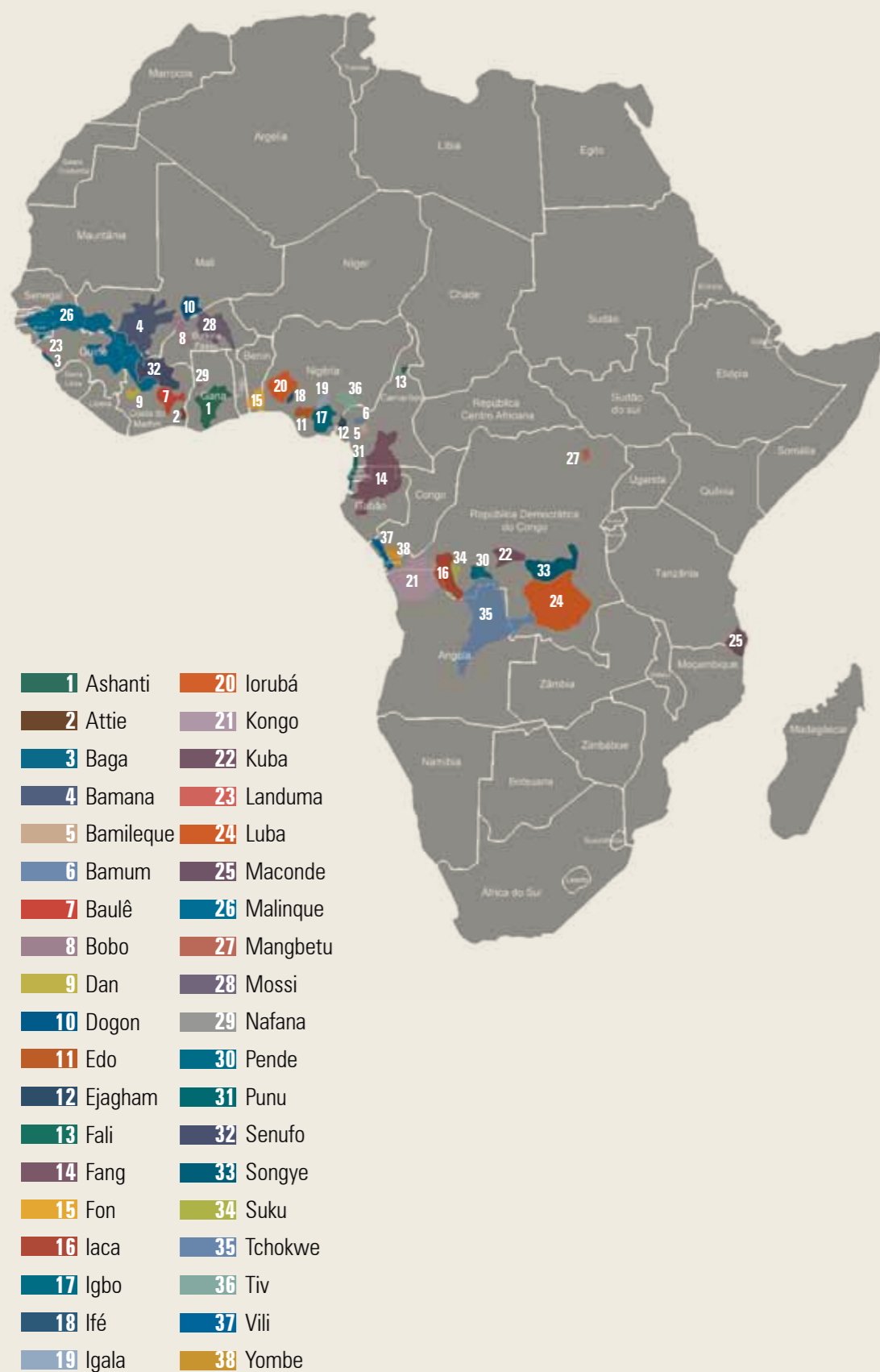
Mais de 110 anos se passaram desde que o antropólogo alemão Leo Frobenius fincou seus pés na África pela primeira vez e ela, por meio de suas obras plásticas, continua tão admirável, inusitada e misteriosa quanto antes. O que o antropólogo viu ali o deixou comovido. Para tanto! Nenhum olhar estrangeiro vislumbraria aquelas profusões de matérias e de formas de maneira indiferente. A visão daqueles “monumentos à divindade real” que eram as cabeças comemorativas de reis em Ifé, em seu exorbitante naturalismo, atingiu de assombro aquele que viria a ser professor honorário da Universidade de Frankfurt e fundador do Museu de Etnologia da mesma cidade. Tamanho foram o espanto e a admiração que Frobenius propôs que aquelas cabeças, feitas em maravilhoso bronze, na complexa “técnica da cera perdida”, não podiam ter sido elaboradas por africanos.

O que se conhecia de “arte africana” até então, era o que traziam os olhares modernistas com as máscaras da África que viam no Museu de Etnografia do Trocadero, cheias daquilo que consideravam um “primitivismo” e que era, na verdade, o resultado de séculos e séculos da vibrante tradição plástica africana da abstração. O continente africano viu emergir civilizações ocultadas hoje pelo terror da história que expressaram largamente o mistério da vida através da expressão plástica e do estabelecimento de uma tradição artística calcada na verdade utilitária e mágica do cotidiano. Mas foi o olhar imperialista e os impulsos tirânicos das potências ocidentais que quiseram relegar a arte africana ao quadro funcional, religioso e social.

Essa arte é produzida por um ato livre de criação. Dir-se-ia que ela contemplou exatamente os interesses modernistas porque ela tinha a capacidade de fazer a mediação, por um lado, entre o mundo perceptivo dos objetos com suas formas regulares e irregulares e, por outro, a profusão da imaginação humana; mediação esta em que são indistintos na experiência o sagrado e o profano. Esta arte experimenta a liberdade dentro de um rigor da tradição, que não é acadêmica, mas não deixa de ter sua rigidez porque nos seus cânones ela é voltada para o domínio de um “outro mundo” – o respeito absoluto pelo mundo da ancestralidade. Esta arte é também universal na medida em que atinge essa liberdade criadora que é o ato consciente do artista ao produzir a obra. E eu disse aqui “a” obra e não “sua” obra, porque aquela arte que foi produzida não pertence ao artista que a produziu senão a todos. Aquela obra pertence a seu povo e podemos dizer, por extensão, que aquela obra pertence à humanidade.

** Emanoel Araujo (1940), artista plástico, ex-diretor da Pinacoteca do Estado de São Paulo e ex-Secretário da Cultura do Município, é o criador e Diretor do Museu Afro Brasil.*

Mapa da África contemplando os povos representados no acervo do Museu Afro Brasil



Apresentação

O acervo de arte africana do Museu Afro Brasil, Parque Ibirapuera – São Paulo, conta atualmente com cerca de 100 obras. São máscaras, estatuetas e outros tipos de produções de diferentes povos e países da África, que permitem ao visitante ter um breve contato com a riqueza artística e cultural existente no continente.

A maioria das obras africanas do acervo do Museu foi adquirida após o fim do período colonial na África (segunda metade do século XX) e muitas delas já foram produzidas para serem vendidas em mercados ou galerias. Esse fato não invalida, entretanto, a importância dessas obras no que diz respeito às suas características estilísticas e formais e aos contextos de origem aos quais elas remetem.

Nesta publicação selecionamos 15 obras expostas no Museu Afro Brasil. O critério de seleção levou em consideração oferecer ao leitor não apenas um contato com obras de diferentes povos da África, mas propôs também oferecer uma introdução aos diversos tipos de produções que englobam máscaras, estatuária, e ainda os chamados objetos de corte ou relacionados ao poder do chefe ou do rei.

Sendo assim, compõem esta seleção obras significativas para que se possa introduzir, por meio das artes, jovens e adultos à cultura africana tradicional. Esse livro serve como um convite ao professor e aos demais interessados explorarem o rico universo da produção artística da África e esperamos que esta publicação seja apenas um ponto de partida.

Juliana Ribeiro da Silva Bevilacqua
Renato Araújo da Silva



Russuna e sua esposa.
Verney Lovett Cameron.
Across Africa.
Londres: Daldy, 1877. Vol. 2

Os Luba habitam a província de Shaba, no sudeste da República Democrática do Congo. São conhecidos pela preservação de seus relatos orais, poesia e artes visuais, principalmente aquelas ligadas à realeza, tais como emblemas e esculturas. Dentre esses artefatos destaca-se a produção de elaborados bancos, objetos que se imagina fazerem parte exclusivamente do mobiliário, mas na verdade são um dos mais importantes emblemas da realeza luba. Em muitos casos, eles são tidos como um receptáculo do espírito de um rei já falecido, e estes não têm, portanto, uma função prática. Os bancos são emblemas tão potentes que muitas vezes são mantidos em locais secretos. Ele é geralmente mostrado ao público apenas em raras ocasiões, como num cortejo, em que é carregado e exibido pelos membros da corte ou num momento de investidura de um rei, onde aparece como mais uma dentre muitas insígnias do seu poder.

Há pelo menos dois tipos de bancos entre os luba: um em forma de cariátide, ou seja, com a presença de uma ou duas figuras femininas sustentando o assento; e o outro, composto geralmente de duas plataformas redondas, uma na parte superior e outra em sua base, ligadas por quatro suportes curvados e enfeitados com padrões geométricos entalhados.

Os bancos em cariátide, em que chama atenção a figura feminina, estão relacionados ao espírito de importantes dirigentes do passado. Mas para o banco se tornar efetivamente um receptáculo do espírito de um chefe, a mulher ali esculpida precisa apresentar os atributos de beleza que potencializarão a comunicação com o mundo sobrenatural, como as escarificações, penteados elaborados e expressão de serenidade e sabedoria. Todos esses atributos podem ser observados neste banco que faz parte do acervo do Museu Afro Brasil. A figura feminina representada porta dois braceletes com marcas típicas do povo luba e revela ainda, em torno do umbigo, as escarificações, que são cicatrizes feitas na pele, marcadores de identidade e hierarquia.



Banco
Povo Luba
República Democrática do Congo
Madeira
35,5 x 26 x 21,7 cm





Mascarado Mwana Pwo
Henrique Augusto Dias de Carvalho
Expedição Portuguesa ao Muatiãnvua
1884-1888: *Descrição da viagem à*
Mussumba do Muatiãnvua. Lisboa:
Typ. O Jornal As Colônias Portuguesas,
1893. Vol. 3

Conhecidos tradicionalmente como exelentes caçadores e escultores, os tchokwe habitam atualmente em Angola, República Democrática do Congo e também na Zâmbia. O seu lugar de origem, no entanto, está localizado em Angola, onde os rios Kwango, Kassai e Lungwe-Bungo têm as suas nascentes.

As máscaras *Chihongo* e *Pwo* são as mais conhecidas dos tchokwe e as mais apreciadas nos museus e coleções privadas ao redor do mundo. A máscara *Pwo* costumava representar uma mulher madura que conseguiu provar a sua fertilidade ao ter uma criança. Mais recentemente, no entanto, essa máscara passou a representar, possivelmente por influência europeia, uma moça jovem e o desejo de ter muitos filhos.

A máscara *Pwo* apresenta múltiplas facetas: pode representar uma figura feminina em geral, com seus traços caricaturais, ou secretamente ser o retrato de alguém importante e amado. O seu caráter versátil também é perceptível devido ao seu uso em espetáculos performáticos bastante populares, que podem acontecer em diferentes ocasiões, desde cerimônias tidas como tradicionais dos tchokwe e, atualmente, até em comícios políticos e festas como a de Natal, por exemplo.

O rosto da máscara *Pwo* é geralmente ornamentado com a representação das tatuagens ou escarificações mais tradicionais dos tchokwe. É possível observar na região da testa da máscara aqui apresentada o chamado *cingelyengelye*, entrelaçado cruciforme de extremidades triangulares. A sua forma mais comum lembra a cruz de Malta. Encontrado tanto em pingentes, como em tatuagens e escarificações o *cingelyengelye* é o símbolo identitário mais conhecido dos tchokwe e simboliza para esse povo o deus supremo *Nzambi*.

