

UNIVERSIDADE DE LISBOA

FACULDADE DE LETRAS



**Os marfins luso-africanos do reino do Benim (séculos XVI-XVII). Estudo
histórico-artístico e material**

Volume I

Leonor Matoso e Vasconcelos Miranda Mendes de Liz Amaral

Orientador: Prof. Doutor Luís Urbano de Oliveira Afonso

Coorientador: Prof. Doutor António Estêvão Grande Candeias

Tese especialmente elaborada para a obtenção do grau de Doutor em História da Arte, na
especialidade de História da Arte

2022

UNIVERSIDADE DE LISBOA

FACULDADE DE LETRAS



Os marfins luso-africanos do reino do Benim (séculos XVI-XVII). Estudo histórico-artístico e material

Volume I

Leonor Matoso e Vasconcelos Miranda Mendes de Liz Amaral

Orientador: Prof. Doutor Luís Urbano de Oliveira Afonso
Coorientador: Prof. Doutor António Estêvão Grande Candeias

Tese especialmente elaborada para a obtenção do grau de Doutor em História da Arte, na especialidade de História da Arte

Júri:

Presidente: Doutor Hermenegildo Nuno Goinhas Fernandes, Professor Associado e Diretor da Área de História da Faculdade de Letras da Universidade de Lisboa.

Vogais:

- Doutor Nuno de Carvalho Conde Senos, Professor Auxiliar da Faculdade de Ciências Sociais e Humanas da Universidade Nova de Lisboa;
- Doutora Catarina Amélia Pereira Miguel de Sousa Cabral, Investigadora Integrada do Laboratório HERCULES da Universidade de Évora;
- Doutor Vítor Manuel Guimarães Veríssimo Serrão, Professor Catedrático da Faculdade de Letras da Universidade de Lisboa;
- Doutor José Augusto Nunes da Silva Horta, Professor Associado da Faculdade de Letras da Universidade de Lisboa;
- Doutor Luís Urbano de Oliveira Afonso, Professor Associado da Faculdade de Letras da Universidade de Lisboa, Orientador.

Apoio financeiro da FCT – Fundação para a Ciência e a Tecnologia - SFRH/BD/117749/2016
2022

ÍNDICE

Agradecimentos	viii
Resumo	ix
Abstract	ix
Abreviaturas.....	x
INTRODUÇÃO.....	xiii
CAPÍTULO I – <u>O estudo dos marfins luso-africanos ou “afro-portugueses”</u>	1
I.1. Perspetivas e metodologias.....	1
I.2. Caracterização geral.....	7
I.3. Problemáticas.....	8
I.4. Identificação, designações e classificações.....	10
I.5. Proveniência e cronologia.....	18
I.6. Funções e significados.....	26
I.7. Considerações finais.....	30
CAPÍTULO II – <u>CONTEXTUALIZAÇÃO HISTÓRICA</u>	34
II.1. Questões metodológicas e tipologias de fontes.....	34
II.2. O reino do Benim.....	40
II.2.1. Das origens aos primeiros contactos com os europeus por via marítima.....	40
II.2.1.1. As relações luso-africanas no Benim: comércio e religião.....	54
II.2.2. De finais do século XVI a 1897.....	70
CAPÍTULO III – <u>CONTEXTUALIZAÇÃO ARTÍSTICA</u>	81
III.1. A arte na região da atual Nigéria até ao século XV.....	81
III.1.1. Conhecimento, metodologias e abordagens.....	81
III.1.2. A arte das culturas Nok, Igbo-Ukwu, Ife e Owo.....	86
III.2. A arte do Benim.....	98

III.2.1. Passado e presente: palácio, guildas e tradições artísticas.....	98
III.2.2. Os metais fundidos: placas, cabeças memoriais.....	105
III.2.3. Marfins para uso interno: presas esculpidas, pependentes, pulseiras e trompas.....	121
CAPÍTULO IV – <u>CARACTERIZAÇÃO DOS MARFINS EDO-PORTUGUESES</u>	136
IV.1. Marfins de exportação e o desenvolvimento de uma linguagem edo-portuguesa.....	136
IV.2. Caracterização estilística.....	142
IV.3. Caracterização tipológica.....	160
IV.4. Caracterização iconográfica.....	177
IV.4.1. Saleiros/ recipientes.....	182
IV.4.2. Olifantes.....	194
IV.4.3. Colheres.....	198
IV.5. Cultura oral e visual africana nos marfins edo-portugueses.....	203
IV.6. Cultura escrita e visual europeia nos marfins edo-portugueses.....	219
CAPÍTULO V – <u>CARACTERIZAÇÃO MATERIAL DO MARFIM E DOS MARFINS EDO- PORTUGUESES</u>	248
V.1. Abordagens e metodologias.....	248
V.2. O marfim: conhecimento, caracterização geral e constituição.....	251
V.2.1. Identificação e autenticidade do marfim.....	256
V.3. Técnicas escultóricas.....	261
V.4. Exames de área e de ponto.....	266
V.5. Exames realizados ao marfim.....	271
V.5.1. Exames realizados ao olifante edo-português da coleção particular.....	276
V.6. Alguns aspetos da caracterização morfológica dos marfins edo-portugueses.....	278
V.7. Caracterização cronológica dos marfins edo-portugueses.....	282
CAPÍTULO VI – <u>INTERPRETAÇÃO DOS MARFINS EDO-PORTUGUESES</u>	299
VI.1. Perspetivas africanas.....	299
VI.1.1. Perspetivas luso-africanas.....	315
VI.2. Perspetivas europeias.....	324

VI.2.1. A arte manuelina e os marfins edo-portugueses: outras comparações.....	342
CONCLUSÃO.....	356
BIBLIOGRAFIA.....	369

AGRADECIMENTOS

Os meus primeiros agradecimentos vão para o Prof. Doutor Luís Afonso, a quem estou profundamente reconhecida pelo apoio que me tem dado ao longo dos anos e, em concreto, por me ter acompanhado e orientado nesta tese de doutoramento, sempre com disponibilidade, saber e inteligência. Incentivando-me a prosseguir neste projeto, que considero ter sido a mais exigente tarefa académica na qual me aventurei, o seu constante interesse, empenho, ajuda e amizade, foram, de facto, inestimáveis. O Prof. Luís Afonso contribuiu para suscitar o meu interesse pelos estudos artísticos no âmbito dos fenómenos interculturais que resultaram das primeiras viagens intercontinentais dos portugueses. Agradeço também ao meu coorientador, o Prof. Doutor António Candeias pelo apoio e acompanhamento neste trabalho e pela possibilidade de ligação ao Laboratório HERCULES (Universidade de Évora), centro científico ímpar no estudo do património, com o qual tive a oportunidade de colaborar. Deste laboratório, a ajuda da Prof^a. Doutora Catarina Miguel foi também muito importante na prossecução deste projeto interdisciplinar. Os professores do ARTIS, salientando-se o Prof. Vítor Doutor Veríssimo Serrão, o Prof. Doutor Fernando Grilo e o Prof. Miguel Cabral Moncada, os quais tiveram um papel motivador, agradecendo à direção deste instituto por ter acolhido este projeto.

Os meus agradecimentos à Fundação para a Ciência e a Tecnologia (FCT), cuja atribuição da bolsa me permitiu concretizar este projeto. Agradeço ao Prof. Doutor José da Silva Horta e ao Prof. Doutor Carlos Almeida, do Centro de História desta faculdade, as muito interessantes aulas a que pude assistir sobre a História de África. Agradeço também à Prof^a Doutora Kathy Curnow (Cleveland University) pela ajuda que deu nesta investigação.

São vários os colegas e amigos que me acompanharam neste percurso. Agradeço em especial à Teresa Sande Lemos pela força transmitida, à Céu Medeiros e também à Sónia Duarte. Dirijo igualmente os meus agradecimentos à equipa do Museu Nacional de Arte antiga pelo interesse e apoio nesta investigação, nomeadamente à Dra. Luísa Penalva, ao Dr. Luís Montalvão e à Sra. D. Narcisa Rodrigues, à Dra. Adelaide Lopes, à Dra. Patrícia Machado e à Dra. Conceição Ribeiro. Agradeço também ao Sr. Padre Henrique Pinto Rema pela bibliografia que disponibilizou.

Agradeço aos meus pais pelo seu apoio incondicional e pelo seu interesse e ajuda que deram neste período e na tese. Encontro-me igualmente reconhecida pelo apoio da minha tia Maria da Conceição Matoso e da minha irmã Ana. Por fim, agradeço ao meu marido pela constante força, apoio, incentivo e paciência durante esta fase marcada por muitas ausências minhas, bem como o suporte fundamental das minhas três filhas, a Leonor, a Joana e a Luísa.

RESUMO

Os marfins luso-africanos do reino do Benim, também designados “afro-portugueses”, são obras esculpidas em dentes de elefante pelos povos Edo durante os séculos XVI e XVII, constituindo um *corpus* de oitenta e uma peças, designadamente dezassete saleiros, três olifantes e sessenta e uma colheres. A presente tese de doutoramento incide no estudo destes marfins de exportação produzidos durante a *proto-globalização*, adotando para estas obras híbridas uma nova designação, de marfins *edo-portugueses*, remetendo para o contexto no qual foram produzidas e para as origens deste antigo reino da África Ocidental. Depois da chegada dos portugueses a esta região da atual Nigéria, em 1486, as interações que se deram entre estas duas culturas resultaram na produção destas obras sincréticas, criações artísticas novas e testemunhos históricos de grande relevo. Analisados segundo uma abordagem e metodologia multidisciplinar, incide-se no estudo histórico-artístico, auxiliado por outros métodos de análise, segundo uma perspetiva alargada que visa valorizar estes interessantes marfins da história global e exemplares de uma “história da arte conectada”, e conhecer melhor as diversas facetas do seu processo criativo e do fenómeno intercultural decorrente destes encontros intercontinentais iniciais.

PALAVRAS-CHAVE: marfins luso-africanos; marfins edo-portugueses; reino do Benim; relações luso-africanas.

ABSTRACT

The Luso-African ivories from the kingdom of Benin, also known as “Afro-Portuguese”, are works carved in elephant's teeth by the Edo peoples during the 16th and the 17th centuries, constituting a corpus of eighty-one pieces, namely seventeen salt cellars, three olifants and sixty-one spoons. This doctoral thesis focuses on the study of these export ivories produced during *proto-globalization*, adopting a new designation for these hybrid works, of *Edo-Portuguese* ivories, referring to the context in which they were produced and to the origins of this Western Africa kingdom. After the arrival of the Portuguese to this region of present-day Nigeria, in 1486, the interactions that took place between these two cultures resulted in the production of these syncretic works, new artistic creations and important historical testimonies. Analysed according to a multidisciplinary approach and methodology, the focus is on artistic-historical study, aided by other methods of analysis, from a broad perspective that aims to value these interesting ivories of global history and an example of a “connected art history”, and to know better the various facets of its creative process and the intercultural phenomenon arising from these initial intercontinental encounters.

KEYWORDS: Luso-African ivories; Edo-Portuguese ivories; Kingdom of Benin; Luso-African relations.

ABREVIATURAS

ADN - Ácido desoxirribonucleico

C14 – Radiocarbono 14

CITES - Convention on International Trade in Endangered Species

3D - Tridimensional

ESEM - Microscopia Eletrónica de Varrimento Ambiental

FTIR – Espectroscopia de infravermelho com transformada de Fourier

IRMS - Espectrometria de massa por razões isotópicas

ICP-MS - Espectrometria de massa por plasma acoplado induzido

LIBS - Espectrometria de decomposição induzida por laser

MMA – Monumenta Missionária Africana

MNAA – Museu Nacional de Arte Antiga

PCA- Análise de componentes principais

RIV – Refletografia de infravermelho

RX – Radiografia

SEM – Microscopia eletrónica de varrimento

UV – Ultravioleta

ZooMS - Espectrometria de Massa

*À minha família, em especial ao
meu marido, às minhas filhas e
aos meus pais, e em memória
da minha prima Zé.*

INTRODUÇÃO

Os marfins luso-africanos do antigo reino do Benim, que optamos por designar nesta tese como marfins edo-portugueses, são relevantes obras de arte esculpidas pelos povos Edo em presas de elefante nesta região da atual Nigéria. Tais obras foram realizadas no seguimento dos primeiros contactos estabelecidos com os portugueses no período da *proto-globalização*.¹ João Afonso de Aveiro chegou à Cidade do Benim em 1486, durante o reinado de D. João II (r. 1481-1495), altura do governo do *Oba* (ou rei) Ozolua (r. década de 1480 a 1516/1517). Produzidas, de forma lata, durante o séc. XVI e as primeiras décadas do séc. XVII, estas peças foram mencionadas em fontes escritas coetâneas portuguesas e europeias. A par dos registos comerciais que davam conta da entrada de marfins esculpidos em Portugal, noutras fontes mencionavam-se estas peças de maneira bastante expressiva, evidenciando o gosto dos europeus pelo trabalho ebúrneo de diferentes centros de produção da costa ocidental africana. Algumas destas descrições referem-se aos marfins esculpidos do Benim; contudo, são muito mais escassas do que as menções a peças lavradas na região da antiga Serra Leoa. Todavia, existem outras fontes escritas (europeias) e orais (africanas) relativas ao contexto histórico do reino dos Edo, tal como se considera muito relevante a arte desta região, entre outro tipo de fontes das quais se podem retirar informações relacionadas com a produção de marfins realizados sob encomenda estrangeira. De qualquer modo, a par da análise das próprias peças e do seu contexto de produção, a documentação que sobreviveu permite identificar os padrões comerciais que uniam europeus e africanos, sendo referências que contribuem para se perceberem os significados atribuídos a estes objetos no seu período de produção.