Na área logo abaixo dos olhos é possível encontrar marcas que fazem referência às lágrimas chamadas entre os tchokwe de *masoji*. É a designação de uma tatuagem de cicatrizes em grãos usada tanto por homens quanto por mulheres também na região imediatamente abaixo dos olhos. Nas orelhas é possível observar o *ukulungu*, um gracioso adorno feminino formado por um fio de latão com as extremidades enroladas em espiral. Atada ao rosto é fixada uma cabeleira de fibra, que faz referência aos penteados mais apreciados por esse povo.

Apesar de representar uma mulher, a máscara *Pwo* é dançada exclusivamente por homens.

Quando completa, a máscara *Pwo* é acompanhada de uma veste feita em fibras, além da representação de seios em madeira.



Máscara Mwana Pwo ou Pwo
Povo Tchokwe (ou Chokwe, Cokwe, Quioco)
Angola
Madeira pintada, miçangas, metais e fibra vegetal
41 x 26 x 27 cm



Os iaca vivem nos planaltos de savana, a sudoeste da República Democrática do Congo e nordeste de Angola, próximos aos povos zombo, nkanu e suku. Esses povos, entre outros da África central, como os tchokwe, compartilham o *mukanda*, ritual de puberdade masculina. A participação nesse rito de passagem da adolescência para a vida adulta é tradicionalmente obrigatória para todos os rapazes, pois prepara-os espiritual e também fisicamente para as tarefas comunitárias que os aguardam quando se tornam adultos. No entanto, o domínio colonial na África, bem como a própria dinâmica desses povos contribuíram para que mais recentemente os rituais do *mukanda* fossem organizados apenas esporadicamente e, na maioria das vezes, em versão reduzida.

A cerimônia de circuncisão precede o *mukanda* e é de grande importância para toda a comunidade, pois tem o papel de assegurar o poder de procriação da nova geração de jovens adultos. Após a circuncisão, os rapazes são levados para a área de iniciação. Essa nova etapa inclui a aprendizagem de certas aptidões manuais, de cantos, danças, bem como o acesso a conhecimentos restritos ao universo dos adultos. São os homens mais velhos já iniciados que educam, supervisionam e ditam as regras da vida no interior das áreas de iniciação (*kimpasi*).

A maioria das máscaras iaca são produzidas para serem usadas durante as cerimônias de encerramento do ritual *mukanda*. As máscaras asseguram o sucesso dessa fase crucial em que os rapazes renascem ritualmente. Elas são normalmente esculpidas em madeira de Magnólia, leve e macia, permitindo que o escultor trabalhe suavemente suas formas. Ao contrário de outros povos vizinhos, as máscaras iaca têm habitualmente uma face pequena e uma "gola" de rafia comprida e cheia. A característica mais conhecida do estilo iaca é o nariz arqueado e comprido. Na literatura etnológica, esse tipo de nariz é interpretado como símbolo fálico, mas também pode ter uso funcional, já que alguns estudiosos indicam que os iniciados tinham que morder um pedaço de pão de mandioca e de carne de carneiro colocados no nariz de uma máscara. A sua forma arqueada facilitaria, assim, essa tarefa.

Mascarados iaca
Ilustração: Claudio Rubiño, 2013.



Máscara
Povo iaca
República Democrática do Congo
Madeira pintada, fibra vegetal
69 x 46,7 x 48,3 cm



Por preconceito e discriminação, estátuas e estatuetas, como a que vemos aqui, foram definidas como fetiche – ou “coisa feita”, “feitiço”. Mas não são, e esta estatueta vem nos transmitir o conhecimento destes grandes sábios que foram os escultores da antiga estatuária dos *songye*.

Os *songye*, também chamados *basonge*, são um povo que vive na mesma região de origem há muitos séculos. Essa região está localizada hoje no sudeste da República Democrática do Congo (R.D.C), que surgiu como o país, que ele é hoje, só depois de muita luta contra o regime colonial na África central que durou de 1893 a 1960.

Foi nesse período que grande parte das mais importantes estátuas dos *songye* foi destruída. Algumas delas foram levadas para museus europeus; outras ainda circulam entre grandes comerciantes de arte; mas, quase nada de suas estátuas do passado restou, nem para eles próprios.

Como se vê pela “peruca”, pelas “saias” e outros “adornos” desta estatueta, a estatuária *songye* se caracteriza pelo acúmulo de material animal, vegetal e mineral sobre a figura humana esculpida.

Os *songye* conheciam as propriedades medicinais dos elementos da Natureza ali contidos (da madeira da estatueta a conchas trituradas); alguns eram simbólicos (a pena de um pássaro, pela sua raridade; a pele de um mamífero, pela sua rapidez).

Eles tentavam conviver bem com as forças cósmicas e atmosféricas, observando o movimento dos astros, como os da lua, estabelecendo com isso um cronograma agrícola produtivo e isso estava diretamente associado a sua estatuária.

Depois da lua crescente, cheia e minguante, quando da escuridão completa na lua nova, era em torno de suas estátuas que os *songye* comemoravam a fecundidade das mulheres, uma boa colheita e sucesso na caça, esperando sempre haver nova prole e farto alimento para todos.

Certos estudiosos de hoje chamam-nas de “estátuas acumulativas” ou “de força”. Para os *songye*, elas foram símbolo da unidade e da perpetuação desse povo e são chamadas *nkishi* – quer dizer, “estátua de fertilidade da comunidade”.

Marta Heloísa Leuba Salum (Lisy)

Professora Doutora do Museu de Arqueologia e Etnologia
da Universidade de São Paulo (MAE/USP)



Estatueta
Povo Songye (ou Songue; Songe)
República Democrática do Congo
Madeira, metal, cabaça, penas e pele animal
56,5 x 39,8 x 42,6 cm



O povo iorubá vive principalmente no sudoeste da Nigéria, sudeste do Benim e em menor número nas regiões do centro-sul do Togo. A máscara *Egungun* é um dos mais significativos exemplos de culto aos antepassados dentro da tradição iorubana. O culto *Egungun* dramatiza a crença iorubá na vida após a morte. Assim, seus mascarados representam os espíritos dos ancestrais mortos que retornam à Terra para visitar os seus descendentes vivos. Além disso, eles possuem o papel de purificar o local, curar as enfermidades e de ajudar a resolver disputas territoriais. A vestimenta usada pelo mascarado raramente reflete indícios de sua identidade, que é preservada porque evoca os ancestrais masculinos. Essa tradição veio ao Brasil e resiste com grande força na ilha de Itaparica, na Bahia e, atualmente, é possível encontrá-la também em outras regiões do país.

Na parte de trás das máscaras pode-se observar uma representação de coelho com suas orelhas pontiagudas. Este animal é visto como aquele que tem a capacidade simbólica de afastar as más influências. Uma vez que o coelho possui atividades noturnas, analogamente, a máscara de culto *Egungun* com representação desse animal é usada também à noite. Um dos exemplares aqui apresentados possui ainda uma dentição que faz referência à de um coelho. No acervo do Museu Afro Brasil é possível encontrar ainda outros tipos de máscaras *Egungun*, além de mais duas que apresentam como destaque a figura do coelho.



Máscara Egungun
Povo Iorubá
Nigéria
Madeira pintada
46,3 x 28 x 36,5 cm

Máscara Egungun
Povo Iorubá
Nigéria
Madeira pintada
46,3 x 26,5 x 36 cm



As máscaras *Gueledé*, juntamente com as *Egungun* e as *Epa*, são as mais populares entre os iorubá. O festival das *Gueledé* pode ocorrer em honra a uma divindade ou herói cultural, mas a sua função mais tradicional é a de aplacar a *Iyá Nlá* ("A grande mãe") e suas discípulas na Terra ("as mães poderosas"). *Iyá Nlá* é a esposa da divindade *Obatalá* ("O grande pai") e é considerada a "Mãe Natureza", ou seja, "a mãe de todos e a mãe de todas as mães". Por isso, ela representa o princípio maternal na cosmovisão iorubá, trazendo em si os atributos de todas as divindades femininas tais como *Iemanjá*, *Oxum* e *Oyá*.

Os motivos esculpidos no topo da máscara estão relacionados a praticamente todos os aspectos da vida e crença dos iorubá. Ocupações profissionais, crítica social e mitos são apenas alguns dos muitos temas tratados nessas obras. Nos dias atuais, por exemplo, o uso de máscaras com representações de motocicletas, aviões e outras tecnologias da vida moderna mostra a capacidade de adaptação desta cultura viva que é a do povo iorubá.

Em geral, as máscaras *Gueledé* são compostas por atributos estéticos característicos dos iorubanos. Por exemplo, a figuração dos olhos que aparecem, em geral, vazados e em formato losangular; a representação do nariz (proeminente e triangular), bem como o queixo (em geral afinado) e a maçã do rosto cheia. Observa-se ainda a presença de marcas na face que são chamadas de escarificações, indicadores de identidade e hierarquia. Algumas máscaras *Gueledé*, como uma das aqui apresentadas, trazem uma barba, atributo masculino que pode indicar poderes especiais quando presente numa figuração feminina. Por isso, geralmente, as máscaras *Gueledé* com esta característica são dançadas à noite e na escuridão.

A característica mais importante das *Gueledé* é que as mulheres, detentoras do poder da natureza mais terrível e belo, o da criação, seriam também detentoras do poder de destruição. Elas são respeitadas, portanto, por esse poder.

Veja ilustração no final do livro.



Máscaras *Gueledé*
Povo iorubá
Nigéria
Madeira
40,5 x 36 x 45,5 cm
e 24,2 x 16,5 x 21 cm

Os iorubá vivem principalmente na Nigéria, mas também no Benim e no Togo. Esse povo possui uma das mais altas incidências de nascimento de gêmeos do mundo (nasce um par de gêmeos a cada 11 crianças), um fenômeno atribuído a fatores genéticos. Entre eles, os gêmeos são tidos como seres extraordinários, protegidos por Xangô, dividade dos raios e trovões, conhecido no Brasil também como o orixá da justiça. Em algumas regiões da Nigéria e Benim, os iorubá acreditam que os gêmeos são responsáveis por trazer riqueza às suas famílias, desde que sejam homenageados. Por outro lado, esses mesmos gêmeos podem levar os seus familiares à pobreza quando ofendidos ou negligenciados. Por isso, é bastante comum que os pais de gêmeos dediquem aos irmãos bastante atenção e, constantemente, ofereçam a eles presentes, músicas, danças e alimentos especiais.

Os gêmeos, por se sentirem muito ligados, pressentem o sofrimento ou alegria um do outro, mesmo que distantes fisicamente. Por isso, acredita-se que possuem a mesma alma. Quando um dos gêmeos morre, ele é honrado com a produção de uma escultura humana em madeira conhecida como *Ibeji*. Se os dois morrem, ambos são honrados com um par de esculturas. Consequentemente, essas esculturas podem ser concebidas como esculturas únicas ou em pares, conforme a circunstância que levou à sua criação.

É o escultor quem determina as características formais da obra a partir das tradições artísticas dos iorubá. No caso específico dos *ibeji* a sua estatueta quase sempre apresenta braços paralelos ao corpo cujas mãos podem ou não ser arqueadas. Outro aspecto estilístico recorrente é a figuração dos olhos com pupilas vazadas. Depois de pronta, a estatueta receberá os cuidados da mãe ou do irmão que está vivo, que envolvem dar banho, enfeitá-la, bem como oferecer alimentos, mantendo viva a memória do falecido entre seus familiares.

Estatuetas de gêmeos são substitutas de gêmeos reais. Elas serviriam para “fixar” o espírito dos irmãos a um certo nível espiritual e equilibrar as forças entre os vivos e os mortos.

Estatuetas erigidas em honra aos gêmeos e ao seu orixá protetor *Ìbejì* ou *Ìgbejì* (do iorubá *lbi* = nascido; *ejì* = dois) são muito populares e relativamente fáceis de serem encontradas ainda hoje.