Consistindo, atualmente, num *corpus* de oitenta e uma peças, agrupado no catálogo apresentado no volume II desta tese, estas dividem-se em três tipologias, designadamente em recipientes cobertos (ou saleiros) (dezassete), em olifantes (ou trompas) (três) e em colheres (sessenta e uma). Estes interessantes e requintados objetos de marfim são talhados em diferentes níveis de relevo (e de qualidade), apresentando temas antropomórficos, zoomórficos e motivos ornamentais variados, combinando características de duas culturas distintas, nomeadamente europeia/portuguesa e dos povos Edo do Benim. Se, de maneira geral, a forma das peças aponta para uma criação nova, apresentando, contudo, algumas características da arte local, no que respeita à iconografia dos saleiros, são evidenciados os “retratos” dos

¹ Para uma discussão da designação deste período como proto-globalização veja-se L. Afonso (2016: 216).

européus (portugueses) talhados em alto-relevo. Já os fundos dos recetáculos e dos olifantes apresentam motivos ornamentais de padrões talhados em baixo-relevo, que são comuns a diversos objetos de consumo local. Nos olifantes, salienta-se a emblemática e as armas reais portuguesas e a representação de figuras também com características europeias, intercalando-se com motivos e padrões locais. Nas colheres, além de uma figura europeia, os motivos de animais africanos e alguns europeus são representados combinados com motivos ornamentais diversos. Apesar de serem peças de tamanho reduzido, a maior parte destes marfins apresenta a sua superfície toda preenchida com estes motivos e decorações, evidenciando o notável trabalho escultórico dos Edo e uma capacidade de adaptação e recriação dos elementos “estrangeiros” na sua arte.

Fazendo parte do grupo de marfins africanos identificados como marfins “afro-portugueses” (Fagg, 1959), ou luso-africanos (Mark, 2007), estas peças híbridas distribuem-se por outras regiões com as quais os portugueses estabeleceram contacto nos inícios da expansão ultramarina, referindo-se a três centros principais de produção ebúrneia da África Ocidental e Central—, a antiga Serra Leoa (povos Sapes ou Sapi),² o reino do Benim (povos Edo ou Bini) e o reino do Congo. Tal como os marfins da Serra Leoa, os marfins edo-portugueses (também designados como “bini-portugueses”) são considerados pela generalidade dos autores como objetos realizados sob encomenda portuguesa (a maioria deles), como obras de exportação. Hoje são vistas como obras artísticas raras, testemunhos de grande relevância dos fenómenos interculturais que se deram no contexto das primeiras viagens de exploração dos portugueses pela costa da África Ocidental, e do crescimento e expansão político-militar, e territorial do reino do Benim.

Envolvido em incertezas e debates relativos à identificação e à perceção das peças, o estudo dos marfins africanos antigos iniciou-se nos finais do séc. XIX, período da constituição das disciplinas e da compartimentação das ciências, salientando-se de entre as humanidades, a história e a história da arte, bem como a arqueologia, a antropologia e a etnologia, altura esta também da criação dos museus dedicados à etnografia das “culturas primitivas”, como se referia na época, muito marcada por uma visão evolucionista das sociedades humanas, fortemente eurocêntrica. Sob esta vertente, tanto a visão museológica de Franz Heger (1853-1931), que foi diretor do departamento antropológico-etnográfico do *Imperial Royal Museum of Natural History* (futuro *Museum für Völkerkunde*, em Viena), como o impulso colecionador de Adolf

² Estes marfins foram designados como sapi-portugueses (Bassani and Fagg, 1988), tendo presente que estas designações se encontram a ser reavaliadas, salientando-se a atribuição mais recente de marfins de exportação ou dos Sapes (Afonso, 2021).

Bastian (diretor do museu de etnologia de Berlim desde 1876), contribuíram para os estudos futuros de identificação de obras africanas e da cultura material (Plankensteiner, 2005: 13). Salienda-se, ainda, a noção de Bastian acerca da relevância destas manifestações como expressões do espírito dos povos sem tradições de escrita, sendo estas os “*únicos textos, que no futuro poderão permitir compreender a vida espiritual das tribos sem escrita*” (Bastian 1885 in Plankensteiner, 2005: 16). Só mais tarde é que diversas obras do Benim foram conhecidas, quando chegaram à Europa inúmeros objetos provenientes do saque da expedição punitiva dos ingleses no Benim, em 1897, evento que marcou o início do colonialismo britânico nesta região (1897-1960), criando uma cisão numa das monarquias mais poderosas da África Ocidental, que reinava desde o séc. XI. Respondendo ao facto de terem sido assassinados emissários ingleses, esta expedição armada invadiu a Cidade do Benim, capturou o rei e saqueou e destruiu o palácio real, trazendo para Inglaterra uma enorme quantidade de esculturas em “bronze” (ligas de cobre) e marfim (e madeira) (cabeças, placas, figuras, presas de elefante e outras peças, incluindo *regalia*), até então desconhecidas na Europa. O catálogo do *British Museum*, museu que albergou estas peças, redigido por Charles H. Read e Ormond M. Dalton (1899), teve um impacto considerável a nível internacional, mostrando obras que suscitaram grande interesse, as quais foram louvadas pela sua qualidade estética e expressão artística. Com efeito, estes objetos inusuais aos olhos dos europeus foram percecionados como *arte* por muitos negociantes de arte, compradores e conservadores de museus, e, entendidos como objetos de incrível mérito estético (Gunsch, 2013: 22). Este livro também apresentava marfins que já se encontravam na Europa há vários séculos, os quais puderam ser comparados com os objetos recolhidos no saque do Benim, contribuindo para a identificação dos marfins africanos em geral, cujo estudo já tinha sido iniciado com muitas incertezas. Por outro lado, as peças do Benim foram vistas como **objetos etnográficos**, ou como símbolos de uma visão colonial de África. Contudo, Felix von Luschan (1919), curador do museu de etnologia de Berlim, contribuiu para a mudança desta perceção inicial para a sua posterior conceção como **objetos de ‘arte’** (idem: 22). O etnógrafo austríaco compreendeu desde cedo o seu valor e importância artística, encorajando os seus colegas alemães a adotarem esta visão. Na realidade, até se estabeleceu uma certa competição entre a comunidade científica e museológica, tendo este tema suscitado diversas queixas entre os britânicos pelo facto de as peças do Benim terem sido adquiridas e incorporadas em grande parte nas coleções alemãs (Roth in Plankensteiner, 2005: 17).

Assim, relacionando-se com as recontextualizações e visões acerca destas obras ao longo dos tempos, verificou-se uma transferência da sua perceção como peças de carácter “indígena” ou “tribal” ou como “artes das colónias”, não obstante as referidas qualidades

estéticas, designadamente da escultura do Benim (Fagg, 1951: 73), vistas numa perspetiva etnográfica, para o seu entendimento como obras dotadas de valor estético, técnico e simbólico. Deste modo, na análise de Kathryn Gunsch acerca das placas de bronze e dos marfins do Benim, a autora define arte como “*um objeto que comunica com o observador devido à sua capacidade expressiva e apelo estético (...)*”; e “*um objeto etnográfico forma um ‘locus’ para o discurso [ou fala] (...) documentando o diálogo entre produtores, utilizadores e estudiosos sobre o seu pretendido uso em torno de crenças culturais*” (Gunsch, 2013: 22). Por conseguinte, tendo em mente esta apreciação à arte do Benim, também os marfins esculpidos, além de terem sido avaliados no âmbito da vertente etnográfica, bem como na perspetiva artística, revelavam, ainda, as perceções mútuas entre os Edo e os portugueses (e europeus) num quadro das relações interculturais (Curnow, 1991; Blier, 1993). Com efeito, as mudanças na sua receção e as reconfigurações que se formaram, resultaram do percurso histórico transcultural das peças e das novas abordagens e metodologias utilizadas no estudo destes marfins, contribuindo para a sua reabilitação no período pós-colonial (Afonso, 2021).

Todavia, ainda antes do fim do colonialismo inglês na Nigéria, foi identificado o grupo de marfins de estilo híbrido (iconografia e estilo) de entre os marfins africanos que se encontravam guardados no *British Museum*, sendo, então, classificados pelo conservador inglês como **marfins “afro-portugueses”**, criações que resultaram da fusão estética de diferentes civilizações ou culturas (Fagg, 1959). No catálogo, *Afro-Portuguese Ivories*, William Fagg equacionou diferentes **proveniências geográficas** dos marfins, com base nas características gerais das peças, incluindo a identificação dos motivos que se relacionavam com os portugueses, a qual já havia sido referida e analisada no catálogo de Dalton e Read (1899). Contudo, ao contrário deste último estudo, na obra de William Fagg (1959) não foi logo colocada a possibilidade de parte das peças serem oriundas do Benim, tendo em mente as anteriores atribuições de forma generalizada ao Benim no que respeita à maior parte dos marfins africanos (e outras obras). Dois anos mais tarde (1961), William Fagg reconsiderou, pois, estas questões e atribuiu um grupo de marfins ao reino do Benim, além da Serra Leoa, e ainda, colocando a hipótese de terem sido talhados em Portugal (in Curnow, 1983: 37). Apesar de haver menos documentação escrita acerca dos marfins do Benim, em relação aos da Serra Leoa, a proveniência dos marfins esculpidos no Benim foi reavaliada com base no relevante trabalho de investigação histórica das fontes escritas empreendido por Alan Ryder (1964, 1969) e Avelino Teixeira da Mota (1975, 1976), contribuindo significativamente para este estudo. Kathy Curnow (1983), tendo por base esta documentação, e outras referências, empreendeu uma fundamental reconstituição histórica do Benim (tradições orais) e da Serra Leoa. Na análise das obras, na sua

articulação com a arte autóctone e a arte europeia, a autora também as classifica estilística e iconograficamente como híbridas, redefinindo o conteúdo desta categoria inaugurada por William Fagg (1959). Assim, Curnow distingue claramente os dois centros de produção de marfins “afro-portugueses” (os marfins sapi-portugueses e os bini-portugueses), excluindo as peças feitas posteriormente ao período de contacto com os portugueses, bem como os marfins de consumo interno, além dos olifantes do Congo, e estabelece balizas no que respeita à sua cronologia. Na obra de Ezio Bassani e William Fagg (1988) é seguida esta linha de investigação, apesar de se incidir na procura de fontes visuais europeias, e de se reconsiderarem os marfins do Congo nesta análise de peças híbridas. Contudo, Suzanne Blier (1993) inclui estes olifantes na categoria de marfins “afro-portugueses”, não dando uma relevância tão determinante ao fator da encomenda externa. Desde então, a origem e a datação dos marfins edo-portugueses não foram reavaliadas, excetuando-se Peter Mark (2007) que inicialmente os atribui à Serra Leoa (praticamente todos), mas posteriormente reatribuiu parte dos saleiros também ao Benim (2019). Com efeito, estas obras foram referidas em diversos artigos, livros e catálogos, tendo sido, todavia, analisadas sob a perspetiva dos estudos dos encontros interculturais e da visão do “outro”, i.e., incidindo nas perceções dos africanos sobre os europeus, nomeadamente no que concerne à representação dos portugueses nos saleiros (Curnow, 1990, 1991; Horta, 1991; Blier, 1993; Tymowski, 2015). Estes marfins foram, ainda, referidos de passagem em estudos sobre a arte do Benim (Ben-Amos, 1980; Ezra, 1984, 1992; Plankensteiner, 2007; Gunsch, 2018), destacando-se por fim, o trabalho de Ezio Bassani no âmbito da investigação dos marfins nas coleções europeias, tendo contribuído para o aumento do *corpus* dos marfins “afro-portugueses” (2000, 2008).

O **objetivo** da presente tese de doutoramento consiste no estudo histórico-artístico e material destes objetos talhados nesta matéria biológica, visando um conhecimento mais profundo e detalhado deste conjunto de marfins, do seu processo criativo e do contexto da sua produção e circulação, através de uma perspetiva alargada sob diversos aspetos. Pretende-se utilizar uma nova abordagem e desenvolver uma metodologia no estudo destes marfins, visando perceber melhor as suas características gerais (formas, iconografia, estilo, técnicas e materialidade). Na procura da autenticidade destas obras (proveniência, cronologia, entre outros aspetos), enquadrada no estudo acerca das dinâmicas que concernem a interculturalidade(s) dos inícios da globalização, este doutoramento tem igualmente por finalidade inaugurar o estudo dos marfins em Portugal no âmbito de um trabalho de doutoramento. Assim, pretende-se dar a conhecer e valorizar o antigo reino do Benim e os

marfins esculpidos pelos escultores Edo, criações novas que resultaram do encontro inicial e das interações destes povos com os portugueses.

Com efeito, se o tema dos marfins luso-africanos tem sido tratado a nível internacional, principalmente nos E.U.A. e em vários países da Europa, em Portugal os estudos acerca da produção de marfins no Benim são escassos (Dias, 1999; V. Silva, 2013), sendo que no contexto nacional as investigações se debruçaram principalmente sobre os marfins da Serra Leoa (Afonso, Horta, 2013; Afonso, 2018; Rodrigues, 2018). De facto, não existem estudos que incidam exclusivamente nos marfins de exportação lavrados no Benim, apesar de se salientarem as pesquisas de R. E. Bradbury (1957) e de Alan Ryder (1969) no que respeita à reconstituição história deste reino. Estes estudos constituem uma base fundamental do conhecimento deste reino, tendo sido realizadas, desde então, outras investigações, tentando articular os dados históricos (fontes escritas) existentes e as tradições ou a história oral do Benim (Curnow, 1983, 2017). Os trabalhos que se seguiram, sobre a arqueologia na região da atual Nigéria (Connah, 1975; Eyo, Willett, 1980) e sobre a arte deste reino (Ben-Amos, 1980; Ezra, 1992; Curnow, 2016), fizeram realçar a necessidade dos estudos artísticos como forma de colmatar as lacunas históricas dos diversos povos e reinos nigerianos, incluindo o Benim. Se, na sua generalidade, estas sociedades não adotaram ou valorizaram a escrita como forma de registo histórico, situação que dificulta esta investigação, por outro lado, apresentam uma produção escultórica prolífica que, por si só, constitui um testemunho da maior relevância destas sofisticadas culturas.