Estatueta de Gêmeos (Ibeji)
Povo Iorubá
Nigéria
Madeira
24 x 8 x 7 cm

Estatuetas de Gêmeos (Ibeji)
Povo Iorubá
Nigéria
Madeira, tecido, búzios, miçanga e fibra
46,5 x 14,5 x 10 cm e 48 x 14 x 10 cm

Os ejagham, também conhecidos como ekoi, são um povo que habita tradicionalmente desde a extremidade do sudeste da Nigéria até o norte do Camarões. A máscara aqui apresentada possui chifres, revestimento de pele de antílope e é janiforme, isto é, possui a representação de duas faces, neste caso, opostas e apresentando simetrias. Essa característica faz referência aos pares de opostos existentes na natureza e o equilíbrio entre as forças: o masculino e o feminino; o selvagem (reino animal) e o civilizado (reino dos seres humanos); o mundo ancestral e o mundo dos vivos. Essa particularidade compõe aspectos da cosmologia e da visão do mundo ejagham, em que as representações do equilíbrio e da harmonia entre os opostos demonstram o aspecto dual do universo. Assim, são incluídos outros tipos de contrastes mais ou menos abstratos como as noções de justiça e injustiça, vida e morte, noite e dia etc. Essas máscaras faziam parte da associação *ngbe*, que a utilizavam em funerais e em ritos iniciáticos.

Essas obras compõem um conjunto de máscaras que são utilizadas no controle social, isto é, na manutenção e recuperação da ordem e equilíbrio da comunidade. É comum elas apresentarem escarificações em formato circular. As escarificações são cicatrizes na pele que servem como indicadores de identidade e hierarquia de seu portador. As duas faces da máscara possuem um aspecto de carranca que, além de ser uma convenção estética da produção artística ejagham, mostra sua força e rigor. Atualmente, essas máscaras caíram em desuso.

Para muitas culturas da África, “bela” é aquela máscara que é eficaz, ou seja, aquela que cumpre bem a sua função. Portanto, se quisermos compreender a produção artística africana, temos de nos desprender de nossas próprias concepções sobre o que é o belo e o que é o feio.



Máscara
Povo Ejagham (ou Ekoi)
Nigéria e República dos Camarões
Madeira, fibra vegetal e pele de antílope
51,5 x 23 x 17 cm

Máscara
Povo Ejagham (ou Ekoi)
Nigéria e República dos Camarões
Madeira, fibra vegetal e pele de antílope
74 x 73,5 x 42 cm

Os igala habitam historicamente a margem leste do rio Níger, na Nigéria. Privilegiados pela sua posição geográfica tiveram contato com importantes tradições artístico-culturais de diversos povos e reinados, como os nupe, o Reino do Benim e, posteriormente, com os iorubá, dos quais receberam influência cultural e linguística. Estima-se que a população igala atual chegue a 2 milhões de pessoas.

Os igala realizam uma série de festivais comemorativos. Essas festas são recordações coletivas de fatos históricos e lendários que podem ocorrer, dentre outras datas, no período da colheita do inhame. Uma das festas mais importantes é o culto de Egu, festa em honra aos mortos, a qual esta máscara está intimamente ligada.

Para cada festividade igala são utilizadas máscaras específicas que exaltam os símbolos de sua identidade, retomando os ícones de sua tradição. Algumas características estilísticas comuns a grande parte das máscaras igala são: a representação da face estriada (com escarificações semelhantes às encontradas nas esculturas de Ifé), o entorno ocular e pálpebras pintados de branco, cabeça esculpida de forma ovalada, orelhas circulares e figuração de barba (similares às máscaras de culto Egungun dos iorubá).



Máscara
Povo Igala
Nigéria
Madeira policromada
35,5 x 25 x 27,5 cm

O Camarões é composto por uma imensa diversidade de povos – por volta de 250 – o que levou o país a ser conhecido como a “pequena África”. Dentre esses povos, estão os bamileque, que vivem a oeste do país e teriam historicamente migrado do norte a partir do século XVII.

Elefantes, leopardos e búfalos são frequentemente associados ao poder político entre os hierarquizados reinos das pradarias (*Grasslands*) do Camarões. Entre os bamileque, uma das máscaras mais importantes é a conhecida como máscara elefante.

Essa máscara é usada por membros de uma associação chamada *Kuosi*, que desempenha o papel fundamental de assistir ao rei (*fon*) na preservação da rígida hierarquia sociopolítica dos bamileque. O direito em possuir ou usar a máscara é fortemente controlado: apenas membros da realeza, oficiais da corte, detentores de títulos e importantes guerreiros são admitidos nessa associação de mascarados que atuam em funerais de pessoas de alta hierarquia, celebrações da própria associação, além de outros eventos de destaque.

Apesar de apresentar pequenas variações ao longo do tempo, a máscara elefante é sempre distinguida por suas orelhas grandes e em forma de disco e por dois painéis, um frontal e um traseiro, representando a tromba do elefante. Esse tipo de máscara é também comumente bordada com miçangas, altamente valorizadas entre esses povos e provavelmente introduzidas na região das pradarias (*Grasslands*) vindas pelo oceano Atlântico a partir de ateliês da Itália e da atual República Tcheca. Em algumas regiões do Camarões as contas chegaram a ser usadas como moeda de troca e sua distribuição era controlada exclusivamente pelo rei.

A vestimenta que acompanhava a máscara tradicionalmente consistia numa túnica feita de um tecido resistente tingido de índigo, enfeitado com peles de macaco; coletes de contas e cintos. Acompanhava ainda um espanta moscas feitos de rabo de cavalo. Além disso, muitas dessas máscaras, que são usadas até hoje, trazem um enorme chapéu em forma de disco feito com penas vermelhas da cauda do papagaio cinza africano.

O elefante é um animal que simboliza o poder real entre os povos do Camarões.

Os motivos costurados e com enfiadas de contas da máscara referem-se às manchas da pele de animais como o leopardo que, assim como o búfalo, tem sua imagem ligada à realeza.



Máscara Elefante
Povo Bamileque (ou Bamileke)
República dos Camarões
Tecido e miçangas
112 x 39,5 x 25 cm

O povo bamum vive a oeste da República dos Camarões. Ele faz parte do "Reino Bamum" formado no final do século XIV, com dinastias existentes até os dias atuais e distinguidas por uma arte de corte bastante sofisticada. Dentre os objetos ligados à realeza estão imponentes cachimbos elaborados segundo antigas tradições artísticas. Este bojo (ou corpo) de cachimbo com representação masculina é formalmente semelhante às máscaras reais produzidas tanto pelas culturas bamum (oeste), quanto as culturas bamileque e tika (noroeste e sudoeste) dos Camarões; o que demonstra que os contatos artísticos entre esses povos foram constantes. Cachimbos são produzidos nessas regiões principalmente em cerâmica, mas alguns também em madeira ou bronze.

Este cachimbo, cuja piteira e boquilha estão ausentes, apresenta uma figura real coroada, onde a figuração do rosto maior, tal qual dos pequenos rostos que decoram a coroa, seguem padrões estéticos de representação antropomórfica dos povos dos Camarões. É bastante comum a representação de um rosto humano (ou com aparência humana) de olhos esbugalhados. Tanto as bochechas infladas, quanto a representação da boca (que aparentemente sorri e pode aparecer aberta, fechada ou mostrando os dentes) exprimem em sua feição uma aparente "comichidade", transparecendo um aspecto de "máscara teatral" aos nossos olhos. As formas moldadas em "X" encontradas na coroa dessa obra são chamadas de "motivo da tarântula". Associa-se essa aranha por vezes à sabedoria, por outras, ao poder ancestral. Acredita-se que a tarântula, por cavar um buraco e viver de baixo da terra, possa ter acesso ao mundo ancestral, e nisto consistiria sua "sabedoria".

O uso individual e recreativo do cachimbo encontra um paralelo no uso social quando ele é usado coletivamente, estreitando alianças políticas e trocas comunitárias.

Tal como nas máscaras tradicionais, na parte superior da cabeça deste cachimbo (diadema real) encontramos figuras associadas ao poder ancestral. Além da figuração de rostos, pode aparecer ainda neste tipo de obra, a representação de lagartos e crocodilos.



Bojo de Cachimbo
Povo Bamum (ou Bamoun)
República dos Camarões
Cerâmica
40,5 x 26,5 x 20 cm

O povo attie vive no sudeste da Costa do Marfim, no lado oeste do rio Comoe e ao norte da cidade de Abidjan. Sua população era dividida tradicionalmente em 12 diferentes grupos linguísticos com unidade cultural e estilística, porém, sem centralização política. Em função de sua proximidade social, são associados aos povos akan, tais como os anyi e os baulê. Isso se deveu, provavelmente, às intensas ondas migratórias ocorridas na região.

De acordo com a cosmovisão de muitos povos da costa ocidental africana, haveria um mundo paralelo ao mundo dos vivos que, em geral, é associado ao mundo ancestral. A estatueta feminina attie, em consonância a essa visão de mundo, é utilizada por sacerdotes como interlocutora, pois sua função principal seria fazê-los conhecer as mensagens provindas do mundo ancestral.

A elaboração desta figura feminina com pernas e braços musculosos é uma característica estética das estatuetas attie. Um dos seus principais aspectos é a representação plástica dos membros pesados, dos seios volumosos e as pernas ligeiramente afastadas. Sua cabeça e rosto são sempre figurados da mesma maneira: ovalada, com suavidade na forma e serenidade na expressão. Os olhos são representados fechados e as escarificações (cicatrizes na pele que servem como indicadores de identidade e hierarquia de seu portador) são dispostas no rosto em formato de pequenos círculos que compõem uma triangulação no centro da face e dão complementaridade estética ao elegante penteado de dupla ponta. O mesmo tipo de escarificação esteticamente complementar pode ser observado em torno do umbigo.



Estatueta
Povo Attie (ou Akye)
Costa do Marfim
Madeira, tecido e contas
36,4 x 11,5 x 12 cm



Os bobo vivem no sudoeste de Burkina Faso e geralmente se distinguem por quatro subgrupos: bobo-fing, mandaré, gbe e bwa (ou oule). Sua cultura artística, entretanto, possui diversos pontos em comum. Para os bwa, as máscaras atuam como intermediárias entre o reino dos homens (mundo cultural) e o reino da natureza (mundo selvagem). Para esses povos, o bom funcionamento do ciclo da vida depende intrinsecamente do uso da máscara placa em função de sua capacidade de restauração do equilíbrio e da harmonia entre os homens e as forças naturais. É comum na arte africana em geral que alguns elementos da natureza sejam representados artisticamente. No caso desta máscara, esses elementos tendem à síntese e à abstração, mas isso não nos impede de identifica-los com alguma segurança. Os padrões geométricos presentes no centro da máscara simbolizam a terra e a água. Na sua parte inferior, vemos a representação da cabeça de coruja, animal que, segundo alguns pesquisadores, teria a função de afastar os maus espíritos. Essa analogia provém da noção de que a coruja, sendo capaz de ver na obscuridade da noite, estimularia também o dom da clarividência. Da região acima da testa pende um bico em forma de gancho que faz alusão ao Calao-Grande (*Bucorvus abyssinicus*), pássaro cuja importância simbólica ultrapassa as fronteiras de Burkina Faso.

Os ciclos lunares, que remetem à noção de mudanças e passagens, também estão sugeridos na contraposição entre as duas extremidades da obra. No alto da máscara vemos a representação de uma meia lua que simboliza o crescimento e a abundância. Dessa interpretação se desdobra a noção de que o ciclo da lua teria influência sobre a fertilidade humana (abundância de filhos) e riqueza da terra (abundância de alimentos) e deve-se levar em conta que esses dois aspectos estão de algum modo relacionados. Essa máscara tem um contexto de uso variado. Ela pode ser dançada em ritos iniciáticos, agrários, fúnebres, mas também em dias de trocas comerciais (mercados). Essa associação entre ritos fúnebres e ritos agrários sugerida na máscara aparece em função dos ancestrais serem vistos como guardiões do sucesso na agricultura e protetores do bem estar da sociedade.

A prática de celebração das máscaras Nwantantay está associada aos ciclos das estações do ano, da agricultura e, portanto, aos ciclos da própria vida.

Mascarado Bwa
Dia de mercado
Burkina Faso
década de 1980
Christopher D. Roy



Máscara placa (Nwantantay)
Povos Bobo, Bwa (Bwaba ou Oule)
Burkina Faso
Madeira pintada
232 x 45 x 34 cm



Os dogon vivem, dentre outras regiões do sudeste do Mali, nas falésias de Bandiagara. Em 1935, o antropólogo francês Marcel Griaule (1898-1956) identificou mais de 70 tipos de máscaras dogon, sendo muitas delas relacionadas aos ritos funerários, por exemplo, as máscaras *kanaga*.

Tradicionalmente, essas máscaras são controladas pela associação *Awa*, um grupo formado principalmente por homens iniciados que conduzem os ritos públicos da passagem de uma pessoa falecida (*dama*) para o mundo dos espíritos. Esses iniciados sobem nos telhados das casas onde recentemente faleceu alguém, com objetivo de encaminhar sua alma (*nyama*) ao lugar sagrado do descanso. Além disso, a máscara é utilizada para defender as pessoas de perigos que eventualmente poderiam sobrevir a algumas delas.

A máscara *kanaga*, que possui a forma de “cruz de lorena”, faz referência ao pássaro mítico *kommolo tebu*. O esquema de cores branca e preta segue o padrão de cores da plumária dessa ave. A tradição oral dos dogon relata a história de um caçador que matou um desses pássaros, tendo sido o primeiro a produzir a máscara como um trunfo de sua conquista na caça.

Vilarejo de Amani,
Próximo à Falésia de Bandiagara, Mali.
1994 | Gianni Puzzo



Máscara Kanaga
Povo Dogon
Mali
Madeira e fibra vegetal
81 x 59,5 x 18,7 cm



Os bamana ou bambara ficaram amplamente conhecidos por resistirem ao islamismo, daí a denominação de “bambara”, criada pelos vizinhos muçulmanos, que quer dizer “infiéis”. A economia desse povo está baseada principalmente na agricultura. Há um provérbio local muito comum que declara: “O mundo começou e terminará com a agricultura”. Uma das formas dos bamana celebrarem o sucesso de seus esforços na agricultura – e ao mesmo tempo manter sua identidade de forte propensão agrícola – é por meio de danças nas quais utilizam a máscara *tchiwara*. Estas festividades podem ocorrer nas aldeias ou nos campos, por exemplo, quando os homens abrem uma nova área de plantio. O espetáculo da dança aparece, dessa forma, para garantir a boa colheita.

A apresentação das máscaras *tchiwara* ilustra a relação dos seres humanos com a natureza. A dança é realizada geralmente por um par de máscaras, uma feminina e outra masculina, sugerindo a dependência mútua entre o homem e a mulher e também a relação vital entre o sol e a terra. As máscaras *tchiwara* possuem formas que estão relacionadas a animais reais, como o antílope, mas também a seres mitológicos. A representação desse animal na máscara, através dos longos chifres, é explicada pelo fato de ele também ser associado simbolicamente ao sol. As formas em zigue-zague ou pontiagudas remetem aos raios solares.

As máscaras *tchiwara* podem ser verticais ou horizontais. As verticais são tradicionalmente esculpidas através de um bloco único de madeira, enquanto as horizontais são quase sempre produzidas em duas partes unidas por grampos ou pregos. A união das duas partes da *tchiwara* horizontal representa a junção entre os dois mundos que a colheita se refere: um é o mundo da vegetação na superfície, que é relacionado ao dia; e o outro é o mundo subterrâneo, que é associado à noite, ao alimento e à fertilidade da terra. Destaca-se aqui um alimento básico na dieta dos povos bamana que é a *voandzeia subterrânea*, mais conhecido como “feijão da terra”.



Máscara Tchiwara ou (Tyi wara, Tyi-wara)
Povo Bamana (ou Bambara)
República do Mali
Madeira, couro e metal
26,3 x 56,2 x 8,5 cm

Enquanto a máscara *tchiwara* vertical reproduz um padrão comum na arte africana de esculpir através de um bloco único, a máscara horizontal é feita em duas partes unidas por pregos ou grampos.



Máscara Tchiwara (ou Tyi wara, Tyi-wara)
Povo Bamana (ou Bambara)
República do Mali
Madeira e pelo animal
97 X 31 X 8 cm

Questões para reflexão

O objetivo das “Questões para Reflexão” não é a resposta imediata delas a partir da leitura dos textos informativos e sim, com a intermediação do professor, estimular a observação e a imaginação dos alunos ao permitir que eles descubram as características das obras, as curiosidades, semelhanças e diferenças culturais, além dos detalhes somente percebidos com atenção e cuidado.

O professor pode chamar a atenção para as propriedades formais e sensoriais como as linhas, os contornos, os relevos, a continuidade e descontinuidade de figuras, a textura, a cor ou as cores, o volume, a figuração concreta e abstrata, entre outros. Do mesmo modo, o educador pode destacar a representação do movimento, o tom “diferente” ou “exagerado” da escala ou proporções relativas na obra. Essas são algumas das discussões possíveis que o professor poderá desenvolver em sala de aula, possibilitando que os alunos também participem da atividade.



Quais são as formas geométricas que podemos encontrar em cada parte do banco?

Na arte africana, a proporção das partes da figura representada muitas vezes indica um destaque especial que o artista quer dar. Para você, quais partes do banco o artista deu maior destaque?

Como você descreveria as feições do rosto indicados neste banco?

Quais aspectos do banco poderíamos considerar como elementos da identidade do povo luba?

COLEÇÕES COM OBJETOS SIMILARES

Musée Dapper (Paris, França)
(<http://www.dapper.fr/>)

Musée Royal de L'Afrique Centrale (Tervuren, Bélgica)
(<http://www.africamuseum.be/home>)

The University of Iowa Museum of Art, The Stanley Collection (Iowa, EUA) (<http://uima.uiowa.edu/>)

REFERÊNCIAS

NEYT, François. *Luba. Aux Sources du Zaire*. Paris: Musée Dapper, 1993.

PETRIDIS, Constantine. *Art and Power in the Central Savanna*. Cleveland: The Cleveland Museum of Art; Bruxelas: Mercatorfonds, 2008.

ROBERTS, Mary Nooter & ROBERTS, Allen F. *Luba: Visions of Africa*. Milan: 5 Continents, 2007.

_____. Allen F. (eds.) *Memory. Luba Art and The Making of History*. Nova York: Museum for African Art; Munich: Prestel, 1996.



Quais as formas geométricas que mais se destacam nesta obra?

Como você descreveria a expressão do rosto desta máscara?

A parte de baixo da máscara é composta por uma trama em tecido. Quantas camadas de cores conseguimos identificar?

COLEÇÕES COM OBJETOS SIMILARES

Museu da Ciência da Universidade de Coimbra, Portugal
(<http://www.museudaciencia.org/>)

Museu do Dundo (Dundo, Angola)

Museu Nacional de Etnologia de Lisboa, Portugal
(<http://mnetnologia.wordpress.com/>)

Musée Royal de L'Afrique Centrale (Tervuren, Bélgica)
(<http://www.africamuseum.be/home>)

National Museum of African Art (Smithsonian), Washington D.C., EUA
(<https://africa.si.edu/>)

Peabody Museum of Archaeology & Ethnology – Harvard University, Massachusetts, EUA
(<https://www.peabody.harvard.edu/>)

REFERÊNCIAS

BASTIN, Marie-Louise. *Arte Decorativa Cokwe*. Museu Antropológico da Universidade de Coimbra; Museu do Dundo, 2010.

HERREMAN, Frank (ed.). *Na Presença dos Espíritos*. Nova York: Museum for African Art; Gante: Snoek-Ducaju & Zoon, 2000.

JÓRDAN, Manuel (ed.). *Chokwe! Art and Initiation Among Chokwe and Related People*. Munique: Prestel-Verlag, 1998.

REDINHA, José. *Máscaras e Mascarados Angolanos (uso, formas e ritos)*. 2ª ed. Luanda: Edição do Fundo de Turismo e Publicidade de Angola, 1973.

ROCHA, Maria Corina. *Imagens e Palavras: suas correspondências na Arte Africana*. São Paulo: Universidade de São Paulo. MAE/USP, 2007. [Dissertação de Mestrado]

WASTIAU, Boris. *Chokwe*. Milan: 5 Continents, 2006.



Quais são as cores naturais e artificiais desta máscara?

Se você fosse convidado a modificar a parte de cima dessa máscara, o que você modificaria para que houvesse maior equilíbrio entre os elementos dispostos nela?

O artista do povo iaca pintou sobre a cabeça da máscara formas que lembram as veias das plantas ou sulcos de arado (ranhuras feitas na terra para colocar sementes). Onde há simetria e assimetria entre eles?

Em quais aspectos essa máscara não lembra uma figura humana?

COLEÇÕES COM OBJETOS SIMILARES

Musée Royal de L'Afrique Centrale (Tervuren, Bélgica)
(<http://www.africamuseum.be/home>)

Princeton University Art Museum (New Jersey, EUA)
(<http://artmuseum.princeton.edu/>)

The University of Iowa Museum of Art - Stanley Collection (Iowa, EUA) (<http://africa.uima.uiowa.edu/>)

REFERÊNCIAS

BASTIN, Marie-Louise. *Escultura Angolana*. Lisboa: Electa; Museu Nacional de Etnologia, 1994.

BOURGEOIS, Arthur P. *The Yaka and Suku*. Leiden: Brill, 1985.

FALGAYRETTES-LEVEAU, Christiane (org.). *Angola. Figures de pouvoir*. Paris: Éditions Dapper, 2010.

HERREMAN, Frank (ed.). *Na Presença dos Espíritos*. Nova York: Museum for African Art; Gante: Snoek-Ducaju & Zoon, 2000.

SALUM, M. H. L. (Lisy). Notas Discursivas diante das Máscaras Africanas. Revista do Museu de Arqueologia e Etnologia, São Paulo, SP, v. 6, p. 233-253, 1996.

SALUM, M. H. L. (Lisy); CERAVOLO, S. Considerações sobre o perfil da Coleção Africana e Afro-Brasileira no MAE-USP. Revista do Museu de Arqueologia e Etnologia, São Paulo, SP, v. 3, p. 167-185, 1993.



Quais são os materiais que compõem esta obra? Como eles podem ser classificados?

Como são montadas a “peruca” e “saías” desta estatueta?

Por que será que estátuas *songye*, como esta, são chamadas de “estátuas de força”?

Qual é o papel que a lua desempenha na vida da Terra e dos homens, e o que a estátuária *songye* tem a ver com isso?

Descreva, finalmente, a *figura humana* esculpida que compõe esta estatueta: cabeça e rosto, pescoço, tronco e membros. E observe a cor e a textura da madeira.

COLEÇÕES COM OBJETOS SIMILARES

Atualmente têm-se peças importantes da estátuária *songye* em vários museus americanos e europeus, e haveria algumas ainda no Institut des Musées Nationaux du Congo (IMNC), mas as coleções do Musée Royal de l'Afrique centrale (MRAC) continuam sendo uma das principais referências.

MRAC (Tervuren, Bélgica)
(<http://www.africamuseum.be>)

IMNC (Kinshasa, República Democrática do Congo)
(<http://www.culturecongo.com/institut-des-musee-nationaux-du-congo.php>)

REFERÊNCIAS

BAEKE, Viviane; BOUTTIAUX, Anne-Marie; DUBOIS, Hughes (Eds.). *Le Sensible et la Force: photographies des Hughes Dubois et sculptures Songye*. Tervuren: Musée Royal de L'Afrique Centrale, 2004.

HERSAK, Dunja. Reviewing Power, Process, and Statement: the case of Songye Figures. In: African Arts, Los Angeles, v. 43, n. 2, p. 38-51, 2010.

MERRIAM, Alan P. Change in Religion and the Arts in a Zairian Village. In: African arts, Los Angeles, v. 7, n. 4, p. 46-53 e 95, 1974.

NEYT, François. *Songye: la redoutable statuaire songye d'Afrique centrale*. Anvers: Fonds Mercator; Milan: 5 Continents, 2004.

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

SALUM, Marta Heloisa Leuba. Considerações sobre as madeiras que os Basonge escolheram para esculpir algumas de suas estátuas. In: Dédalo, São Paulo, n. 28, p. 207-226, 1990.

SALUM, Marta Heloisa Leuba. O homem e sua obra, e, os objetos e os homens: da relação homem-matéria. In: Museu, identidades e Patrimônio Cultural, Rev. do Museu de Arqueologia e Etnologia, São Paulo, Supl. 7, 2008, p. 49-61.