Deste modo, incidindo a presente investigação nos marfins edo-portugueses, abordar-se-á primeiramente o contexto histórico e artístico africano no qual estes marfins foram esculpidos, bem como a forma como se estabeleceram as relações entre os portugueses e os povos deste reino. Depois de uma análise iconográfica exaustiva das peças, realizar-se-ão interpretações que respeitam à receção destas obras na perspetiva africana e na perspetiva europeia, e na portuguesa. No âmbito da presente tese de doutoramento, consideram-se os diversos fatores e as circunstâncias que podem ter influído na produção destas peças, globalmente referidas como obras que resultaram da procura e da presença portuguesa/europeia no Benim, tendo em mente o facto de não se terem encontrado ou identificado estes marfins nesta região africana. Com efeito, a maior parte do seu percurso deu-se na Europa, desde os inícios do período moderno, conforme registado em fontes escritas, por exemplo da Casa da Guiné (1504-1505), e nos inventários das *Kunstkammmern* europeias, evidenciando, assim, a sua presença em Portugal e nestas coleções principescas, apesar de, na maioria dos inventários, as origens das peças terem sido erroneamente atribuídas, sendo

frequentemente referidas como “turcas” ou “indianas”. Destacam-se as seis colheres minuciosamente lavradas, hoje identificadas como colheres edo-portuguesas, registadas no inventário da Coleção *Ambras* (1596), do arquiduque Fernando II do Tirol (1529-1595), albergada na sua origem no castelo de *Ambras*, perto de Innsbruck (in Plankensteiner, 2005: 14). Portanto, as investigações iniciais acerca destas obras centraram-se fundamentalmente na procura da identificação das peças, pelo que mais tarde os autores as distribuíram por grupos escultóricos de regiões distintas do continente africano, atribuindo-lhes também uma cronologia. Deste modo, procurando aferir a sua autenticidade, neste estudo considera-se o panorama da história e da história da arte de África, e as suas problemáticas, assim como o interregno do reino, o início do colonialismo britânico no Benim (1897), marcando o percurso da arte dos Edo.

Por conseguinte, partindo da perspetiva e do âmbito da historiografia da arte, nesta investigação foi adotada uma **metodologia** multidisciplinar, aliando e correlacionando diversos dados e informações de diferentes disciplinas das ciências sociais e humanas (arqueologia, antropologia, história e história da arte, incluindo estudos da cultura visual, etc.). Abordam-se também alguns aspetos das metodologias de análise científica da materialidade das obras em apreço, no sentido da procura de um conhecimento que apresente diversas facetas e visões sobre estas peças, incluindo ainda o seu enquadramento histórico-artístico relativo às conexões geográficas e humanas a nível global.³ Mantendo o escopo desta análise, o panorama aqui apresentado pretende integrar e conciliar os diversos dados, seguindo uma linha cronológica, mas também fazendo sobressair as discordâncias e as incertezas que têm marcado o estudo destas obras, as quais têm fascinado quem se dedica ao seu conhecimento, não apenas por serem entendidas como objetos escultóricos de valor artístico próprio, como também pelo facto de conterem em si mesmas uma pluralidade de diálogos interculturais, sempre tão necessários de estabelecer e, em particular, nos nossos dias. Pretende-se, igualmente, contrariar as visões que tendem a ser unilaterais, i.e., focando-se exclusivamente nas “perspetivas europeias” ou nas “perspetivas africanas” (e eurocêntricas ou afrocêntricas), e que têm pautado os estudos sobre a arte africana de encomenda europeia, neste caso, portuguesa. Com efeito, apesar de não haver análises completamente imparciais ou neutras (Afonso, 2021: 3), neste projeto de doutoramento, apesar de se incidir principalmente no contexto dos Edo, tentamos realizar uma abordagem global, a qual também resulta dos contributos anteriormente realizados sobre este

³ Os estudos da história global têm contribuído para o surgimento de novas e diferentes reflexões acerca dos principais estágios da globalização, salientando-se a ideia relativa às conexões histórico-culturais e artísticas entre a África Ocidental e Portugal, em cerca de 1500 (Afonso, 2016: 215-216; Afonso, 2021).

tema, visando um equilíbrio entre as diferentes perspetivas existentes. Deste modo, incidindo no contexto e nas visões dos povos Edo, também se apresentam as visões dos portugueses acerca das pessoas e das obras no Benim, e no contexto europeu, bem como as relações interculturais que se estabeleceram, tentando evidenciar um possível contexto cultural luso-africano, o qual não tinha ainda sido suficientemente analisado. Assim, além do foco nestas idiossincráticas obras artísticas, valorizam-se os escultores Edo, a sua sociedade e história, assim como a arte antiga de outros povos desta região da atual Nigéria, bem como os encontros e a intervenção dos portugueses e de outros europeus no processo criativo dos marfins, e, ainda, as conexões globais que se estabeleceram neste período a nível intercontinental.

Nesta tese de doutoramento, consideramos, pois, tanto a adoção para estes marfins da designação de **marfins luso-africanos**, por dar mais ênfase ao facto de se tratarem de obras produzidas pelos locais, nestas regiões de África,⁴ como de **edo-portugueses** no que respeita, especificamente, aos objetos esculpidos do Benim. Tem-se em conta que ‘Edo’ é o nome vernacular, considerado o mais antigo na história oral destes povos, remetendo para as origens do reino, sendo igualmente dado à língua e, por vezes, a todo o reino (a sua capital é a Cidade do Benim), enquanto ‘Bini’ foi um termo usado como adjetivo pelos europeus (Bradbury, 1957: 13-14; Ezra 1992: 2), ainda que as suas origens possam derivar de uma corrupção portuguesa do termo Edo *Ubini* (“pessoas bonitas”) usado pelos Edo para se referirem a si mesmos.⁵

No âmbito dos **resultados** pretendidos nesta investigação, salienta-se então, a tentativa de que a perspetiva adotada acerca deste tema possa contribuir para levantar reflexões e questões novas, e para o conhecimento global e, simultaneamente concreto, do *corpus* dos marfins. A identificação de algumas peças que ainda não se conheciam contribuem igualmente para o avanço deste estudo, tal como a reconstituição e as interpretações realizadas acerca da história das relações edo-portuguesas, articuladas com a análise deste *corpus* de marfins esculpidos do Benim, de forma detalhada e sistematizada. A abordagem estende-se, igualmente, à materialidade das peças, pretendendo trazer novos contributos e apontar caminhos de investigação, embora não tenha sido possível desenvolver esta componente tanto quanto gostaríamos por razões que nos ultrapassam. Salientam-se, principalmente, as novas

⁴ Apesar de continuar a suscitar discussões relativas à origem e à datação das peças, entre outras questões, a designação de marfins luso-africanos, primeiramente referida por José de Figueiredo (1938) e adotada por Peter Mark (2007), visa enfatizar a natureza africana dos marfins, apesar de considerar o contexto luso-africano, principalmente da Serra Leoa, região que o autor inicialmente considerou como o principal produtor destes marfins de exportação. Para a posterior revisão da metodologia e reavaliação da distribuição desta produção (Serra Leoa e Benim), veja-se Mark (2019).

⁵ A adoção desta designação para os marfins de exportação será abordada ao longo desta tese, tendo presente a investigação realizada nesta pesquisa, relativamente a um meio sociocultural miscigenado (ou uma integração) que se terá formado no Benim durante este período.

interpretações realizadas a estes marfins, as quais se relacionam também com as designações adotadas no âmbito do estudo dos marfins, bem como a identificação de fontes visuais ou modelos que subjazem à criação destas obras, e, ainda, a cronologia que estabelecemos para estas peças, de forma mais individualizada do que tem sido atribuída na historiografia. Destaca-se o projeto internacional sobre os marfins luso-africanos, que decorreu na Universidade de Lisboa (FLUL), integrando diversos centros de investigação (de 2016 a 2019),⁶ tal como a adoção de uma metodologia interdisciplinar, propondo a integração das abordagens científicas no estudo dos marfins africanos antigos. Decorrendo de uma ligação entre as ciências humanas e algumas metodologias das ciências exatas, que apenas foi possível implementar de forma parcial, salienta-se, contudo, a identificação da origem africana de um dos marfins edo-portugueses, um olifante de uma coleção privada que foi localizado no desenvolvimento desta investigação. Deste modo, além da proposta de datação destes marfins, nesta tese foi igualmente reforçada a sua origem geográfica, recorrendo também e em grande parte aos métodos comparativos da historiografia da arte. Foram, então, descobertas três colheres que ainda não se conheciam, uma delas encontrada em contexto arqueológico africano (Afonso, Gomes, 2021), considerando também outros achados arqueológicos em Portugal (de fragmentos) (Gomes, *et al.*, 2020). Outra colher por nós identificada como edo-portuguesa⁷ surgiu durante o projeto internacional de investigação acima referido, com o qual o nosso projeto de doutoramento se articulou, e ainda, uma colher do *Museum für Völkerkunde* (Viena), a qual escapou ao crivo de Ezio Bassani pelo facto de ser muito semelhante a outra peça do museu austríaco (colher, cat. no. 80). Salienta-se a relevância da ferramenta global, a *internet*, que permitiu aceder a múltiplas imagens e fotografias, além de bibliografia fundamental (por exemplo, os artigos do *Jstor*), principalmente no contexto da pandemia Covid-19 e dos confinamentos associados.

Por conseguinte, a dissertação estrutura-se em seis capítulos, com um resumo, introdução, conclusão e bibliografia (**volume I**); e nas figuras, tabelas, gráficos e catálogo (**volume II**). O catálogo dos marfins edo-portugueses, por nós elaborado, tem por base a

⁶ No âmbito do projeto internacional de investigação *Marfins Africanos no Mundo Atlântico: Uma Reavaliação dos Marfins Luso-Africanos* (de Abril de 2016 a Setembro de 2019) financiado pela FCT — Fundação para a Ciência e a Tecnologia, PTDC/EPHPAT/1810/2014, foi apresentada uma comunicação no Congresso Internacional: *Marfins africanos no Mundo Atlântico*, intitulada “Os marfins edo-portugueses do reino do Benim: questões de proveniência”, bem como a sua publicação no livro que resultou deste colóquio: *African Ivories in the Atlantic World/Marfins Africanos no Mundo Atlântico*, org. José Silva Horta, Carlos Almeida e Peter Mark.

⁷ Agradecemos a Peter Mark, a Matthieu Provençalle, bem como a Fabienne Bourgois, a Pierre Ickowicz e a Pascal Lagadec do *Musée Dieppe* (França) por esta descoberta e pelo envio das imagens e da ficha de inventário desta peça.

constituição do catálogo inicial realizado por Kathy Curnow (1983), e os trabalhos posteriores nas pesquisas de inventários e coleções europeias realizados principalmente por Ezio Bassani (Bassani, Fagg, 1988; Bassani, 2000). Deste modo, no **capítulo I** é apresentado um panorama do estudo dos marfins luso-africanos ou ‘afro-portugueses’, iniciando-se com uma abordagem relativa às perspetivas e metodologias que têm sido adotadas nos estudos dos marfins cuja necessidade de integrar uma visão interdisciplinar tem vindo a ser cada vez mais evidenciada, principalmente nas investigações da história de África e da sua arte, na sua articulação com os estudos culturais. Incide-se, então, nas problematizações gerais inerentes às visões e às perspetivas que condicionaram e/ou contribuíram para a identificação e a análise dos diferentes grupos destes marfins híbridos, que resultaram de fenómenos de interculturalidade. Caracteriza-se brevemente estas peças (subcapítulo I. 2), apresentando uma descrição geral dos marfins luso-africanos, considerando as identificações dos centros de produção ebúrnea (da Serra Leoa, do Benim, do Congo, e ainda, do Gana), traçando sucintamente um ponto de situação quanto ao seu conhecimento. Segue-se uma breve abordagem às problemáticas (subcapítulo I.3) que têm marcado as investigações nos diversos contextos africanos, incluindo as circunstâncias históricas e culturais que hoje ainda dificultam a tarefa da reconstituição da história e o conhecimento da arte africana, apontando-se algumas metodologias e fontes para o estudo dos marfins. O subcapítulo I.4 incide sobre os critérios de identificação dos marfins relacionados com os conceitos, as designações e as classificações que foram adotadas e atribuídas pelos autores que se dedicaram mais profundamente ao estudo dos marfins luso-africanos, articulando-se com o contexto histórico da receção das peças africanas na altura do início do seu estudo. Abordando as questões da origem e da cronologia dos marfins, de acordo com as características das peças, são referidas as investigações que desde então desenvolveram diversos aspetos deste estudo, segundo as suas próprias visões e perceções, as quais se encontram intrinsecamente relacionadas com as designações que mais se adequavam aos conceitos relativos às interpretações dos marfins híbridos na perspetiva de cada um dos autores referidos. Segue-se, então, uma parte dedicada à proveniência e à cronologia dos marfins (subcapítulo I.5), focando essencialmente as atribuições que foram realizadas no que respeita a estas identificações, desde o séc. XIX a 2007, altura da última reavaliação à origem e à datação dos marfins luso-africanos. Este capítulo finaliza com uma apresentação breve das interpretações dos usos, das funções e dos significados (subcapítulo I. 6) que foram atribuídos aos marfins na literatura, e, ainda, com as considerações finais, fazendo um apanhado dos diversos contributos realizados no estudo dos marfins luso-africanos.

O **capítulo II** incide sobre a contextualização histórica do reino do Benim, iniciando-se com uma introdução acerca das questões metodológicas e tipologias de fontes, radicadas em diferentes áreas de investigação, salientando-se as dificuldades que têm sido notadas na reconstituição histórica do reino Benim. Neste sentido, apresentam-se os estudos que mais contribuíram para o avanço do conhecimento desta região, desde historiadores da história oral, bem como autores fundamentais para a proposta de novas abordagens e de articulação de métodos, incluindo os estudos etnográficos, linguísticos e históricos desta região, visando a constituição de uma cronologia dos reinados. A área da arqueologia foi igualmente fundamental, dando relevância às descobertas da arte de outras nações e povos da atual região da Nigéria, além do reino do Benim. Nesta parte da tese, apresenta-se, então, um panorama do que foram os principais estudos desta região, e dos autores que tiveram um papel relevante no estabelecimento de novas metodologias que permitiram a reconstituição das origens da história e da arte do Benim e das suas dinastias, até ao final do séc. XIX. Contudo, incide-se fundamentalmente nos finais do séc. XV até aos inícios do séc. XVII. Deste modo, baseando-nos em fontes escritas, desde as mais antigas às mais recentes, o subcapítulo II.2.1 incide desde as origens aos primeiros contactos com os europeus por via marítima, tentando estabelecer pontes entre os reinados dos *Oba* (tradições orais) e os acontecimentos e as cronologias das fontes escritas portuguesas e europeias. Salientam-se, então, as relações que foram estabelecidas entre os portugueses e os Edo, as quais são detalhadas no subcapítulo II.2.1.1, incidindo sobre as relações luso-africanas no Benim, focando principalmente as questões relativas ao comércio e à religião, e a possível origem da constituição de uma população “edo-portuguesa” neste período, não obstante a oscilação das relações em determinados momentos. Aborda-se de seguida o período de finais do século XVI até 1897, incluindo a intervenção dos outros europeus no reino do Benim (comercial e missionária), entre outros momentos marcantes da sua história, como seja a guerra civil nos finais do séc. XVII e a invasão inglesa no fecho do séc. XIX (subcapítulo II.2.2).