VAN OVERBERGH, Cyrille. *Les Basonge*. Bruxelles: A. de Wit; Institut International de Bibliographie, 1908. (Collection de Monographies Ethnographiques, III. Sociologie Descriptive).



O que mais lhe impressiona nesta máscara?

Alguns elementos geométricos foram aplicados na representação das orelhas. Você consegue identificar alguma geometrização (formas com aproximação geométrica) na representação do rosto?

Todas as culturas são criações humanas de determinada época e lugar. Se você fosse criar uma máscara para honrar os seus antepassados, quais elementos você colocaria nela?

Serenidade, rigorosidade e força são algumas das características transmitidas pelas máscaras africanas. Que expressão facial essa máscara transmite a você?

COLEÇÕES COM OBJETOS SIMILARES

Birmingham Museum of Arts (Birmingham, EUA)
(<http://www.artsbma.org/>)

Fowler Museum (Califórnia, EUA)
(<http://www.fowler.ucla.edu/>)

Metropolitan Museum of Art (Nova Iorque, EUA)
(<http://www.metmuseum.org/>)

REFERÊNCIAS

DREWAL, H. *Yoruba: Nine Centuries Of African Art And Thought* (with John Pemberton III and Rowland Abiodun). New York: Alfred Knopf and The Center for African Art, 1989.

DREWAL, H. & DREWAL M. T. *Gelede: Art And Female Power Among The Yoruba*. Bloomington: Indiana University Press. (2nd Edition, 1990).

LAWAL, Babatunde. *The Gèlèdè Spectacle: Art, Gender, and Social Harmony in an African Culture*. University of Washington Press, 1996. p. 16.

THOMPSON, R. F. *African Art in Motion*. California: University of California Press, 1979 (1st. Ed. 1974) p. 222.

VOGEL, Susan (ed.). *For Spirits and Kings: African Art from the Paul and Ruth Tishman Collection*. New York: Metropolitan Museum of Art, 1981. p. 163. O livro completo pode ser baixado no "google livros": <http://books.google.com.br/> (Acessado em: 23-11- 2014).

A cultura iorubana está intimamente ligada à brasileira. Essa ligação é demonstrada também pela influência léxica deixada pelos iorubanos no país. Exemplos como as palavras axé (força vital), cafofo (mausoléu), mandinga; comidas típicas como acarajé, jabá (carne-seca); instrumentos como o agogô etc., mostram a profunda ligação da cultura iorubá com todos os brasileiros, independentemente de suas origens étnicas.

Quais diferenças podemos perceber no formato dos rostos das máscaras? Há algo de semelhante?

Qual foi o tipo de material escolhido pelo artista para esculpir essas máscaras? Ele poderia escolher outros tipos de materiais?

Observando o modo como o rosto das máscaras foram esculpidos, que tipo de expressão facial eles transmitem?

COLEÇÕES COM OBJETOS SIMILARES

Museu Afro-Brasileiro (Salvador, Bahia)
(<http://www.mafro.ceao.ufba.br/>)

Museu de Arqueologia e Etnologia (São Paulo, Brasil)
(<http://www.nptbr.mae.usp.br/>)

Musée du Quai Branly (Paris, França)
(<http://www.quai Branly.fr/>)

Museu Nacional de Belas Artes (Rio de Janeiro, Brasil)
(<http://www.mnba.gov.br/abertura/abertura.htm>)

National Museum of African Art – Smithsonian (Washington, D.C., EUA)
(<http://africa.si.edu/>)

REFERÊNCIAS

ADINOLFI, Maria Paula. [Texto Científico] *Setor África – projeto de atuação Pedagógica e Capacitação de Jovens Monitores* [material do professor], Salvador: Museu Afro-Brasileiro, 2005.

LAWAL, Babatunde. *The Gèlèdè Spectacle: Art, Gender, and Social Harmony in an African Culture*. University of Washington Press, 1996.

RIBEIRO JR, Ademir. *Parafernália das Mães Ancestrais: as máscaras gueledé, os edan ogboni e a construção do imaginário sobre as "sociedades secretas" africanas no Recôncavo Baiano*. São Paulo: Universidade de São Paulo. MAE/USP, 2008. [Dissertação de Mestrado].

SALUM, M. H. Leuba (Lisy). Notas Discursivas Diante das Máscaras Africanas. Revista do Museu de Arqueologia e Etnologia, São Paulo, SP, v. 6, p. 233-253, 1996.

_____. Por Que São de Madeira Essas Mulheres d'Água? Revista do Museu de Arqueologia e Etnologia, v. 9, p. 163-193, 1999.

_____. (Texto científico). *África: culturas e sociedades, guia temático para professores*. São Paulo: MAE/USP, (1999). (Formas de Humanidade).

Quais características físicas em comum podem ser encontradas a todas estas estatuetas de Ibeji?

A gestualidade é uma característica importante da arte africana. Qual é a postura dessas estatuetas?

Com base nestas estatuetas, quais delas foram esculpidas pelo mesmo artista? Por quê?

COLEÇÕES COM OBJETOS SIMILARES

British Museum (Londres, Inglaterra)
(<http://www.britishmuseum.org/>)

Dallas Museum of Art (Dallas, EUA)
(<http://www.imamuseum.org/>)

Indianapolis Museum of Art (Indianapolis, EUA)
(<http://www.imamuseum.org/>)

Museu Afro-Brasileiro (Salvador, Bahia)
(<http://www.mafro.ceao.ufba.br/>)

Museu de Arqueologia e Etnologia (São Paulo, Brasil)
(<http://www.nptbr.mae.usp.br/>)

Museu Nacional da Universidade Federal do Rio de Janeiro (Rio de Janeiro, Brasil) (<http://www.museunacional.ufrj.br/>)

REFERÊNCIAS

FAGG, W. B., PEMBERTON, J. & HOLCOMBE, B. *Yoruba, sculpture of West Africa*. Knopf, 1982. p. 16.

JUNGE, P. *Arte da África: obras-primas do museu etnológico de Berlim*. Brasília, Rio de Janeiro, São Paulo: Centro Cultural Banco do Brasil, 2003.

LAGAMMA, Alisa. *Echoing Images*. Nova York: The Metropolitan Museum of Art; New Haven, Londres: Yale University Press, 2004.

OMARI-TUNKARA, Mikelle. S. *Ere Ibeji Ritual and Imagery: West African Yoruba Retentions in Brazil*. 1980.

OMARI-TUNKARA, Mikelle. S. *Manipulating the Sacred: Yoruba Art, Ritual, and Resistance in Brazilian Candomblé*. Wayne State University Press, 2005. p. 111.

O que mais lhe impressionou nesta obra?

Como você descreveria a expressão do rosto desta máscara?

Esta obra apresenta uma figura de aparência humana que possui chifres e duas cabeças. Que seres mitológicos ou folclóricos conhecidos possuem também aspectos imaginativos, que não seriam naturais?

Figuras com chifres representam a mesma coisa em todas as culturas?

COLEÇÕES COM OBJETOS SIMILARES

Brooklyn Museum (Nova Iorque, EUA)
(www.brooklynmuseum.org/)

British Museum (Londres, Inglaterra)
(<http://www.britishmuseum.org/>)

Museu Nacional da Universidade Federal do Rio de Janeiro (Rio de Janeiro, Brasil) (<http://www.museunacional.ufrj.br/>)

Museu Afro-Brasileiro (Salvador, Bahia)
(<http://www.mafro.ceao.ufba.br/>)

REFERÊNCIAS

LAUDE, J. *The Arts of Black Africa*. Transl. Jean Decock. Los Angeles: University of California Press, 1971.

NICKLIN, Keith. Nigerian Skin covered Masks. *African Arts* 7, 3:815, 67, 1974.

VOGEL, Susan (ed.). *For Spirits and Kings: African Art from the Paul and Ruth Tishman Collection*. New York: Metropolitan Museum of Art, 1981. O livro completo pode ser baixado no "google livros": (Acessado em: 23-11-2014) <http://books.google.com.br/>



Quais formas geométricas se destacam nessa máscara?

Pensando na máscara como um conjunto multimídia (em que, além da parte em madeira, há outras partes que não aparecem nas coleções de museus), quais seriam as funções dos furos localizados na base da máscara?

As partes pintadas de branco fazem referência aos ancestrais e estão bem equilibradas artisticamente. Se você fosse um pintor do povo igala convidado para renovar o modo de pintar as máscaras, em quais partes dela pintaria de branco?

COLEÇÕES COM OBJETOS SIMILARES

Fowler Museum (Califórnia, EUA)
(<http://www.fowler.ucla.edu/>)

Musée du Quai Branly (Paris, França)
(<http://www.quaibrantly.fr/>)

The University of Iowa Museum of Art (Stanley Collection)
(Iowa, EUA) (<http://africa.uima.uiowa.edu/>)

REFERÊNCIAS

BOSTON, J. S. *Ikenga Figures Among the North-west Igbo and the Igala*. Ethnographica, 1977.

_____. *The Igala Kingdom*. Nigerian Institute of Social and Economic Research, 1968.

NEYT, F. & DESIRANT, A. *Les Arts de la Bénoué aux racines des traditions*. Éditions Hawaiian Agronomics, 1985.

NOOTER, N. I. & ROBBINS, W. M. *African Art in American Collections*. Pennsylvania: Schiffer Publishing Ltd., 2004 (1st. ed. 1989), pp. 278-279.

RÉUNION DES MUSÉES NATIONAUX. *Arts du Nigéria: Collections du Musée des arts d'Afrique et d'Océanie*. Paris, 1997.

VOGEL, Susan (ed.). *For Spirits and Kings: African Art from the Paul and Ruth Tishman Collection*. New York: Metropolitan Museum of Art, 1981. pp. 110-111. O livro completo pode ser baixado no "google livros": <http://books.google.com.br/> (Acessado em: 23-11-2014).

De que material é feita essa máscara e como será que ela foi produzida?

Pensando em cada um dos materiais da obra, como o artista a compôs?

Por que você acha que os reis bamileque escolham o elefante como símbolo do seu poder?

Se esta máscara não representasse um elefante, quais outros animais importantes para os povos do Camarões ela poderia representar? Por quê?

COLEÇÕES COM OBJETOS SIMILARES

British Museum (Londres, Inglaterra)
(<http://www.britishmuseum.org/>)

Brooklyn Museum (Nova Iorque, EUA)
(www.brooklynmuseum.org/)

Fowler Museum of Cultural History (Califórnia, EUA)
(<http://www.fowler.ucla.edu/>)

Metropolitan Museum of Art (Nova Iorque, EUA)
(<http://www.metmuseum.org/>)

REFERÊNCIAS

BLIER, Suzanne. *L'Art Royal Africain*. Hong Kong: Flammarion, 1997. p.192-193.

MACK, John. *Africa: Arts and Culture*. British Museum. Oxford University Press, 2000. p. 112.

NOOTER, N. I. & ROBBINS, W. M. *African Art in American Collections*. Pennsylvania: Schiffer Publishing Ltd., 2004 (1st. ed. 1989). p. 320.

OGOT, Bethwell A. (Ed.) *História Geral da África - África do século XVI ao XVIII*. Vol. 5 Brasília: UNESCO, 2010. p. 615. Disponível em: http://www.unesco.org/new/pt/brasil/ia/about-this-office/single-view/news/general_history_of_africa_collection_in_portuguese-1#.VG4Ko_nF9Wg (Acessado em: 20-11-2014) p. 616.

WILLIAM BENTON MUSEUM OF ART. *The sign of the leopard: beaded art of Cameroon: a loan exhibition from the Cameroon collections of the Linden-Museum Stuttgart*. University of Connecticut, 1975.

Pelo tamanho do bojo (ou corpo) deste cachimbo (40,5 x 26,5 x 20 cm), ele deve ter sido usado individualmente ou coletivamente? Por quê?

As formas em "X" são associadas às aranhas. Quantas "tarântulas" podemos observar na imagem e por que o artista deve tê-las moldado na "cabeça" da obra?

Por que na arte de alguns povos do Camarões as figuras humanas são representadas com bochechas infladas e olhos esbugalhados?