A contextualização artística apresentada no **capítulo III** inicia-se com um enquadramento acerca da arte na região da atual Nigéria até ao século XV, começando com as metodologias e as abordagens que têm permitido conhecer a arte africana anterior ao séc. XIX. Tal como na reconstituição histórica, o conhecimento da produção artística de diversas regiões da África Subsaariana deveu-se às abordagens interdisciplinares e à interconexão de diversas fontes de informação, salientando-se o facto de as obras escultóricas constituírem em si mesmas “documentos” relevantes para a história destas culturas. Deste modo, apresenta-se de seguida um panorama geral da arte das culturas Nok, Igbo-Ukwu, Ife e Owo (subcapítulo III.1),

permitindo aprofundar a investigação histórico-artística desta região, e salientando-se as comparações que têm sido estabelecidas entre as esculturas destes grupos étnicos (principalmente estilísticas e iconográficas), e também ao nível da cronologia (e outras interpretações). Segue-se, então, uma parte dedicada à arte do Benim (subcapítulo III.2), iniciando-se com os fluxos entre o passado e presente, no que respeita à história do reino (no palácio e nas guildas reais, e quanto às tradições artísticas), incidindo nas questões das continuidades, mas também nas mudanças de contexto e reinterpretação das imagens, salientando-se os problemas da cronologia. Os metais fundidos (as placas de bronze e as cabeças memoriais ou de altares de antepassados) da guilda dos fundidores (*igun eronmwon*) serão abordados primeiro, seguindo-se os marfins para uso interno (guilda *igbesanmwon*), como sejam as presas esculpidas, os pendentos, as pulseiras e as trompas, permitindo enquadrar a produção dos marfins para exportação também desta última guilda.

O **capítulo IV** consiste na caracterização dos marfins edo-portugueses, analisando os marfins para exportação e as questões relativas ao desenvolvimento de uma linguagem edo-portuguesa (subcapítulo IV.1), envolvendo a forma, a iconografia e o estilo (ou o cânone) das peças na sua interligação com as relações edo-portuguesas no Benim que, apesar de terem sido intermitentes em termos comerciais e diplomáticos, se prolongaram até tarde. Neste sentido, também se contemplam as mudanças que se deram na representação dos portugueses na arte realizada para consumo interno, e, ainda, a transversalidade da sua representação na arte do Benim, considerando os principais suportes artísticos (marfim e metal). Deste modo, no subcapítulo da caracterização estilística dos marfins (subcapítulo IV.2), incide-se sobre a categoria de “hibridismo” dos marfins, conceito que se relaciona com a análise relativa à combinação das características africanas com as europeias, incluindo as técnicas escultóricas e as convenções na representação das peças. Na caracterização tipológica realizada no subcapítulo IV.3 considera-se a divisão do *corpus* dos marfins edo-portugueses em saleiros, olifantes e colheres, salientando o seu aspeto formal, o qual influi no talhe e no uso destes objetos, confrontando as suas características com as designações utilizadas nas fontes escritas (e visuais) europeias, bem como comparando-os com a cultura material africana. Segue-se o subcapítulo IV.4, o qual incide na caracterização iconográfica, ou seja, numa primeira fase de descrição das diferentes tipologias de marfins, tendo em mente as questões relativas à encomenda e à produção dos marfins edo-portugueses, bem como ao processo criativo local. O facto de estes marfins serem classificados como peças híbridas ao nível da iconografia e do estilo (incluindo a forma e as técnicas escultóricas), tendo resultado do contacto direto entre indivíduos de duas sociedades e culturas diferentes e distantes, influi na identificação dos

motivos, salientando-se a necessidade de conjugar dados provenientes dos dois contextos socioculturais (das fontes orais africanas e das fontes escritas europeias). Tenta-se, então, identificar os modelos visuais que motivaram a produção dos marfins edo-portugueses, visando o entendimento das percepções mútuas que daí resultaram, e tendo em mente as mudanças operadas nas imagens ao longo dos tempos. O subcapítulo IV.5 consiste na identificação e no confronto entre os motivos e temas iconográficos dos marfins com certos aspetos da cultura oral e visual africana (e do seu ambiente) que se refletem nos marfins edo-portugueses, tentando também perceber como se deram as inter-relações dos Edo com os portugueses, as quais podem ter influenciado na adoção dos modelos que se encontram na base de parte da iconografia dos marfins de exportação, na perspetiva dos Edo. Numa visão alargada, contemplando as representações que caracterizaram a arte escultórica dos outros povos e Estados da região da Nigéria, estabelecem-se paralelismos ao nível da iconografia, a par do cotejo com a arte de uso interno do Benim. No subcapítulo IV.6, apresentam-se as fontes escritas e visuais da cultura portuguesa (e europeia) que se encontram plasmadas nos marfins edo-portugueses, considerando o seu processo de criação e encomenda, o qual reflete a forma como estas inter-relações foram estabelecidas (comerciais, diplomáticas e políticas). Neste sentido, pretende-se perceber o grau de hibridização resultante destes mesmos contactos iniciais, incidindo nos “contributos” da cultura portuguesa adotados visualmente na produção destas peças, os quais, também fazem realçar as interpretações e adaptações dos escultores. Nesta parte da tese realiza-se um processo comparativo entre os motivos e temas iconográficos representados nestes marfins, visando abrir reflexões sobre a adoção e adaptação de modelos formais e iconográficos relacionados com a sociedade e a cultura europeia da época.

O **capítulo V** incide no estudo material da matéria ebúrnea e dos marfins edo-portugueses, apresentando os métodos que se podem utilizar para identificar o marfim e para aferir a autenticidade das obras através do conhecimento das características gerais desta matéria biológica, salientando-se a metodologia da história técnica da arte. As abordagens e as metodologias (subcapítulo V.1) das técnicas de análise e a caracterização material aplicadas ao estudo histórico-artístico visam contribuir para o conhecimento das obras de arte, e, apesar de nem sempre serem possíveis de aplicar, permitem responder a questões concretas como a datação e a origem geográfica das peças. Referem-se também os problemas relativos à conservação da espécie animal, contemplando um enquadramento acerca do conhecimento do marfim e da sua fonte, o elefante (destrinçando outro tipo e fontes do marfim), caracterizando esta matéria orgânica ao nível da sua constituição química e física, com a finalidade da sua correta identificação e, assim, aferindo a autenticidade do marfim (subcapítulos V.2 e V.2.1). As

técnicas escultóricas serão abordadas no subcapítulo V.3, as quais dependem das características do marfim e dos seus diferentes tipos, dando enfoque ao marfim de elefante africano, bem como se relacionam com os utensílios utilizados, com o tipo de talhe, entre outros aspetos da sua produção. No subcapítulo V.4 apresentam-se os métodos e observações para identificar o marfim, assim como os métodos mais avançados, como sejam os exames de área e de ponto, com as técnicas *in-situ*. São, então, referidas as técnicas de análise que se podem utilizar no estudo do marfim, designadamente os exames de área (fotogrametria, a fotografia com radiação UV), bem como os exames de ponto, os quais consistem na amostragem com a finalidade de realizar uma diversidade de análises (ADN, FTIR, microscopia de Raman, análise isotópica, análise de carbono 14 e de zooarqueologia por Espectrometria de Massa). O subcapítulo V.5 incide nas observações e análises que se realizaram a alguns marfins, como a digitalização a laser 3D e outros trabalhos realizados pela equipe portuguesa do Laboratório HERCULES, no âmbito do projeto de investigação internacional sobre os marfins luso-africanos e deste projeto de doutoramento. Esta última abordagem encontra-se detalhada no subcapítulo V.5.1, no qual se descrevem os exames realizados ao olifante edo-português da coleção particular já referida, nomeadamente a análise por espectroscopia de infravermelho seguindo uma abordagem quimiométrica, a análise de componentes principais (PCA). Segue-se uma parte dedicada a alguns aspetos da caracterização morfológica dos marfins edo-portugueses, do saleiro do MNAA e do olifante da coleção particular (subcapítulo V.6). O subcapítulo V.7 incide na caracterização cronológica dos marfins edo-portugueses, atribuindo-se um espectro de datação para a sua produção, e, de forma distinta, consoante a sua tipologia (e motivos iconográficos), identificando os diversos fatores e critérios que contribuiriam para atribuir balizas cronológicas consistentes aos marfins edo-portugueses. Esta análise consiste na apresentação de uma visão global, tendo em mente os diversos contributos que já foram realizados nesta área, e introduzindo novos dados a nível científico da arqueologia e do estudo da indumentária, além de se considerarem as características estilísticas e iconográficas (e formais) dos marfins, salientando-se a sua comparação com as placas de bronze. A aplicação das metodologias científicas de análise, e a observação detalhada dos marfins pretende promover um conhecimento da materialidade destas peças, dando-se destaque à interligação de disciplinas e metodologias, nomeadamente da história de arte com as ciências exatas (análises material e laboratorial).

No **capítulo VI** são apresentadas as interpretações realizadas aos marfins edo-portugueses, iniciando-se com as perspetivas africanas (subcapítulo VI.1). Esta parte da tese consiste na articulação que foi sendo realizada ao longo da tese de doutoramento,

contemplando a cultura Edo (e a arte) na qual os marfins foram produzidos, incidindo na relevância da identificação dos diversos intervenientes e das perceções dos locais, tendo presente as múltiplas interpretações que se podem realizar às diferentes tipologias de peças e às suas funções e significados. Nas relações que se estabeleceram com os portugueses, salienta-se a vertente comercial, bem como a político-diplomática, pretendendo-se identificar de que modo estas influenciaram a produção dos marfins, e, ainda, como se revelam nas próprias obras, lançando-se interpretações da iconografia (e de outros aspetos) relacionadas com o contexto local, bem como acerca do seu uso e funções. Visa-se identificar o carácter híbrido dos marfins e também outras noções que se relacionam com a matriz cultural dupla destes marfins, e com o contexto luso-africano no qual estas obras também podem ter sido interpretadas (subcapítulo VI.1.1.), tentando compreender até que ponto houve uma miscigenação ou sincretismos religiosos e culturais e artísticos. Nesta parte da tese analisa-se a possível formação de uma identidade cultural nova, a qual se pode encontrar correlacionada com estas criações em marfim. No subcapítulo seguinte (VI.2) abordam-se as interpretações europeias no que respeita à receção das peças. Incidindo no período de produção e da circulação dos marfins edo-portugueses, a análise deste subcapítulo visa entender o modo como estes foram consumidos e usados nos destinos europeus durante o séc. XVI, assim como interpretar os seus significados na perspetiva dos interlocutores portugueses no Benim e em Portugal. Considerando o impacto da expansão marítima na sociedade portuguesa, incluindo a forma como as mentalidades do período em que Lisboa se afirmava como “cidade global”, o ambiente que se vivia então condicionou a perceção dos marfins africanos, tendo em mente as mudanças ocorridas durante o período de produção dos marfins edo-portugueses. Tenta-se, pois, perceber como as circunstâncias históricas proporcionaram a troca de ofertas diplomáticas, bem como as compras e outras trocas no que concernem as relações edo-portuguesas, e, ainda, entender o uso e as funções destes marfins na sociedade portuguesa. Nesta análise incluem-se não apenas as fontes escritas (e inventários), como também comparações com a arte europeia e, em especial, a arte portuguesa, e ainda, apresentando dados da arqueologia. Na última parte deste capítulo (subcapítulo VI.2.1.), apresentam-se outras comparações que se podem estabelecer entre arte manuelina e os marfins edo-portugueses, realizando novas comparações, visando o entendimento dos significados destes marfins, assim como das relações que se estabeleceram no Benim. Tendo em pano de fundo os contactos entre portugueses e os povos Edo, salientam-se, por fim, os paralelismos entre alguns elementos e configurações da arquitetura manuelina e a arte real do Benim, visando estabelecer pontes visuais e simbólicas comuns entre os dois reinos. De igual modo, o cotejo entre algumas peças de ourivesaria e os elementos ornamentais da arquitetura manuelina, bem como outros suportes com motivos análogos, e os marfins edo-

portugueses, incluindo a arte do Benim, pode ser revelador do programa global de D. Manuel, o qual se pode articular com o programa artístico-político e religioso do monarca do Benim, *Oba Esigie*.

Salienta-se, pois, nesta tese, que na análise da hibridização artística e dos padrões que se constituíram, a maior parte das relações interculturais ocorridas durante a expansão marítima foram relações multilaterais, tratando-se de fenómenos plurais e não apenas bilaterais e singulares (Barreto in Afonso, 2016: 219). Assim, tendo em mente os conceitos de arte e o percurso histórico destas obras até terem sido incorporadas em coleções privadas e museus, pode-se verificar que os marfins luso-africanos suscitam, atualmente, inúmeras questões sobre a sua interpretação, bem como estudos à luz da história da arte, mas também de outras disciplinas de diferentes métodos e abordagens confluentes, evocados na prossecução da presente tese de doutoramento, permitindo reconstruir os seus significados desde a época da sua produção e exportação no período moderno.