Onde estão representadas e quais partes do elefante foram moldadas nesta obra?

COLEÇÕES COM OBJETOS SIMILARES

Ethnographisch Museum (Antuérpia, Bélgica)
(<http://www.mas.be/min.net?id=3080206>)

Metropolitan Museum of Art (Nova Iorque, EUA)
(<http://www.metmuseum.org/>)

The University of Iowa Museum of Art. The Stanley Collection
(Iowa, EUA) – (<http://uima.uiowa.edu/>)

REFERÊNCIAS

CASCUDO, Luiz Câmara. *Made in Africa – pesquisas e notas*. Rio de Janeiro: Ed. Civilização Brasileira, 1965. p.179-80.

FOMINE, Forka L. M. *The African Anthropologist*. Vol. 16, Nº 1&2, 2009. pp. 69-92. Disponível em: <http://www.ajol.info/index.php/aa/article/viewFile/87547/77226> (Acessado em: 20-11-2014).

GEBAUER, Paul. *Cameroon Tobacco Pipes*. African Arts. Vol. 5, Winter, 1972. pp. 28-35.

OGOT, Bethwell A. (Ed.) *História Geral da África - África do século XVI ao XVIII*. Vol. 5 Brasília: UNESCO, 2010. p. 615. Disponível em: http://www.unesco.org/new/pt/brasil/ia/about-this-office/single-view/news/general_history_of_africa_collection_in_portuguese-1#.VG4Ko_nF9Wg (Acessado em: 20-11-2014).

PAGE, Donna. *A Cameroon World: Art and Artifacts from the Caroline and Marshall Mount Collection*. QCC Art Gallery, City University of New York, 2007. p. 32.

SHOUP, John A. *Ethnic Groups of Africa and the Middle East: an encyclopedia*. California: ABC-CLIO, 2011 [e-book].

TARDITS, C. (ed.) *Contribution de la Recherche Ethnologique a l'Histoire des Civilisations du Cameroun*. 2 vols., Paris: Editions du CNRS, 1981.

WASSING, R. S. *African Art*. Transl. Diana Imber. Switzerland; NY: Leon Amiel Publisher, 1968.

Grande parte da arte africana tenta traduzir ideias, hábitos, valores e costumes através das formas artísticas. Em sua opinião, por que os artistas deste grupo esculpiam músculos nesta estatueta feminina? Quais valores podem estar relacionados a essa característica?

É possível encontrar aspectos simétricos nesta obra? Quais seriam?

O que lhe transmite a expressão do rosto da estatueta?

Geralmente um observador apenas frontal possui uma perspectiva reduzida da obra, que elementos são possíveis de se destacar nas outras posições da obra que não a frontal?

COLEÇÕES COM OBJETOS SIMILARES

Musée du Quai Branly (Paris, França)
(<http://www.quaibrantly.fr/>)

REFERÊNCIAS

BLACKMUN, Monica Visonà. *Art and authority among the Akye of the Ivory Coast*. Santa Barbara: University of California, 1984.

DECOSSE, Raoul Garnier. *Soins corps et "âmes": l'ordre d'une existence en pays attié*. Côte d'Ivoire, Tours, 1990.

PAULME, Denise. *Première Approche des Attié (Côte d'Ivoire)*, Cahier d'Études Africaines, nº 21, vol. 6, 1966. pp. 86-120.



Mascarados em performance
Povo bwa, Burkina faso,
década de 1980
Christopher D. Roy



Identifique quais formas geométricas estão representadas na máscara.

Observe bem a máscara. Quais formas geométricas se repetem ao longo de sua superfície?

Se você fosse um artista, quais cores utilizaria nesta máscara e por quê?

Você sabe quais são as fases da lua? Se as extremidades (parte de cima e de baixo) da máscara fossem luas, em que fases cada uma delas estaria?

COLEÇÕES COM OBJETOS SIMILARES

Birmingham Museum of Art (Alabama, EUA)
(<http://www.artsbma.org/>)

Museu Etnológico de Berlim, (Berlim, Alemanha)
(<http://www.smb.museum/home.html>)

REFERÊNCIAS

NOOTER, N. I. & ROBBINS, W. M. *African Art in American Collections*. Pennsylvania: Schiffer Publishing Ltd., 2004 (1st. ed. 1989) p. 90.

N'DIAYE, F. & VOGEL, Susan. *African Masterpieces from the Musée de l'Homme*. New York: Harry N. Abrams, Inc. 1985. p. 130.

ROY, Christopher. In: SCHMALENBACH (ed.). *Afrikanische Kunst aus der Sammlung Barbier-Muller*. Genf: Munich, 1988.



O que a forma desta máscara lhe faz lembrar?

Observe atentamente o contraste de cores na máscara. Quantos contrastes brancos e pretos o artista usou e qual é a disposição deles?

Onde podemos identificar a existência de simetria e de assimetria?

COLEÇÕES COM OBJETOS SIMILARES

Metropolitan Museum of Art (Nova Iorque, EUA)
(<http://www.metmuseum.org/>)

Brooklyn Museum (Nova Iorque, EUA)
(www.brooklynmuseum.org/)

Museu de Arqueologia e Etnologia (São Paulo, Brasil)
(<http://www.nptbr.mae.usp.br/>)

REFERÊNCIAS

DIETERLEN, Germaine. Mask and Mythology of the Dogon. *African Arts*. 22. 3, pp. 34-43, 1989.

FAGG, William. *Masques d'Afrique dans les Collections du Musée Barbier-Müller*. Genova, 1980.

HAHNER, I.; KECSKÉSI, M. & VAJDA, L. *African Masks – the Barbier-Mueller collection*. New York: Prestel, 2007. p. 07.

SEGY, Ladislav. *African Sculpture Speaks*. New York: Da Capo Press, 1975. p. 346.



Há uma ou mais formas que se repetem? Quais?

Por que será que os bamana do Mali esculpiam uma máscara horizontal e outra vertical?

Às vezes essa obra pode ser confundida com uma estatueta. Como esta máscara é utilizada? No topo da cabeça? Na frente do rosto?

Se não fosse um antílope, que outro animal poderia ser representado nesta máscara ?

COLEÇÕES COM OBJETOS SIMILARES

Art Institute of Chicago (Chicago, EUA)
(<http://www.artic.edu/>)

Metropolitan Museum of Art (Nova Iorque, EUA)
(<http://www.metmuseum.org/>)

Museu de Arqueologia e Etnologia (São Paulo, Brasil)
(<http://www.nptbr.mae.usp.br/>)

National Museum of African Arts – Smithsonian (Washington, D.C, EUA) (<http://africa.si.edu/>)

REFERÊNCIAS

HAHNER, I.; KECSKÉSI, M. & VAJDA, L. *African Masks – the Barbier-Mueller collection*. New York: Prestel, 2007 [Plates: 01-03].

LAGAMMA, Alisa. Ideas of Origin in African Sculpture. *African Arts*, vol. 35, nº 3 (Autumn), 2002. pp. 55-92.

N'DIAYE, F. & VOGEL, Susan. *African Masterpieces from the Musée de l'Homme*. New York: Harry N. Abrams, Inc. 1985. p. 120.

WARDWELL, Allen. A Bambara Master Carver. *African Arts*. Vol. 18 nº1: (November), 1984. pp.83–84. N. Abrams, Inc. 1985. p. 20.

DIÁLOGOS ENTRE OBRAS

O objetivo desta atividade é estimular professores e alunos a proporem possíveis diálogos entre as obras de arte africanas. As suas formas, materiais utilizados e características em comum, bem como os seus significados intrínsecos ou complementares devem ser explorados. Para isso, consulte os textos de base e a bibliografia sugerida.



Estatueta
Povo Attie (ou Akye)
Costa do Marfim
Madeira, tecido e contas
36,4 x 11,5 x 12 cm



Banco
Povo Luba
República Democrática do Congo
Madeira
35,5 x 26 x 21,7 cm

A representação da figura feminina na escultura é algo frequente em muitos povos da África. A interpretação mais comum desse tipo de produção, geralmente está baseada na ideia da maternidade. De fato, é recorrente a representação de mulheres acompanhadas de seus filhos na produção artística desse continente, no entanto, é preciso também analisar essas representações para além da ideia da mulher apenas como mãe.

Observe, por exemplo, as duas esculturas selecionadas. Apesar de terem sido produzidas por artistas pertencentes a dois povos completamente distintos e situados em diferentes regiões da África, é possível perceber que ambas as figuras femininas representadas aparecem como símbolo de força e também de poder. A estatueta feminina attie, da Costa do Marfim, além de apresentar músculos inflados e uma postura imponente, evidenciando a sua força não apenas física, aparece sentada num banco, uma importante insígnia de poder. O penteado elaborado também corrobora com a ideia de que ela é uma mulher hierarquicamente importante. Já a mulher representada no banco luba, da República Democrática do Congo, não apresenta músculos aparentes, mas a sua força é evidenciada por ela sustentar a parte do assento apenas com as pontas dos dedos. A sua fisionomia de serenidade e calma comprova que ela não precisa fazer um grande esforço para “sustentar” o poder do chefe.



Bojo de Cachimbo
Povo Bamum (Bamoun) ou Bamileque (Bamileke)
República dos Camarões
Cerâmica
40,5 x 26,5 x 20 cm

Máscara Elefante
Povo Bamileque (ou Bamileke)
República dos Camarões
Tecido e Miçangas
112 x 39,5 x 25 cm



A história da República dos Camarões é marcada pela existência de hierarquizados reinos, localizados nas regiões de pradarias (Grasslands). Historicamente, esses reinos realizaram entre si muitas trocas econômicas, culturais e também artísticas, o que torna difícil e árdua a tarefa dos estudiosos em identificar precisamente obras advindas desse país. Materiais como as miçangas, presentes na máscara elefante dos bamileque, por exemplo, podem ser encontradas em produções artísticas de outros povos próximos, tais como em estatuetas e tronos do povo bamum. A circulação desses materiais entre diferentes reinos desmistifica a ideia de um continente africano cujas populações viviam de forma isolada. É preciso lembrar também que as miçangas que transitavam no Camarões eram advindas da Europa, o que demonstra que há séculos esses povos já tinham contatos estabelecidos fora do continente africano.

Outro aspecto importante a ser ressaltado é o compartilhamento de símbolos e valores entre os diversos reinos dos Camarões. A representação do elefante, por exemplo, presente tanto na máscara dos bamileque quanto nesse cachimbo (região da “testa”), comprova que para ambas as culturas esse animal tem grande importância simbólica. Não é por acaso que ele aparece representado em duas obras intimamente ligadas à figura do rei e sua corte. Assim como o leopardo, o elefante é considerado um animal da realeza, certamente por causa da sua magnitude e força.

E, finalmente, a valorização de materiais estrangeiros e de símbolos específicos por membros da realeza, tais como as miçangas e a representação do elefante está ligada à ideia de exclusividade e deferência. Não é por acaso que tanto a máscara quanto o cachimbo ostentam elementos que demarcam a diferenciação entre o rei e os seus súditos. No caso específico do cachimbo, a sua proporção, a sofisticação na sua elaboração e a presença de insígnias como a “coroa” evidenciam a importância de seu detentor.



Máscara placa (Nwantantay)
Povos Bobo, Bwa (Bwaba ou Oule)
Burkina Faso
Madeira pintada
232 x 45 x 34 cm



Máscara Tchiwara ou (Tyi wara, Tyi-wara)
Povo Bamana (ou Bambara)
República do Mali
Madeira, couro e metal
26,3 x 56,2 x 8,5 cm



Máscara
Povo Igala
Nigéria
Madeira policromada
35,5 x 25 x 27,5 cm

Máscaras africanas não são apenas aqueles objetos presos à face ou à cabeça. Podemos dizer que elas são resultantes de um “conjunto multimídia”. Além da parte que adorna a cabeça ou o rosto, geralmente produzida em madeira, integra também esse conjunto chamado “máscara” uma vestimenta feita em diferentes materiais, como tecidos e fibras vegetais, além de uma série de apetrechos que adornam todo o corpo do mascarado, incluindo por vezes, adereço de dorso, joias e adornos nos braços, pescoço, pernas etc.