I.1. Perspetivas e metodologias

Ao inevitável distanciamento temporal inerente às visões ou perspetivas do passado humano, considerando a natureza mutável do que tentamos definir como *arte* ao longo dos tempos,¹ aliam-se as concepções homogêneas (ou construção epistemológica unilateral) formadas no mundo Ocidental europeu, e refletidas nos estudos do continente africano. Sobretudo a partir do arranque do colonialismo imperial do séc. XIX, grande parte das investigações acerca da história de África começou a apresentar uma imagem do continente africano claramente eurocêntrica, não só no sentido em que a Europa surge como ponto de referência, como modelo, decorrente de uma perspetiva etnocêntrica intrínseca, mas assumindo também a superioridade desse modelo face ao resto do mundo (Amin, 1989)² e, neste caso, face a África, concepção que acabou por estar ligada a uma fundamentação “moral” e “científica” do racismo. A própria ideia de universalidade das narrativas da história europeia (e do *historicismo*) refletiu as visões formadas (e cristalizadas) acerca dos povos “não-civilizados”, legitimando atuações de imposição dos regimes coloniais (Chakrabarty, 2000: 22-23). Estas concepções genéricas tiveram a sua extensão natural no domínio da produção artística, pelo que a muito diversificada produção artística africana foi sempre encarada como uma arte “primitiva”. A ideia de *primitivismo* artístico (Dagen, 2019), fenómeno iniciado nos finais do séc. XIX, radica precisamente neste período da chegada à Europa de muitas obras e artefactos africanos e da Oceânia, na sequência da dominação colonial. Apesar das ideias estereotipadas que então se formaram acerca deste povos, assim como dos testemunhos materiais das suas culturas, a arte dita “primitiva” encontra-se na base da construção do *modernismo* da arte europeia, assim como constitui um testemunho histórico raro da história global.

Não é nosso propósito apresentar uma síntese do modo como este tipo de apreciações foi evoluindo ao longo do tempo entre a comunidade científica. No entanto, parece-nos importante destacar alguns autores fundamentais que marcaram o aparecimento e o desenvolvimento dos chamados estudos pós-coloniais e que muito influenciaram a abordagem que seguimos nesta dissertação. Destacamos, em primeiro lugar, o trabalho de Edward Saïd

¹ As concepções artísticas (estilo, significado e funções) europeias vão-se alterando ao longo dos tempos, lembrando a hierarquização da produção artística nos finais do séc. XV e o valor dado a certos materiais, incluindo o marfim, e a gradual afirmação do “artista” e da *idea* (ou intelecto).

² Samir Amin rejeita a visão dominante eurocêntrica da história do mundo, atribuindo este conceito a uma visão ideológica distorcida e mítica fabricada pelo capitalismo ocidental.

(1978, 1ª edição) acerca do modo dos ocidentais encararem o *outro*, inaugurando a ampla temática dos discursos pós-coloniais que se seguiram, uma forma de crítica interdisciplinar que visava desconstruir o legado colonial das representações ocidentais (verbais, visuais, entre outras) do “imaginário geográfico” do Próximo Oriente (Foster, Krauss, Bois, Buchloh, 2004: 668). Contudo, na análise seletiva deste fenómeno, Saïd exclui as artes, bem como o caso de Portugal (no período pré-colonial). Sendo uma obra de rutura e confrontação com o pensamento dominante, o texto em causa adotou uma perspetiva panfletária e polemicista que, com o tempo, acabou por fragilizar o texto dando azo a uma série de revisões. Uma das mais profícuas foi apresentada por Homi Bhabha, autor que contestou o maniqueísmo radical de Saïd em *The Location of Culture* (1994), reabrindo a discussão sobre alteridades, salientando ser importante procurar nos interstícios da bipolaridade identitária, e reabilitar a designação de hibridismo cultural e artístico, que podia gerar desconforto por questionar identidades, mas que também possibilitava abrir novas reflexões sobre as próprias diferenças. No caso das diferenças culturais e étnicas, ficou aberto um espaço conceptual de *entre-lugares* e “fronteiras” relativos a momentos ou processos produzidos na articulação das diferenças culturais (Bhabha, 1994: 2). Paralelamente, houve a necessidade de repensar uma ideia de tempo na história, bem como de identificar os problemas das traduções das práticas culturais no que respeita à história de não-europeus (Chakrabarty, 2000: 249). Nas investigações acerca da *globalização* e do hibridismo cultural, Peter Burke (2003: 17) também refere que o argumento de que a inovação consiste na criação de novas formas de adaptação e que “*os encontros culturais encorajam a criatividade*”, deve pressupor uma análise objetiva. Se a crítica pós-colonial chamou a atenção para as histórias dos colonizados e dos grupos minoritários, tornou-se igualmente relevante ir para além das fragmentações do pós-modernismo (incidindo nas “grandes narrativas”), no sentido do despertar da consciência acerca das ideias etnocêntricas (Bhabha, 1994: 6), bem como da desconstrução dos “mitos” contemporâneos que ainda subsistem.

No que respeita ao conhecimento histórico do reino do Benim e da sua arte, ou das manifestações artísticas dos “*primitivos*”, invenção que também precisa de ser analisada, é necessário perceber a maneira como estes objetos foram incorporados nas coleções museológicas (Dagen, 2019: 16, 39). Considerando, pois, as duas categorias da arte do Benim, designadamente a arte real, de consumo interno, a qual foi apenas conhecida nos finais do séc. XIX, e a dos marfins de encomenda estrangeira, que chegaram à Europa no séc. XVI, o percurso destes dois tipos de objetos contribui para articular dados sobre o conhecimento histórico deste reino, por serem representações da sociedade do Benim, salientando-se as placas de bronze, ambos refletindo as relações que se estabeleceram com os europeus. De facto,

durante o período de contacto entre os portugueses e os povos Edo do antigo reino do Benim, os equilíbrios de poder, visíveis na iconografia das peças de bronze e de marfim, mostram uma imagem muito diferente da ideia formada de supremacia europeia, veiculada no período colonial inglês e mesmo posteriormente. Estas conexões e diálogos interculturais que se estabeleceram desde os finais do séc. XV entre estas duas sociedades, não obstante os conflitos e ambiguidades que ocorreram nestas relações, incluindo uma diversidade de situações, constituíram um cenário consideravelmente diferente, e mais complexo, do que aquele que as posteriores visões coloniais e construções teóricas pós-coloniais (domínio *versus* subordinação) adotaram, muitas delas centradas na revisão do passado à luz das problemáticas atuais que concernem essas mesmas análises. Todavia, este percurso do pensamento sobre o passado colonial teve impacto nas ciências sociais e humanas, designadamente na própria ideia do que é a história.

No período do saque e da pilhagem resultantes da expedição punitiva dos britânicos à Cidade do Benim em 1897, que fez afluir ao noroeste da Europa inúmeros objetos de bronze e marfim, divulgados no catálogo do *British Museum* (Dalton and Read, 1899), a leitura que se fez destas obras centrou-se no entendimento do estabelecimento de uma relação devedora, da parte dos Edo (e da sua arte), relativamente ao contacto dos europeus com a “África selvagem” (Dagen, 2019: 75). Inicialmente percebidos como objetos etnográficos, trazidos da recém-formada colónia britânica, estes objetos sofisticados suscitaram a curiosidade e o espanto, e acabaram por desempenhar um papel vital por desafiarem as ideias ocidentais sobre o continente africano (Barley, 2010: 9). Na sequência desse influxo, e do início dos questionamentos histórico-artísticos acerca do Benim, seguiu-se uma tendência generalizada para atribuir os marfins africanos conservados no *British Museum*, e em coleções privadas desde há séculos, a este antigo reino da atual Nigéria. O início da discussão sobre os marfins africanos antigos iniciou-se, aliás, nos finais deste século, ao mesmo tempo que começou, timidamente, a apreciação da arte africana, fenómeno que se acentuou no início do séc. XX. De qualquer modo, foi apenas em 1959 que os marfins “afro-portugueses” foram identificados como uma categoria autónoma, designação esta, cunhada por William Fagg (*Afro-Portuguese Ivories*), classificando estas obras como criações de natureza híbrida que tinham resultado do encontro de duas civilizações ou culturas diferentes, e assim, lançando as fundações para o estudo destas peças como relevantes documentos artísticos destas interações.

Apesar da discussão, ainda vigente, acerca da datação e da origem geográfica dos marfins, estes têm sido identificados e atribuídos, de forma globalmente consensual, a dois grandes centros de produção ebúrnea, designadamente a antiga Serra Leoa (saleiros, píxides,

talheres, olifantes, cabos de facas, entre outras peças), o reino do Benim, na atual Nigéria (saleiros, olifantes e colheres) (Curnow, 1983), não apresentando dúvidas acerca da hibridização euro-africana das peças. Na categoria de marfins “afro-portugueses” incluem-se os olifantes do reino do Congo e o grupo dos marfins Owo, apesar de se considerarem “apócrifos” (Bassani, Fagg, 1988), mencionando-se, ainda, os recentemente identificados olifantes do Gana (Afonso, Almeida, Horta, 2021), diferenciando-se dos anteriores por serem inteiramente produzidos para uso africano e por não traduzirem qualquer espécie de relação com os europeus, tal como os do Begho e do Calabar.

No estudo dos marfins afro-portugueses têm sido lançadas novas metodologias de abordagem interdisciplinar, tentando aprofundar a dupla problemática da historiografia e da identidade cultural, tendo presente a heterogeneidade do continente africano, bem como as particularidades que concernem o estudo destes marfins africanos.³ Estas são requintadas peças esculpidas em presas de elefante no início da era moderna na África Ocidental e Central, considerando as especificidades de cada região, tendo muitas delas sido exportadas para a Europa na época da sua produção. Assim, este estudo encontra-se necessariamente interligado com o desenvolvimento da singular história africana, salientando-se a diferença das conceções temporais relativas a África e à Europa, bem como no que respeita a outros enquadramentos ou contextos destas duas culturas, sob diversos aspetos, incluindo os políticos e religiosos, e os espirituais.

A qualidade estética e técnica destes objetos reconhecidos internacionalmente, e a sua antiguidade (e raridade), legitimaram o olhar histórico-artístico, impulsionando o seu estudo. Por um lado, as abordagens eurocêntricas (onde se incluem as visões lusocêntricas) têm contribuído para turvar o estudo do contexto da produção destes marfins, desvalorizando “*a qualidade intrínseca destas criações sincréticas, dotadas de um elevado valor histórico, cultural e artístico*” (Afonso, 2018: 137). Por outro, a própria adoção da designação de marfins *luso-africanos*, por Peter Mark (2007), reflete os esforços que têm vindo a ser feitos para compreender o enquadramento no qual estas obras “híbridas” foram produzidas, e, deste modo, enfatizando a sua natureza africana. Com efeito, as designações de marfins “afro-portugueses” ou “luso-africanos” suscitam diferentes reflexões, até pelo facto de serem obras relevantes para o estudo da arte africana antiga em geral (e da sua história), considerando o

³ Veja-se *General History of Africa: Africa from the sixteenth to the eighteenth century* (Berkley, 1992: XXIV-XXV). Os atuais campos teóricos multidisciplinares que vão para além dos estudos estilísticos e dos cânones artísticos que compreendem a história da arte (e a história da arte técnica), contribuem para perspetivar os estudos destas peças, abrangendo diferentes campos de investigação como a antropologia, a história, a arqueologia, incluindo também a museologia e a conservação, entre outros.

panorama da escassez de peças desta origem datáveis dos séculos XV e XVI. De facto, a procura de uma “tradição” escultórica tem sido uma das preocupações neste estudo. A qualidade e o requinte de grande parte destes marfins pressupõem que estes centros de produção ebúrnea tivessem um conhecimento prévio das técnicas de talhe nesta matéria orgânica, da escultura em marfim, pressupondo, pois, a existência de uma produção local anterior. Até recentemente, estas obras híbridas, tal como indicado pela sua designação, não foram consideradas no estudo da história da arte africana, já que até meados do séc. XX esta pesquisa incidia principalmente sobre a escultura tradicional “indígena”, considerada a mais “autêntica” (Fagg, 1951). De facto, nos estudos que se seguiram sobre os marfins híbridos luso-africanos, foi notado o espaço ambíguo relativo ao carácter simultaneamente africano e europeu, *“incorporando uma identidade cultural nebulosa”* (Martinez, 2007: 9-10).

O percurso intercontinental destas obras permitiu, então, colocar questões relacionadas com a identidade dos intervenientes na sua produção e consumo, trazendo à discussão uma análise mais detalhada dos fenómenos e processos de hibridismo e miscigenação cultural (Burke, 2003). Em certos casos, incluiu-se, ainda, uma reflexão sobre o próprio posicionamento do homem perante o seu semelhante e o mundo, sendo que neste período a conceção do “planeta” se redefinía geográfica e mentalmente, panorama que hoje em dia convoca, compreensivelmente, visões multidisciplinares. Com efeito, as pesquisas históricas contemporâneas que têm sido realizadas no âmbito da primeira globalização têm vindo a acentuar a relevância da análise dos objetos híbridos relativos a fenómenos de fusão e sincretismo cultural e artístico, como sejam estes marfins africanos que resultaram da interação cultural e artística entre os portugueses e os africanos desde finais do séc. XV. No âmbito deste estudo, houve várias abordagens procurando compreender as mentalidades e as atuações dos intervenientes neste processo artístico, no âmbito do fenómeno das interculturalidades durante o período moderno, sob diversos aspetos, onde se inclui a criação destas obras artísticas novas. Contudo, as diferentes perspetivas de quem analisa estes fenómenos também evidenciaram a emergência de visões atualmente consideradas etnocêntricas, originando ideias condicionadas pelas próprias culturas dos autores que as analisaram e, como tal, evidenciando visões polarizadas.

Por outro lado, o advento do modernismo ocidental contribuiu para alterar a perspetiva e a perceção das representações a vários níveis, bem como a mudança dos paradigmas artísticos das vanguardas, refletindo-se em novos olhares e mentalidades à escala global. Contudo, de uma maneira geral, tanto as sociedades africanas como os objetos artísticos foram vistos apenas como “exóticos” (diferentes ou estrangeiros), apesar da sua diversidade de funções e

significados.⁴ Paralelamente, a necessidade de estudar os primórdios da *globalização* também suscitou o surgimento de diversas teorias epistemológicas em que os discursos coloniais e pós-coloniais se encontram enraizados. Estas visões pós-coloniais do passado pré-colonial e colonial ainda apresentam atualmente visões homogeneizadoras da diversidade e complexidade das relações históricas que se reduzem a narrativas binárias (Afonso, 2021: 1). Torna-se, então, relevante para o estudo dos marfins africanos antigos ter a noção relativa aos *retratos* “construídos” do real ou *representações* culturais (Horta, 1991: 209), ao nível das projeções e percepções bilaterais ou mesmo multilaterais refletidas nestes objetos artísticos. De entre as metodologias utilizadas no estudo dos marfins luso-africanos, salienta-se uma aproximação a uma história da arte conectada (Afonso, 2021), que consiga explicar as ligações histórico-artísticas entre as regiões da costa ocidental africana de produção de marfim e Portugal, incidindo nos marfins produzidos no reino do Benim entre o séc. XVI e o séc. XVII.

Deste modo, não tendo seguido uma linha evolutiva simples, este estudo ficou marcado pelo eclodir de perspetivas, muitas delas divergentes, principalmente devido à variedade das metodologias de investigação utilizadas (antropólogos, historiadores, historiadores de arte, filósofos, conservadores de museus, entre outros), e à tendência para adotar visões compartimentadas inerentes aos próprios quadros mentais de quem analisa estes interessantes marfins esculpidos, a maior parte deles exportados para a Europa nos inícios do período moderno. Na aproximação e abordagem a este tema, os “discursos” (e, em geral, nas humanidades) encontram-se ligados a um conjunto de auto-referências identitárias e culturais, inibindo as visões objetivas e neutras (Bhabha, 1994). Tendo em mente esta noção relativa à dificuldade de ser imparcial, acresce ainda o facto de que o estudo dos marfins luso-africanos se iniciou com uma série de equívocos quanto à sua classificação, geografia e cronologia, e no que respeita à própria delimitação do conjunto dos objetos, bem como quanto às interpretações das suas funções e significados nos seus contextos originais. Nesse sentido, o alargamento do âmbito da história da arte e a sua interligação multidisciplinar, nomeadamente à história, à arqueologia, e às áreas científicas (estudo material e laboratorial), entre outras metodologias de abordagem que necessariamente se cruzam, torna-se fundamental para perspetivar a investigação dos marfins, visando um conhecimento mais completo destas obras. As metodologias e abordagens utilizadas no estudo histórico-artístico dos marfins luso-africanos do reino do Benim, peças conhecidas como “*bini-portuguesas*” ou *edo-portuguesas*, segundo a designação adotada na presente tese, serão detalhadas nos capítulos II e III. A opção pela adoção

⁴ As visões etnocêntricas também têm sido equacionadas, relativamente à própria encomenda das peças, fruto das relações entre a cultura de acolhimento e a estrangeira (Curnow, 1983: 17; Afonso, 2016).

do termo marfins edo-portugueses visa enfatizar a origem africana destas peças e das comunidades Edo locais que se encontram na origem da constituição do reino do Benim, tendo em mente que *Edo*⁵ é considerada localmente a designação mais antiga (Ryder, 1969: 10), enquanto “Bini” é um termo usado pelos europeus como um adjetivo (Bradbury, 1957: 13-14).

I.2. Caracterização geral

Embora abundante na época, o marfim foi uma matéria-prima simbólica, tal como o próprio elefante, tanto para os europeus como para os povos africanos, realçando a encomenda de objetos artísticos (muitos deles devocionais) durante a expansão marítima e comercial portuguesa em diversos pontos do globo. De maneira geral, a diversidade formal e estilística dos marfins e os métodos comparativos aplicados neste estudo (incluindo a iconografia), articulados com os dados das fontes escritas e orais, e ainda, os dados da arqueologia, constituíram a base para a atribuição dos marfins africanos a três regiões ou centros de produção principais pela generalidade dos autores: a Serra Leoa, o reino do Benim e o reino do Congo.⁶ Constituindo um *corpus* de mais de 200 peças, os marfins luso-africanos apresentam várias tipologias, designadamente trompas de caça ou olifantes, saleiros, talheres, píxides, entre outras peças, talhadas em baixo, médio e alto-relevo com as técnicas africanas, combinando, em diferentes graus, elementos formais, iconográficos e estilísticos da arte africana e da arte europeia (refletindo as interações histórico-culturais). William Fagg, no catálogo *Afro-Portuguese Ivories* (1959) do *British Museum*, apresenta um conjunto destas peças que se distinguem formal e estilisticamente das restantes, designando-as de marfins “afro-portugueses”.⁷ Desde as hipóteses colocadas pelo conservador inglês acerca da sua origem geográfica, este tema não tem sido consensual, encontrando-se, ainda, a ser reavaliado pela historiografia. A diferenciação das características gerais dos marfins contribuiu para as atribuições de distribuição geográfica, a par das circunstâncias históricas (e fontes documentais), influenciando nas suas próprias designações. A identificação de motivos iconográficos, articulada com o estudo historiográfico, permitiu considerar as balizas cronológicas da sua produção por regiões, de forma lata, dos finais

⁵ A designação “povos que falam Edo”, atribuída pela primeira vez nos inícios do séc. XX, por N. W. Thomas, deriva de Edo - nome vernacular da Cidade do Benim, também aplicado aos povos que falam Edo (Bradbury, 1957: 14).

⁶ Estas regiões foram referidas por Duarte Pacheco Pereira (ca. 1505-1508), terras onde se fazia comércio de marfim em bruto, além das menções a marfins esculpidos.

⁷ Os termos “afro-português” e “luso-africano”, designações atribuídas a estes marfins, também têm suscitado debates que não têm sido suficientemente clarificados, até porque implicam definições identitárias que são subjetivas. Optamos pela designação de marfins *luso-africanos* por refletir a presença dos portugueses em África e por serem obras esculpidas pelos africanos no seu local de origem, num contexto intercultural.

do séc. XV a meados do séc. XVI (e também ao XVII). A presença dos “vestígios” europeus nestas peças, decorrente da identificação de fontes e modelos de clara matriz europeia e, em especial, portugueses, revelou-se profícua neste estudo por permitir aferir balizas cronológicas, assim como estabelecer paralelismos diversos, principalmente no que respeita aos intervenientes nestas inter-relações histórico-artísticas. Outras questões relacionam-se com a classificação das peças, relativamente à demarcação dos marfins africanos de uso local do grupo dos marfins luso-africanos, prendendo-se com a identificação das características híbridas das peças. A pesquisa sobre as raízes da produção escultórica africana em marfim, i.e., a sua continuidade, também tem sido abordada pelos autores que se dedicaram a esta investigação, em parte legitimando as atribuições geográficas que têm sido realizadas. Deste modo, ficou evidenciada a necessidade da comparação destas obras de diferentes povos e culturas,⁸ compreendendo diferenças e semelhanças, incluindo o cotejo relativo ao universo das peças de encomenda ou que responderam à presença portuguesa, tentando, então, identificar as manifestações de fusão (e sincretismos) cultural e artística entre os dois povos, em cada região.

I.3. Problemáticas

A vasta literatura existente distribui-se por catálogos de exposições, algumas teses de doutoramento e de mestrado, além de múltiplos artigos científicos, abrindo campos de debate sobre diversas questões acerca do conhecimento e da autenticidade dos marfins, que serão apresentados ao longo desta tese. A par destas pesquisas, a relativamente recente investigação histórica sobre o atual mundo global tem vindo a ser desenvolvida, incidindo nas relações interculturais e artísticas daí decorrentes, estando, no entanto, longe de ser completamente compreendida (Afonso, 2016: 215).

Desta forma, as problemáticas levantadas prendem-se a vários fatores que têm sido identificados: a praticamente inexistente documentação escrita africana, apesar dos avanços no âmbito das interpretações da tradição oral e do papel da arqueologia (maior conhecimento das sociedades africanas, e da sua cultura material e artística)⁹; a escassez de peças antigas africanas e a sua dispersão; os problemas da autenticidade da arte africana e o próprio percurso e valor

⁸ A classificação destas obras tem levantado problemas relativos a fronteiras físicas (geografia) baseadas nas diferenças “civilizacionais” (políticas, económicas, sociais, culturais e de mentalidades, salientando a religião e espiritualidades) (Braudel, 1979), tendo em perspetiva os cânones estéticos e artísticos que subjazem a cada cultura.

⁹ A par do estudo da tradição oral dos povos das diversas regiões do continente africano, também se repensaram e discutiram as questões metodológicas, caracterizadas pela sua pluralidade disciplinar no que respeita às abordagens teóricas e das fontes (OGOT, 2010: XXIV).

dados às peças ao longo dos tempos. Desde a chegada de obras africanas à Europa e da sua incorporação nas *Kunstkammern* de nobres e príncipes, os inventários e outros registos apresentaram, desde o início, origens mal atribuídas (na maior parte das vezes, não correspondendo aos registos, muitos deles vagos e incompletos), e, posteriormente, também considerando as coleções privadas¹⁰ e os contextos museológicos (tendo em conta as exposições e comemorações, muitas delas exaltando “nacionalismos”), assim como a sua circulação nos atuais mercados de arte. Além da importância das próprias peças, a documentação escrita (e visual) europeia coetânea e posterior (arquivos de museus, inventários de coleções,¹¹ etc.), constitui uma fonte fundamental para a investigação dos marfins africanos. Apesar de estas fontes serem de referente europeu e, em muitos casos, mais tardias (relativamente ao período inicial de produção), alguns dos documentos são escritos por indivíduos que tiveram contacto estreito e se integraram com os povos locais, contribuindo para o seu conhecimento. As tentativas de sistematização do estudo dos marfins africanos tenderam, por um lado, a estudar a “arte indígena tradicional” e, por outro, a isolar as suas características europeias das africanas (categorias europeias e africanas), debatendo-se com as fronteiras ambíguas incorporadas estética e conceptualmente nas peças híbridas luso-africanas. Com efeito, apesar dos diversos contributos para o conhecimento global das peças, este panorama constitui um território “cinzento” a estudar, o qual evidencia, ainda, a necessidade de aprofundar determinadas questões relativas à análise iconográfica do conjunto dos marfins, e suas interpretações, entre outras reflexões.

A forma como estas obras foram apreciadas ao longo dos tempos (fenómenos de “gosto”), implicando descontextualizações e mudanças de lugares (mais ou menos radicais) e de *significados* (Benjamin, 1995; Belting, 1996), também são relevantes para compreender as atribuições que foram sendo realizadas desde o período da sua produção, assim como as teorias ou discursos que foram construídos acerca dos mesmos. Seleccionámos, então, algumas obras dos autores que se dedicaram mais profundamente a estes temas, designadamente sobre os fenómenos de interculturalidade. Estas serão expostas por temas (identificação, designações e classificações, geografia e cronologia, funções e significados), seguindo uma ordem cronológica relativamente à perspectiva de cada autor acerca de cada um desses tópicos, com a finalidade de fazer um breve enquadramento evolutivo do estudo dos marfins. Na abordagem aos conceitos

¹⁰ O colecionismo do séc. XIX, altura em que se iniciou o questionamento sobre os marfins africanos, foi um período em que eclodiu uma tendência e um gosto por adquirir objetos do passado de várias proveniências, considerando a motivação romântica.

¹¹ A variedade de línguas nos quais os registos estão escritos constituiu um problema adicional, como o constatou Ezio Bassani (2000: XV) na sua pesquisa nas reservas dos museus e inventários europeus.

ou designações que foram atribuídas aos marfins luso-africanos, considera-se, ainda, a problemática da sua distinção com os outros marfins africanos antigos, expondo-se os critérios e as nomenclaturas adotados para estas atribuições. Seguem-se os temas acerca da proveniência e da cronologia atribuídas aos marfins esculpidos, assim como se salientam algumas interpretações relativas às funções e significados atribuídos aos marfins africanos antigos, seguindo-se as considerações finais que permitem reunir de forma sucinta as ideias principais apresentadas neste capítulo.

I.4. Identificação, designações e classificações

Ainda anteriormente à instauração do colonialismo inglês no reino do Benim, a origem dos marfins africanos antigos suscitou diversas considerações académicas e outras avaliações, as quais foram discutidas em Londres (*London's Archaeological Institute*), em 1851. Nesta altura, Ferenc Pulski identificou a combinação de motivos portugueses representados em trompas de caça (ou olifantes) e em alguns saleiros, com os motivos estrangeiros locais. A chegada à Europa de uma enorme quantidade de artefactos africanos, incluindo os marfins esculpidos, fruto do saque da expedição punitiva inglesa ao Benim (1897), evento marcante para a história do reino do Benim e da sua arte, levou a que a generalidade dos estudiosos atribuisse os marfins africanos antigos, que se encontravam na Europa há séculos, a esta região da atual Nigéria. As identificações iniciais de motivos iconográficos europeus permitiram aferir uma datação mais provável das peças, designadamente aos inícios do séc. XVI, altura dos contactos dos portugueses em África e na Índia, salientando-se que, de forma geral, se considerava que a origem geográfica mais provável dos marfins seria Goa (Curnow, 1983: 33).

Com a publicação de Charles Read e Ormond Dalton (*Antiquities from the City of Benin and from other parts of Africa*, 1899), foram notadas semelhanças entre a arte do Benim e os marfins que integravam a coleção do *British Museum*, que tinham sido oferecidos ou comprados a colecionadores europeus, fundamentando, de forma decisiva, a atribuição da origem da generalidade destas peças ao reino do Benim.¹² Neste catálogo, os autores realizaram uma contextualização histórica do reino do Benim (baseando-se em algumas fontes escritas portuguesas e estrangeiras), integrando na produção artística do reino do Benim (marfins e os bronzes de uso local) o conjunto dos marfins esculpidos que há muito se encontravam na

¹² Os autores mencionam que os escultores de marfim e os fundidores de bronze são os mesmos, tendo trabalhado durante o mesmo período (Dalton and Read, 1899: 14). São referidas análises elementares parciais às placas e outros exames laboratoriais e históricos, corroborando a datação que tem sido atribuída, apesar de se basearem em informações muito diferentes (idem: 17).

Europa. Dalton e Read também identificaram a iconografia europeia de alguns destes marfins conservados nas coleções europeias, designadamente as armas de Portugal, bem como a armaria e o vestuário europeu do séc. XVI (idem: 14-16). Até então erroneamente identificados nos inventários, ou sem registos de proveniência ou datação, estes marfins começaram a suscitar outras interrogações, como seja a questão acerca da sua diversidade estilística (Franz Heger, 1899, in Afonso, 2021: 7).