Nem todas as máscaras africanas são usadas na frente do rosto. A máscara *tchiwara*, por exemplo, muitas vezes confundida com uma estatueta, é usada no topo da cabeça e acompanhada por uma vestimenta feita em fibras vegetais. Já a máscara bobo/bwa faz parte do conjunto de máscaras chamadas superestruturadas, devido à sua grande dimensão. Embora possa ser difícil imaginar, essa máscara é usada verticalmente na frente do rosto. A parte arredondada, onde está localizada a representação dos olhos de coruja, fica posicionada na frente do rosto do bailarino, sendo todo o resto da máscara direcionado para o alto. E finalmente, a máscara igala é usada como um elmo ou capacete, camuflando completamente a identidade do mascarado.

As máscaras podem representar seres mitológicos nas formas estilizadas de aves, bovinos, caprinos, humanos e ainda variações que mesclam as formas animais com humanas ou formas sobrenaturais da criação mítica, como é o caso da máscara *tchiwara*. Basicamente, o uso de máscaras na África está associado desde a representação teatral em festividades comemorativas até aos ritos fúnebres, agrários, iniciáticos, entre outros usos.

Glossário de Arte Africana

Conteúdo

Abstração

A composição abstrata mostra formas que não imitam ou representam objetos da realidade ou da natureza, embora possam partir delas. Ela se opõe à composição figurativa.

Ver obras: Máscara Kanaga, p.34; Máscara Bobo/Bwa, p.32; Máscara Elefante Bamileque, p.26.

Antropomorfismo

Representação de figuras humanas ou que remetam a elas.

Ver obras: Estatueta Attie, p.30; Estatueta Songye, p.14.

Composição

É a distribuição dos diferentes elementos dentro de uma mesma obra de arte.

Conjunto multimídia

É o grupo de apetrechos que adornam o mascarado e compõem a “máscara”. Os museus conservam principalmente a parte em madeira, que é a mais resistente ao tempo, mas a máscara é composta de vestimenta, adornos e adereços e, às vezes, armas, cajados cerimoniais etc. *Ver fotografia da Máscara Bobo/Bwa, p.32.*

Equilíbrio (complementariedade)

É o ajuste ou arranjo harmônico entre as partes da obra.

Ver obras: Estatueta Attie, p.30 ; Cachimbo Bamum, p.28.

Estilo

É a maneira pessoal ou própria de cada artista (ou povo) formular uma obra de arte.

Estilização

Elaboração das formas dos objetos e seres da natureza a fim de se dar maior ou exclusivo destaque aos seus aspectos mais característicos.

Ver obra: Máscara lorubá (Egungun), p.16.

Expressões faciais

São os movimentos musculares da face representados nas obras de arte. Embora boa parte desses movimentos sejam universais, muitas vezes, eles são calcados na tradição e cultura específica dos povos. Ex: **Serenidade** = é a chamada expressão “meditativa”, “calma”, “sublime” ou “idealizada” que uma escultura ou máscara podem trazer. **Rigorosidade** = é expressão rude, vigorosa, considerada por vezes “feia” – mas que exprime, por vezes, força ou bravura.

Ver obras: Máscara Ejagham, p.22; Estatueta Attie, p.30; Máscara laca, p.12.

Figurativo

A composição figurativa mostra formas que representam ou imitam objetos da realidade ou da natureza, embora possam também conter elementos abstratos.

Formas Geométricas

Algumas elaborações de formas artísticas são expressas por meio de formas geométricas, tais como: círculo, quadrado, triângulo, retângulo, losango, hexágono, bem como as formas ovais, o cubo, a esfera, o cilindro, o cone etc. *Ver obra: Máscara Bobo/Bwa, p.32.*

Frontalidade (ou representação frontal)

É um aspecto característico das esculturas africanas em geral. Em contraste com a lateralidade das pinturas antropomorfas egípcias, as esculturas da África subsaariana, com poucas exceções, geralmente são esculpidas de modo a serem posicionadas de frente para seu observador.

Ver obra: Estatuetas lorubá (Ibeji), p.21.

Gestualidade (expressões corporais)

É um recurso que aparece com frequência nas esculturas africanas, pois elas quase nunca transmitem a ideia de imobilidade. Às vezes o gesto é sutil, mas sempre perceptível. Dentre os gestos mais comuns nas figuras antropomorfas estão a flexão dos joelhos, a posição dos ombros ou das mãos.

Ver obra: Banco Luba, p.8.

Ícone (Ver Símbolo).

Padrão (padrões)

É o uso convencional de elementos formais que se repetem em diferentes obras produzidas por um mesmo artista ou por um povo. Os padrões podem ser também transmitidos através de gerações.

(Ver: Estilo).

Proporção

Na obra de arte é a relação entre as partes de um dado objeto conformando-as às suas dimensões reais.

Desta maneira, desproporcional seriam aquelas elaborações artísticas que não conformariam as partes dos objetos às suas dimensões reais. Os critérios para determinar a proporção e a desproporção na obra são definidos pelas demandas internas dos próprios grupos. As representações de uma face alongada; um olho esbugalhado; uma boca grande, pequena ou mesmo a ausência de boca; orelhas descomunais, bem como pernas pequenas e cabeças grandes, mãos e braços fortes em corpos franzinos são todos recursos de proporção que seguem muitas vezes a múltiplos significados culturais.

Ver obras: Máscara lorubá (Egungun), p.16; Máscaras Bamana (Tchiwara), p.36.

Realismo

Representação ou imitação de formas artísticas que são mais fiéis ao que existe na realidade.

Ver obra: Estatuetas lorubá (Ibeji), p.21.

Representação/Figuração

Reprodução, elaboração, construção de um objeto que remeta a outros, reais ou imaginários.

Símbolo

É um código visual identificado por pessoas de um mesmo círculo cultural. Algumas vezes o termo símbolo aparece como sinônimo de ícone, de uso mais comum na arte cristã, uma imagem utilizada para representar um objeto ou ideia.

Ver obra: Máscara Tchokwe (Mwana Pwo), p.10; Estatueta Songye, p.14.

Simetria/Assimetria

O jogo da simetria e assimetria é um recurso utilizado pelos artistas africanos, entre outros motivos, para transmitir as ideias de movimento, contraposição, equilíbrio e balanço (entre partes semelhantes ou dessemelhantes). Isso pode ser feito por meio de linhas paralelas e/ou sobrepostas, repetindo e alternando algumas formas orgânicas ou geométricas.

Ver obras: Estatueta Attie, p.30; Cachimbo Bamum, p.28; Máscara Ejagham, p.22.

Síntese

Elaboração de formas artísticas que faz uma “redução” ou um “arranjo abreviado” de formas e ideias que o artista queira exprimir.

Ver obra: Máscara dogon (Kanaga), p.34.

Vazado

Os vazados são furos, orifícios ou passagens que se alternam entre superfícies inteiriças numa obra de arte.

Ver obra: Máscara Bamana (Tchiwara), p.36; Cachimbo Bamum, p.28.

Zoomorfismo

Representação artística de animais ou que remetam às formas de animais.

Ver obras: Máscara Bamana (Tchiwara), p.36; Máscara lorubá (Egungun), p.16; Máscara Elefante (Bamileque), p.26.

Bibliografia de Arte Africana

I. Seleção de obras clássicas sobre arte africana em bibliotecas públicas de São Paulo.

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

BLIER, Susanne Preston. *L’art Royal Africain*. Paris: Flammarion, 1997.

D’AZEVEDO, Warren (Ed.). *The Traditional Artist in African Society*. Bloomington: Indiana University Press, 1973.

GONSETH, Marc-Olivier; HAINARD, Jacques; KAEHR, Roland (Eds.). *Musée Cannibale*. Neuchâtel: Musée d’Ethnographie: GHK, 2002.

LEIRIS, Michel; DELANGE, Jacqueline. *Afrique Noire: La Création Plastique*. Paris: Gallimard, 1967. (L’Univers des forms, 11).

MAQUET, Jacques. *Les Civilisations Noires: Histoire, Technique, Arts, Sociétés*. Verviers: Marabout, 1966.

PHILLIPS, Tom (Ed.). *The Art of a Continent*. Munich: Prestel Verlag; London: Royal Academy of Arts, 1995.

SEGY, Ladislás. *African Sculptures Speaks*. New York: Da Capo Paperback, 1969.

STEINER, Christopher Burghard. *African Art in Transit*. Cambridge: Cambridge University Press, 1994.

UNESCO. *Function and Significance of African Negro Art in the Life of the People and for the People*. Colloquium on Negro art. Vol. I. [Paris]: Society of African Culture; UNESCO, 1968.

UNESCO. *Contributions au Colloque sur “La fonction et la signification de l’Art Nègre dans la vie du peuple et pour le peuple”*. Vol. II. Paris: Présence Africaine, 1970.

VANSINA, Jan. *Art History in Africa: an introduction to method*. London: Longman, 1999.

WILLETT, Frank. *African Art*. New York: Thames and Hudson, 1995. (World of Art).

II. Seleção de obras sobre arte africana EM PORTUGUÊS E ESPANHOL em bibliotecas públicas de São Paulo.

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

CARNEIRO DA CUNHA, Marianno. Arte afro-brasileira. In: ZANINI, Walter (Ed.). *História Geral da Arte no Brasil*. V. II. São Paulo: Instituto Walter Moreira Salles, 1983. p. 973-1033.

CHAVES, Mara Rodrigues. Arqueologia Africana: memória e patrimônio nos acervos brasileiros. II SEMANA DE ARQUEOLOGIA - MAE USP. Rev. do Museu de Arqueologia e Etnologia. São Paulo. Supl. 11, 2011. p. 207-211.

CONDURU, Roberto. Uma crítica sem plumas: a propósito de *Negerplastik* de Carl Einstein. Concinnitas, Rio de Janeiro, a. 9, v. 1, n. 12, p. 163-177, 2008. Disponível: http://www.casarui Barbosa.gov.br/arquivos/file/umcriticasemplumas.pdf. Acesso: 6/12/2014.

EINSTEIN, Carl. *Negerplastik* [Escultura negra]. Florianópolis: Editora UFSC, 2011.

ETHNOLOGISCHES MUSEUM BERLIN; JUNG, Peter Junge; HUG, Alfons (Orgs.; Eds.). *Arte da África*: Obras Primas do Museu Etnológico de Berlim. Brasília: Centro Cultural Banco do Brasil, 2004.

FEIST, Hildegard. *Arte Africana*. São Paulo: Ed. Moderna, 2010 (Artistas anônimos).

FIGUEIREDO, Napoleão; RODRIGUES, Ivelise. *A Coleção Etnográfica Africana do Museu Paraense Emílio Goeldi*. Belém: MPEG, 1989 (Coleção Eduardo Galvão).

GALAS, Maria Betânia & LOPES, Ana Lúcia. *Uma Visita ao Museu Afro Brasil*. São Paulo: Instituto de Políticas Públicas Florestan Fernandes: Prefeitura do Município de São Paulo, Secretaria da Cultura, 2006.

HAMPÂTÉ BÂ, Amadou. A tradição viva. In: Ki-Zerbo, Joseph (Coord.). História Geral da África. Metodologia e Pré-história da África. Vol. I. São Paulo: Ática, 1982. p.181-218.

KASFIR, Sidney. 2008. Arte africana e autenticidade: um texto sem sombra [publicado em fevereiro de 2008]. Disponível em: http://www.artafrica.info/html/artigotrimestre/artigo.php?id=14. Acesso: 6/12/2014.

LAVAQUERIE-KLEIN, Christiane; PAIX-RUSTERHOLTZ, Laurence. *Nyama: Tesouros Sagrados dos Povos Africanos*. São Paulo: Companhia das Letrinhas, 2010.

LAUDE, Jean. *Las Artes del Africa Negra*. Barcelona: Editorial Labor, c.1968. (Nueva colección Labor, 70).

LEUZINGER, E. *Africa Negra*. Barcelona: Editorial Praxis; Editorial Seix Barral, 1961.

MOURÃO, Fernando Augusto Albuquerque. Bibliografia Seleccionada e Comentada de Obras em Língua Francesa Sobre Arte Africana. Dédaló, São Paulo: a. 4, n. 8, p. 59-65, 1968.