Apesar do debate que se gerou sobre estas peças ter sido realizado a nível internacional, em Portugal, José de Figueiredo (1938), diretor do Museu Nacional de Arte Antiga, referiu-se à píxide sapi-portuguesa do Museu Grão Vasco como sendo uma peça do Congo, referindo, contudo, que se tratava de um trabalho “*luso-africano*” (in Gomes, Casimiro, Manso, 2020: 25). De forma geral, a discussão que se seguiu envolveu essencialmente a proveniência das peças, fundamentada em critérios iconográficos e estilísticos, e na comparação realizada entre obras escultóricas antigas em vários suportes (além do marfim, a pedra, o bronze, a madeira e o barro), bem como outros artefactos africanos. Em 1951, William Fagg organizou a primeira exposição de “arte tribal” africana da África Ocidental (*Traditional Art of British Colonies*), incluindo um conjunto diversificado de obras “coloniais”, “antiguidades” de estilo Owo (a norte do Benim), da Serra Leoa e da África Oriental, apresentando-as em contexto arqueológico e etnológico. Neste catálogo, o conservador do museu inglês introduz o termo “*Bini*”, relativamente ao estilo artístico do Benim (Fagg, 1951: 75), contribuindo para recentrar estas peças no âmbito dos estudos da história da arte africana. Mais tarde, foi precisamente pela comparação formal, iconográfica e estilística do conjunto de marfins africanos que **William Fagg**, no catálogo *Afro-Portuguese Ivories*, publicado em 1959, reunindo a grande coleção de marfins esculpidos do *British Museum*, identificou um grupo circunscrito de peças, classificando-as como marfins “**afro-portugueses**”, termo que teve grande divulgação, ficando associado à natureza “híbrida” das peças. O conservador reuniu cerca de cem peças (saleiros, olifantes, colheres e garfos e outra miscelânea de objetos), decoradas com figuras humanas e animais, notando que estas revelavam o contacto e a interação de diferentes culturas (e mentalidades), a europeia e a africana. Diferenciando-as das peças de consumo local, Fagg mencionou que nas primeiras predominavam as características europeias (Fagg, 1959: XVI). Deste modo, um dos critérios para a identificação e classificação destes marfins centrou-se não apenas no estilo destas peças, mas também na presença dos motivos portugueses e europeus (além da heráldica, a indumentária das figuras, à europeia), evidenciando os intercâmbios intercontinentais que se deram neste período das primeiras viagens de exploração da costa Africana. Esta relevante identificação dos marfins “afro-portugueses”, obras que até então tinham sido consideradas de forma

homogénea como uma variação do estilo africano do Benim, coincidiu com a afirmação e a constituição da historiografia africana. O interesse pela arte africana também se tinha iniciado na Europa desde o século passado. Apesar de se referir à “arte turística”, categoria na qual esta nova arte podia ser entendida, distinguindo-se de uma arte tribal “genuína”, William Fagg (idem: XVI) aponta, de igual modo, uma perspetiva nova para o estudo dos contextos das culturas envolvidas na criação dos marfins africanos, assim como do hibridismo artístico. Tendo resultado da fusão estética de civilizações ou culturas muito diferentes, a classificação destas obras de “*estilo híbrido*” teve a concordância geral da comunidade científica (Fagg, 1959: XVIII). Foi só mais tarde, por volta de 1961-1962, que se realizou a distinção entre os marfins da Serra Leoa, designados na altura de marfins “*sherbro-portugueses*”, e os objetos do Benim (atual Nigéria), pelo que a designação de marfins “*Benin-Portuguese*” (ou “Benim-portugueses”) foi utilizada pela primeira vez por William Fagg, em 1961 (in Mota 1975: 588). Já a origem *Sapi* da escultura em pedra (*nomoli*), evidenciada por John Atherton e Milan Kalous em 1970 (in Martinez, 2007: 48), influenciou a futura designação dos marfins da Serra Leoa.

Nos anos que se seguiram, houve contributos muito relevantes na perspetiva dos estudos historiográficos dos marfins, latamente designados de afro-portugueses, embora não se tenham aprofundado as análises estilísticas das peças ou outras análises no âmbito da história da arte. Num artigo publicado em 1964, “A Note On The Afro-Portuguese Ivories” (*Journal of African History*), **Alain F. Ryder** apresenta fontes escritas essenciais para este estudo, e apesar de adotar a classificação de marfins “**afro-portugueses**”, o autor não se debruça sobre a sua definição ou conteúdo, considerando que as designações se encontram intrinsecamente conectadas com as atribuições à origem das peças. Com efeito, a análise das fontes escritas foi fundamental para o conhecimento dos marfins e, conseqüentemente, para a definição das suas designações, salientando-se também o historiador português **Avelino Teixeira da Mota**, que trouxe novos e fundamentais contributos para este estudo com o seu artigo *Gli Avori Africani Nella Documentazione Portoghese Dei Secoli XV-XVI* (1975).¹³ Este artigo publicado em italiano por Vinigi Grottanelli possibilitou o aprofundamento da investigação sobre os marfins afro-portugueses, apesar de ter podido escapar “*à atenção dos leitores portugueses por ter sido publicado no estrangeiro numa língua estrangeira*” (Grottanelli, 1989: 202). Neste texto, Teixeira da Mota apresenta diversas referências aos “**marfins africanos**” nas fontes escritas

¹³ Destacam-se algumas obras publicadas por Teixeira da Mota: *Descrição da Serra Leoa e dos Rios de Guiné o Cabo Verde (1625)*, com tradução em francês, de 1977; *Alguns aspectos da colonização e do comércio marítimo dos portugueses na África Ocidental nos séculos XV e XVI* (1976); *Dois escritores quinhentistas de Cabo Verde: André Vaz de Almada e André Dornelas* (1971); *Description de la Côte Occidentale d'Afrique et Sénégal au Cap de Monte, Achipels, par Valentim Fernandes: 1506-1510* (1951).

(documentação portuguesa e alguma estrangeira dos inícios do séc. XVI ao séc. XVII), especificando as tipologias de objetos e chamando a atenção para questões de linguística respeitantes à distinção de termos referidos na documentação, na sua correspondência com as formas das peças. Notando as menções que identificam motivos iconográficos representados nas colheres de marfim, o autor refere que em algumas delas se trata dos “*corofis*” ou os “*Krifi*”, espíritos ou divindades dos Temne (Manuel Álvares, 1616, in Mota, 1975: 587), salientando, ainda, que os povos da Serra Leoa – os “*Bulom*” e os “*Sapi*” –, eram citados em diferentes fontes. Deste modo, interpretando e reconstituindo o contexto histórico, Teixeira da Mota avança possíveis rotas comerciais (marfins e outros objetos), assim como equaciona a proveniência e a cronologia dos marfins africanos antigos.

No âmbito da história da arte, que se afirmava como uma disciplina humanística (Panofsky, 1955), as perspetivas de abordagem metodológica a obras artísticas de diferentes culturas e cânones artísticos também se alargavam, caminhando para a sua interligação com as histórias culturais (Burke, 2003). A tese de doutoramento, *The Afro-Portuguese Ivories: Classification and Stylistic Analysis of a Hybrid Art Form* (1983), de **Kathy Curnow**, foi um exemplo precoce deste posicionamento, relativamente ao estudo dos marfins “**afro-portugueses**”. Adotando o termo de William Fagg (1959),¹⁴ Curnow aprofunda o estudo das obras de arte classificadas como criações híbridas, termo que descreve o resultado da recombinação de elementos (estilos, formas, motivos, tecnologias, etc.) de diversas fontes ou modelos, embora um deles possa ser dominante (Curnow, 1983: 2). Nesta investigação académica, a autora realizou uma sistematização mais completa das peças, apresentando o primeiro catálogo *raisonné* no qual se incluíam todas as peças conhecidas até à data.¹⁵ Nesta tese é estudado o fenómeno artístico da hibridização numa perspetiva alargada, o qual se pode entender como uma constante artística, tendo resultado de contactos interculturais categorizados de “longa distância”, que proporcionaram a produção dos marfins para um mercado exterior, uma “arte do viajante” (Curnow, 1983: X, 4-5). A autora determina os graus de absorção artística visíveis nas peças (forma, estilo), bem como faz um enquadramento histórico e historiográfico bastante abrangente, considerando o contacto regional luso-africano. Delimitando o próprio conceito de marfins afro-portugueses, utilizado em sentido lato por William Fagg (1959, 1961), Curnow exclui todos os marfins produzidos por africanos para africanos, bem como as peças que não apresentam características híbridas (da Serra Leoa e do Benim), considerando exclusivamente

¹⁴ Mais tarde, a autora salienta que este termo baseou-se no termo anteriormente aceite de indo-português, dos marfins de Goa (Curnow, 1990: 18).

¹⁵ Kathy Curnow apresenta um *corpus* de cerca de 140 peças da totalidade nas tipologias: saleiros, talheres, trompas de caça, píxides e cabos de faca, definindo a “miscelânea” referida por Fagg (1959).

as que foram realizadas sob o patronato português. Assim, excluindo os marfins do Congo, não inclui igualmente nesta classificação as peças realizadas posteriormente à presença portuguesa que representam as figuras de portugueses e se tornaram motivos iconográficos locais. Desta forma, Kathy Curnow distingue os marfins africanos (do Congo) dos marfins “afro-portugueses” (Serra Leoa e Benim), delimitando também esta designação (idem: vi-vii). Identifica, ainda, os Temne que ocuparam a região dos Bulom (zona superior do estuário da Serra Leoa), dois grupos ou povos designados “*Sape*” (Sapes ou Sapi),¹⁶ mencionando que a designação de marfins “*Sherbro-portugueses*” atribuída aos marfins desta região por William Fagg (1970), era incorreta pelo facto de Sherbro ser uma designação atual dos Bulom que vivem na ilha de Sherbro (idem: 73). Quanto aos marfins afro-portugueses do Benim, estes são designados de “*bini-portugueses*” (idem: 239), enquanto as peças da Serra Leoa são designadas latamente de marfins afro-portugueses.

O extenso catálogo *Africa and the Renaissance, Art in Ivory* (1988) de **Ezio Bassani**¹⁷ e **William Fagg**, curadores da primeira exposição realizada sobre os marfins afro-portugueses, entre 1988-1999 no *Museum of African Art* (Nova Iorque), sob a direção de Susan Vogel, teve uma grande visibilidade, contribuindo para divulgar este tema.¹⁸ Apesar de se basear no estudo de Kathy Curnow (1983), sem citar explicitamente a autora, o que gerou controvérsia, o título deste catálogo invoca uma visão “europeia” da arte africana, centrada nas categorias artísticas e conceções europeias, por privilegiar as fontes ou modelos iconográficos europeus (identificando protótipos europeus específicos). Os autores salientam o facto de a designação marfins “afro-portugueses” (e subclassificações) ser um neologismo inaugurado por William Fagg em 1959, sendo um termo crítico que designa o grupo de marfins esculpidos do *British Museum*, que resultou da identificação de uma nova característica estilística da arte africana, mas que tem sido utilizado pelos académicos sem atenderem a critérios de datação ou origem das peças (Bassani, Fagg, 1988: 53). Nesta obra são incluídos os designados marfins “apócrifos

¹⁶ Segundo Afonso e Horta (2013: 93), no início do século XVI, Duarte Pacheco Pereira assinala os Sapes (que o autor grafa “Capes”, provavelmente “Çapes” no original) entre o rio Grande e o cabo Verga, considerando-se que estes correspondem à generalidade dos povos que habitavam na antiga Serra Leoa (que se iniciava que no cabo Verga, de acordo com uma das definições das fontes do século XVI e XVII). Kathy Curnow (1983) dedica um capítulo da sua tese à escultura de pedra da Serra Leoa. *Nomoli* era a designação utilizada pelos Mende; os Bulom utilizavam o termo *ithom* e os Kissi utilizavam o termo *pomdo* (Lamp, 1983: 220).

¹⁷ Este historiador italiano já tinha publicado vários artigos no âmbito da arte africana na Europa, sobre as peças individualmente ou em coleções, ao longo de 1970 (Martinez, 2007: 50).

¹⁸ No catálogo *raisonné*, os autores referem que desde a primeira publicação de William Fagg (1959), foram identificadas mais de 200 peças afro-portuguesas, devendo-se a descobertas de coleções particulares e museológicas. No artigo de Bassani “A Newly Discovered Afro-Portugueses Ivory” (1984) é apresentado um saleiro iorubá, além da referência a dois saleiros sapi (Modena e Viena).

afro-portugueses”, considerando que os marfins afro-portugueses não devem ser vistos como uma “arte turística”, advogando, ainda, a importância da análise da autonomia da escultura africana face aos modelos europeus. A designação de marfins “sapi-portugueses” é atribuída pela primeira vez à escultura dos marfins na Serra Leoa (estilo sapi), substituindo a primeira designação de sherbro-portugueses (idem: 61). Segundo os autores, esta nova atribuição baseia-se em dois aspetos que remetem para a origem das peças e da sua cronologia— a sua semelhança com a escultura em pedra (os *nomoli*) e a identificação dos povos Sapi (ou Sapes) da atual Serra Leoa (ancestrais dos atuais Bulom, Temne, Kissi, e outros povos) (Peter Mark in Bassani, Fagg, 1988: 44) —, que foram os primeiros a esculpir marfins para a Europa. Os autores também corroboram a produção dos marfins “bini-portugueses”, pelas semelhanças encontradas entre a arte do Benim e os marfins de encomenda europeia, deixando em aberto se os olifantes (e outras peças) do Congo se podiam considerar “Congo-portugueses” (idem: 150, 201), e ainda uma tipologia diferente e “misteriosa” de olifantes (talvez afro-portugueses) (idem: 209).