MUNANGA, Kabengele. Criação Artística Negro-africana: Uma Arte na Fronteira entre a Contemplação e a Utilidade Prática. In: *África negra*. São Paulo: Museu de Arte Assis Chateaubriand (MASP), São Paulo: 1988. p. 7-9.

MUNANGA, Kabengele. A Dimensão Estética Africana na Arte Negro-africana Tradicional. In: AJZENBERG, Elza; IV CONGRESSO EM ESTÉTICA E HISTÓRIA DA ARTE. *Arteconhecimento*. São Paulo: Programa de Pós-Graduação Interunidades em Estética e História da Arte, 2006. p. 29-44.

MUNANGA, Kabengele; CERAVOLO, Suely. Fertilidade da Terra e Fecundidade da Mulher: símbolos e suportes materiais nas sociedades negro-africanas. Dédaló, S. Paulo, n. 3, p. 7-21, 1987.

MUNANGA, Kabengele; MANZOCHI, Helmy Mansur. Símbolos, Poder e Autoridade nas Sociedades Negro-africanas. Dédaló, São Paulo, n. 3, p. 23-38, 1987.

MUSEU AFRO-BRASILEIRO. *Setor África: Projeto de Atuação Pedagógica e Capacitação de Jovens Monitores*: material do professor. Salvador: MAFRO: Centro de Estudos Afro-Orientais, Universidade Federal da Bahia, 2005.

MUSEU DE ARTE ASSIS CHATEAUBRIAND; COELHO, Teixeira; ROBILOTTA, Manoel; ROBILOTTA, Cecil (textos e curadoria). *Do coração da África: Arte Iorubá: Coleção Robilotta*. São Paulo: Comunique Editorial, 2014.

MUSEU DE ARQUEOLOGIA E ETNOLOGIA; UNIVERSIDADE DE SÃO PAULO. *África: Culturas e Sociedades. Formas de Humanidade*. São

Paulo: MAE-USP, 1999. (Guia temático para professores).

MUSEU DE ARTE ASSIS CHATEAUBRIAND. *África negra*. São Paulo: MASP, São Paulo: 1988.

MUSEU NACIONAL DE BELAS ARTES. *Coleção de arte africana: acervo do Museu Nacional de Belas Artes*. Rio de Janeiro: MNBA; Ministério da Educação e Cultura, Secretaria da Cultura, Fundação Nacional Pró-Memória, [1983].

NEYT, François; VANDERHAEGHE, Catherine. A Arte das Cortes da África Negra do Brasil. In: Fundação Bienal de São Paulo; AGUILAR, Nelson (Org.). *Mostra do redescobrimento: arte afro-brasileira*. São Paulo: Associação Brasil 500 Anos Artes Visuais, 2000. p. 34-97.

PRICE, Sally. *Arte Primitiva em Centros Civilizados*. Rio de Janeiro: UFRJ, 2000. SEGY, Ladislás. African sculptures speaks. New York: Da Capo Paperback, 1969.

RIBEIRO JR, Ademir. *Parafernália das Mães-Ancestrais: as máscaras gueledé, os edan ogboni e a construção do imaginário sobre as ‘sociedades secretas’ africanas no Recôncavo Baiano*. Dissertação de mestrado (Arqueologia), Universidade de São Paulo, 2008.

RIBEIRO JR, Ademir; SALUM, Marta Heloísa Leuba. Estudo Estilístico e Iconográfico das Esculturas Edan do Acervo do MAE-USP. Rev. do Museu de Arqueologia e Etnologia, v. 13.

RIFIOTIS, Teófilos. A Escultura Atual dos Makondes de Moçambique Como uma Visão de Mundo. Rev. do Museu de Arqueologia e Etnologia, São Paulo, v. 4, p. 153-66, 1994.

ROCHA, Maria Corina. Arte da Representação: As Estátuas de Tshibinda Ilunga. Rev. do Museu de Arqueologia e Etnologia, São Paulo, v. 15-16: p. 411-431, 2005-2006.

RYDER, Alan. Ife-Benin: Un Refinado Arte del Retrato. El Correo de la UNESCO, a. XXXVII, n. 5, p. 5-7, 1984.

SALUM, Marta Heloísa Leuba. *A Madeira e seu Emprego na Arte Africana: Um Exercício de Interpretação a partir da Estatuária Bantu*. 1996. Tese (Doutorado) - Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas da Universidade de São Paulo, São Paulo, 1996.

SALUM, Marta Heloísa Leuba. Critérios para o Tratamento Museológico de peças Africanas em coleções: Uma Proposta de Museologia Aplicada (documentação e exposição) para o Museu Afro-Brasileiro de Salvador. *Rev. do Museu de Arqueologia e Etnologia*, n. 7, p. 71-86, 1997.

SALUM, Marta Heloísa Leuba. Des-En-terrando achados: Vistas Sobre a África das Diásporas. Rev. do Museu de Arqueologia e Etnologia, São Paulo, v. 22, p. 195-218, 2012.

SALUM, Marta Heloísa Leuba. Lições de estórias sobre arte africana. In: AJZENBERG, Elza (Org.). Mario Schenberg: *Arte e Ciência: Mito e Razão*. São Paulo: ECA/USP; Centro Mario Schenberg de documentação da Pesquisa em Artes, 2001. p.259-265.

SALUM, Marta Heloísa Leuba. Notas discursivas diante das máscaras africanas. Rev. do Museu de Arqueologia e Etnologia, São Paulo, n. 6, p. 233-253, 1996.

SALUM, Marta Heloísa Leuba. Por Dentro e ao Redor da Arte Africana. In: Caderno de leituras da exposição Arte da África: Obras-primas do Museu Etnológico de Berlim. São Paulo: Centro Cultural Banco do Brasil, 2004. p. viii-ix.

SALUM, Marta Heloísa Leuba. Por que são de Madeira essas Mulheres d’água? Rev. do Museu de Arqueologia e Etnologia, São Paulo, v. 9, p. 163-193, 1999.

SALUM, Marta Heloísa Leuba. Termos classificatórios do objeto de arte africana nas coleções: um problema para os acervos museográficos no Brasil. Dédaló, São Paulo, n. 26, p. 43-60, 1988.

SALUM, Marta Heloísa Leuba; CERAVOLO, Suely. Considerações sobre o perfil da Coleção Africana e Afro-Brasileira no MAE-USP. Rev. do Museu de Arqueologia e Etnologia, São Paulo, n. 3, p. 67-85, 1993.

SALUM, Marta Heloísa Leuba; SOUZA E SILVA, Wagner. “Por que das hastes de ossaim brotam pássaros – até flechas brotam! –, mas não folhas????!!.” Rev. do Museu de Arqueologia e Etnologia, São Paulo, n. 15-16, p. 291-320, 2005-2006.

SERRANO, Carlos Moreira Henriques. Poder, Símbolos e Imaginário social. In: Angola: *Os Símbolos do Poder na Sociedade Tradicional*. Publicações do Centro de Estudos Africanos, Coimbra. Número comemorativo 1, 1983. p. 49-55.

SERRANO, Carlos Moreira Henriques. O Imaginário e o Sentido do Apotropaico no Simbolismo da Arte Africana. PERSPECTIVAS SOBRE ANGOLA, Coimbra. v. 1, p. 19-24, 2001.

SERRANO, Carlos Moreira Henriques. Símbolos do Poder nos Provérbios e nas Representações Gráficas Mambaya Manzangu dos Bawoyo de Cabinda-Angola. Revista do Museu de Arqueologia e Etnologia, São Paulo, v. 3, p. 137-146, 1993.

SILVA, Dilma de Melo. Identidade Afro-brasileira: Abordagem do Ensino da Arte. Comunicação e Educação, São Paulo, n. 10, p. 44-49, 1997.

SILVA, Dilma de Melo; CALAÇA, Maria Cecília Felix. *Arte Africana e Afro-brasileira*. São Paulo: Terceira Margem, 2007.

SILVA, Juliana Ribeiro da. *Homens de ferro: Os Ferreiros na África Central no Século XIX*. São Paulo: Alameda Casa Editorial, 2011.

SILVA, Renato Araújo da. As Jóias Africanas do Acervo do MAE/USP e o Problema de Classificação. Relatório (Iniciação Científica) – Museu de Arqueologia e Etnologia da Universidade de São Paulo, São Paulo, 2006.

SILVA, R. A. [Textos de Catálogo de Exposição] Joias e Adornos d’África; A Fiação dos Tecidos Bakuba; O Bordado das Mulheres Bakuba; As Tapas do Povo Mbuti. In: *Panos e Tapas, Joias e Adornos d’África*. Rio de Janeiro: Museu Afro Brasil, 2012.

SOARES, Mariza de Carvalho; LIMA, Rachel Corrêa. 2013. A Arte Africana do Museu Nacional: História e Museologia. AGOSTINI, Camila. *Objetos da Escravidão: Abordagens Sobre a Cultura Material da Escravidão e seu Legado*. Rio de Janeiro: 7 Letras, 2013.

SOYINKA, Wole. As Artes na África Durante a Dominação Colonial. In: BOAHEN, A. Adu (Coord.). *História Geral da África: A África sob Dominação Colonial: 1880-1935*. Vol. VII. São Paulo: Ática, Unesco, [1982], p. 549-573.

THOMPSON, Robert Farris. *Flash of the Spirit: Arte e Filosofia Africana e Afro-americana*. São Paulo: Museu Afro Brasil, 2011.



Vilarejo de Amani,
Próximo à Falésia de Bandiagara, Mali.
1994 | Gianni Puzzo

GOVERNO FEDERAL

Presidenta da República
Dilma Rousseff

Ministro de Estado da Cultura
Juca Ferreira

Presidente da Fundação Cultural Palmares
José Hilton Santos Almeida

GOVERNO DO ESTADO DE SÃO PAULO

Governador
Geraldo Alckmin

Secretário da Cultura
Marcelo Mattos Araujo

Coordenadora da Unidade de Preservação
do Patrimônio Museológico
Renata Vieira da Motta

ASSOCIAÇÃO MUSEU AFRO BRASIL

Presidente do Conselho Administrativo
Hubert Alquéres

Presidente do Conselho Fiscal
Paula Raccanello Storto

Diretor Curatorial
Emanoel Araujo

Diretor Executivo
Edemar Viotto Junior

Diretora Administrativo-Financeira
Regina Cavalcanti de Albuquerque

Pesquisadores
Juliana Ribeiro da Silva Bevilacqua
Renato Araújo da Silva

Verbete: Estatueta Songye
Marta Heloísa Leuba Salum (Lisy)
Professora Doutora do Museu de Arqueologia e Etnologia
da Universidade de São Paulo (MAE/USP)

Ilustrações: Claudio Rubião

Fotografia
Henrique Luz

Coordenadora de produção deste livro
Sandra Salles

Agradecimentos:

Ana Lucia Lopes
André Santos
Christopher D. Roy
Cláudio Nakai
Claudio Rubião
Emanoel Araujo
Fátima Gomes
Izabel Correia dos Santos Monteiro
Makaya Mayuma Bedel
Marta Heloísa Leuba Salum
Renata Ap. Pereira da Silva Araújo
Romilda Silva
Sandra Salles

Projeto Editorial
Via Impressa Edições de Arte
Carlos Magno Bomfim

Projeto Gráfico
Douglas Germano

Editoração Eletrônica
Jailton Leal

Revisão Técnica
Ricardo Sampaio Mendes

CTP Impressão
Gráfica Garilli

1ª Edição
São Paulo, Brasil – 2015

Esta publicação é parte integrante do EDITAL DE CONCURSO PÚBLICO Nº 01 /2013 – III IDEIAS CRIATIVAS ALUSIVO AO DIA NACIONAL DA CONSCIÊNCIA NEGRA – 20 DE NOVEMBRO, SELEÇÃO PÚBLICA PARA APOIO A PROJETOS ARTÍSTICOS E CULTURAIS da Fundação Cultural Palmares conforme Decreto de 25 de fevereiro de 2013, publicado no Diário Oficial da União, de 26 de fevereiro de 2013, nos termos, no que couber, da Lei nº 7.668/1988, do Decreto nº 6.853/2009, observadas as disposições da Lei nº 8.666/93, na Portaria Ministério da Cultura nº 29/2009.