Entre 1989 e 1990, o debate acerca dos marfins africanos foi particularmente aceso, tendo sido publicados numerosos artigos na revista *African Arts*.¹⁹ Chamando a atenção para a visão unilateral “ocidental” refletida na análise do catálogo de Bassani e Fagg (1988), Kathy Curnow considera-se mais “afrocêntrica”, por ter incidido a sua investigação nas inter-relações culturais entre África e a Europa, abrangendo todo o processo relativo à interculturalidade (Curnow, 1990: 17). Nesta década de 1990 realizaram-se exposições exaltando o período dos *Descobrimentos*, acompanhadas de publicações de breves artigos acerca do *Outro* nas representações destes marfins (Blier, 1993).

A designação de “afro-portugueses” continuou a ser utilizada, nomeadamente por **Grottanelli** (1989) e por **Ezio Bassani** (2000), referindo-se, no entanto, a diferentes realidades. O primeiro autor considera que a produção mais antiga de marfins que não apresenta as características estilísticas e iconográficas europeias deverá ser considerada somente “africana” (Grottanelli, 1989: 204). Ao contrário, Bassani afirma que as obras produzidas depois da fase de aculturação podem ser legitimamente designadas afro-portuguesas. As questões que

¹⁹ A primeira revisão ao catálogo desta exposição é realizada por Barbara Blackmun, que levantou questões éticas subjacentes ao catálogo de Ezio Bassani e William Fagg, relativamente à obra anterior de Curnow (1983). Kathy Curnow publica um artigo (“More on Africa and the Renaissance: Rejoinder from Curnow” in *African Arts*, No. 23, 1990) acerca da exposição (e do catálogo) *Africa and the Renaissance* (1988), respondendo à polémica levantada, salientando que Bassani (1988) apresenta uma interpretação eurocêntrica destas obras híbridas que, apesar de válida, é completamente diferente da sua. Refere que o autor se preocupa fundamentalmente com os protótipos e os motivos europeus, e com as percepções europeias nos gabinetes de curiosidades.

concernem as atribuições cronológicas e geográficas continuaram, pois, a suscitar divergências, encontrando-se interligadas com as análises das características formais, iconográficas e estilísticas dos marfins.

O trabalho posterior de Ezio Bassani, *African Art and Artefacts in European Collections 1400-1800* (2000), “*uma primeira tentativa de produzir um inventário*” (Bassani, 2000: xvi), incluía artefactos africanos, marfins africanos antigos (e contemporâneos), designadamente os marfins afro-portugueses (cerca de 190 marfins “sapi-portugueses” e “bini-portugueses”), alargando o *corpus* destas peças (algumas delas recentemente descobertas), e identificando as fontes europeias e orientais (e outros elementos africanos). Nesta obra, o autor incide a sua análise nos elementos não-africanos integrados na decoração de alguns marfins afro-portugueses, apesar de chamar a atenção para os elementos e símbolos africanos, interpretados no contexto cultural das sociedades africanas. Tal como Kathy Curnow (1983), Bassani reconsidera que alguns destes marfins não apresentam um grau de hibridismo suficiente, além de apresentarem uma cronologia posterior, excluindo assim, as peças do Congo. Todavia, inclui peças de outras regiões da Nigéria que misturam a iconografia africana com a europeia, contribuindo para se distinguir os marfins africanos dos afro-portugueses.

As problemáticas acerca das designações, da cronologia e da proveniência só voltaram a ser analisadas em 2007, sendo reavaliadas por Peter Mark no seu ensaio, intitulado “Towards a Reassessment of the Dating and the Geographical Origins of the Luso-African Ivories, Fifteenth to Seventeenth Centuries”, numa altura em que houve um novo interesse relativo à autenticidade dos marfins. Mark considera, então, ser mais apropriado o termo de marfins “**lusu-africanos**”, em vez de “afro-portugueses”, inicialmente atribuindo quase todos os marfins à Serra Leoa (quase excluindo o Benim), alertando para as visões “condicionadas” que se podem formar relativamente à sobrevalorização dada ao Estado do Benim, em detrimento dos povos “Sapes”.²⁰ Referindo que estas peças refletem as relações comerciais próximas que se estabeleceram entre os povos africanos da Costa Ocidental e os europeus, o autor salienta que estes marfins foram produzidos num contexto cultural híbrido, luso-africano. Incidindo sobre as questões identitárias, históricas e documentais, Mark adota a designação de marfins luso-

²⁰ No ensaio “African Meanings And European-African Discourse, Iconography and Semantics in Seventeenth-Century Salt Cellars From Serra Leoa” (2014), Peter Mark faz uma definição da área geográfica, da Serra Leoa, bem como à política e linguística relativa aos grupos etnolinguísticos designados coletivamente “Sapes” pelos portugueses (Mark, 2015: 239), no sentido de determinar atribuições geográficas e cronológicas (e circunstâncias históricas).

africanos por serem objetos esculpidos por africanos em África e que, embora sejam “de inspiração híbrida, são muito mais africanos do que portugueses” (Mark, 2007: 190).

Eugenia Martinez (2007), na sua dissertação de mestrado em História da Arte *Crossing Cultures: Afro-Portuguese Ivories of Fifteenth- and Sixteenth Century, Sierra Leone*, também se debruça principalmente sobre os marfins da Serra Leoa, recuperando a noção do hibridismo dos marfins da Serra Leoa, por serem obras que refletem o encontro de culturas distintas. Seguindo a linha de investigação dos autores anteriores, Martinez considera a distinção realizada entre os dois centros de produção dos marfins “afro-portugueses”, designadamente da Serra Leoa e do Benim, sendo esta uma produção posterior, propondo para os primeiros o termo de marfins “Serra-Leoa-portugueses”,²¹ em vez de marfins “sapi-portugueses”, devido à dificuldade de identificação da origem étnica exata e ao movimento destas populações. Este estudo apresenta o percurso dos marfins (e as perceções que as obras suscitam), incidindo na vertente expositiva ou museológica destas peças por ela designadas de “arte global” (ou globalizada), e na análise realizada no âmbito do alargamento dos estudos da cultura visual, por serem exemplos de hibridismo e de um momento histórico específico, de “transmissão cultural”. Segundo a autora, estas peças foram especificamente produzidas para um mercado global, incorporando uma identidade cultural híbrida devido ao seu carácter ambíguo (Martinez, 2007: 9). Martinez contempla a perspetiva africana e a portuguesa (contexto de produção e receção), valorizando a perícia dos artesãos africanos e do patronato português, referindo que nas coleções, museus e na academia estes marfins continuam a desafiar as categorizações “europeias” e “africanas”, pelo que esta perspetiva cruzada é, segundo a autora, a melhor forma de se estudar os marfins (idem: 9, 53).

Mário Pereira (2010) também analisa os marfins africanos antigos, dedicando o último capítulo da sua tese aos marfins esculpidos da Serra Leoa e à sua receção na corte portuguesa de D. Manuel I, analisando a cultura artística e cerimonial da corte portuguesa, bem como as relações interculturais que se estabeleceram.²² Apresentando uma perspetiva nova, relativa à pré-existência de um cerimonial baseado no contexto de produção africano, Pereira refere que este foi transposto para o contexto europeu através de práticas rituais (enquadramento antropológico e sociológico), destacando o papel e as funções dos marfins, que o autor designa

²¹ A designação em inglês proposta pela autora é “*Sierra-Leone-Portuguese*” (Martinez, 2007: 13).

²² Rita Costa-Gomes também se debruçou sobre a corte portuguesa em *In and Out of Africa: Iberian Courts and the Afro-Portuguese Olifante of the Late 1400s* (2003), realizando uma leitura e interpretação iconográfica do olifante do *National Museum of African Art* (Washington D. C.).

de “**luso-africanos**”, adotando, deste modo, o termo de Peter Mark (2007).²³ Contudo, referindo que se esta produção já existiria para consumo local (escultura em madeira, pedra e metal), o autor considera que estes marfins deveriam ser mais apropriadamente designados de marfins “*Temne e Bullom*” em vez de luso-africanos (idem: 309). **Kathy Curnow** (1983: 91) já tinha anteriormente referido que estes marfins se poderiam designar “**afro-portugueses Temne/Bullom**”. Mário Pereira (2010: 17) refere que estas peças, reveladoras de “*mestiçagem artística e cultural*”, foram mal interpretadas no que respeita ao papel, às funções e aos significados que lhes foram atribuídos, explorando a sua relação com a arquitetura manuelina numa perspetiva global do Renascimento (idem: 274-276).

A designação de marfins “**luso-africanos**”, na obra *Marfins no Império Português, African Ivories and the Portuguese Empire* (Massing, 2013), aparece igualmente cingida à produção da Serra Leoa. Apresentando um panorama geográfico mais vasto, Jean Massing refere-se aos marfins de diferentes regiões como “**marfins africanos**” (África Central), os “luso-africanos” e os “bini-portugueses” ou “bini” (África Ocidental) (e os marfins da África Oriental), evidenciando as dificuldades na adoção destes termos, os quais refletem a própria distinção das categorias africanas e das europeias.

No âmbito do projeto internacional de investigação *Marfins Africanos no Mundo Atlântico: Uma Reavaliação dos Marfins Luso-Africanos* (de Abril de 2016 a Setembro de 2019), foram discutidas estas designações, tendo presente que na própria tradução do inglês para o português se podem alterar sentidos, tendo, contudo, prevalecido o termo **luso-africano** (ou *Luso-African*), o qual coloca a ênfase no facto de estas obras terem sido produzidas por escultores locais nas regiões de África onde foram identificados os centros de produção ebúrnea de exportação. Esta última categoria será abordada ao longo da tese, assim como outras perspetivas que poderão questionar esta e outras classificações, as quais se têm fundamentado na identificação dos elementos formais e estéticos locais e estrangeiros e nas suas combinações.

I.5. Proveniência e cronologia

Em meados do séc. XIX, a proveniência dos marfins africanos antigos começou a suscitar interrogações entre os estudiosos (encontro no *London’s Archaeological Institute*, 1851), pelo que

²³ No mesmo ano da publicação desta tese, Rafael Moreira (2010) refere que “*a arte híbrida chamada “afro-portuguesa” - primeiro exemplo de arte colonial de origem europeia desde os Fenícios e Romanos*”, deveria mais corretamente ser chamada de “*sapé-manuelina*”. Apesar de este autor concordar com as atribuições geográficas de Peter Mark (2007), não utiliza o termo de marfins “luso-africanos”.

nestas considerações iniciais se equacionou a hipótese de **Goa** (Índia) como local provável de produção das trompas de caça (ou olifantes) e dos saleiros que combinavam motivos portugueses e não-europeus (**Ferenc Pulski** in Curnow: 1983: 33). Deste modo, a datação mais provável das peças era de inícios do **séc. XVI**, altura dos contactos dos portugueses em África e na Índia, lembrando a referência no Diário de Albertch Dürer (1521) à compra em Antuérpia de “dois saleiros de marfim de Calecut, por três florins”.²⁴ Mais tarde, em 1888, **Alfred Hipkins** atribuiu pela primeira vez, de forma lata, uma trompa de caça à **África Ocidental** (in Curnow, 1983: 34), origem esta que acabou por ser posteriormente reforçada no seguimento da expedição punitiva de 1897 (e do saque dos ingleses na Cidade do Benim). A chegada a Inglaterra de inúmeros objetos deste reino, decorrentes do saque empreendido pelos britânicos, permitiu comparar os marfins e as placas de bronze (entre outros objetos dos Edo, que foram depositados no *British Museum*) com os marfins que já se encontravam incorporados nas coleções europeias. Conforme já referimos, a publicação deste museu, o catálogo *Antiquities from the City of Benim and from other Parts of West Africa*, de Charles Read e Ormonde Dalton (1899), divulgou e impressionou o mundo com uma diversidade de peças, tendo sido, então, identificados os elementos que indiciavam a encomenda portuguesa nesta região da atual Nigéria, de entre a produção “bini”. Ainda neste ano, Franz Heger e Max Buchner, referindo-se aos marfins da coleção *Ambras*, avançam possíveis origens geográficas destes objetos, designadamente o Congo (in Curnow, 1983: 35). Contestando esta teoria, **Wilhelm Foy**, em 1901, sugeriu que os marfins podiam ter sido produzidos em **Portugal** (por portugueses ou por africanos que vieram muito novos para Portugal), referindo-se aos olifantes que apresentavam a heráldica europeia e inscrições em latim (in Afonso, 2021). Contudo, a tese do **Benim** e da região **Iorubá** foi a atribuição unânime acerca da origem dos marfins, tendo-se estendido aos marfins antigos que se encontravam na Europa, até à sua identificação por **William Fagg** como marfins “afro-portugueses” (em 1959). Nesta altura foram reavaliadas outras possíveis origens geográficas; contudo, a região do Benim foi excluída, pelo que o conservador do *British Museum* atribuiu a produção dos marfins à península da **Serra Leoa**, à antiga **Costa dos Escravos**, mais especificamente Porto Novo (no atual Benim), a **Lagos** (na atual Nigéria) e também a **Ouidah** (também no Benim), e o que designa como “*Bakongo coast*”, onde inclui o Loango e a embocadura do rio Congo (Fagg, 1959: XX). William Fagg refere, ainda, que os marfins afro-portugueses cujo trabalho não apresentasse semelhanças com a produção “bini” poderiam não ter sido esculpido pelos africanos em África, levantando a possibilidade de **Portugal** como local

²⁴ Albrecht Dürer, *Diary of his Journey to the Netherlands 1520-1521* (Goris, Jan-Albert and Marlier, Georges, 1971: 83, in Martinez, 2007).

de produção (idem: XIX). Salientando os contactos comerciais dos portugueses na área da atual Freetown (entreposto de Mitombo), Fagg identifica diferentes estilos escultóricos e motivos iconográficos de entre diversas peças (escultura em pedra, madeira e os marfins).²⁵ Todavia, em 1961, na palestra realizada em Londres (*Third International Conference on African Archaeology and History*, **William Fagg** reconsiderou as regiões de produção dos marfins, atribuindo, então, uma parte dos marfins à **Serra Leoa** e outra parte ao **Benim**, e ainda, reafirmando a teoria de W. Foy acerca de estas peças poderem ter sido realizadas em Portugal (in Curnow, 1983: 37).

No seguimento destas relevantes identificações e classificações, os historiadores procuraram fundamentar as possibilidades relativas à proveniência e à cronologia dos marfins africanos, destacando-se o artigo de **Alan Ryder** (1964), que apresentava documentação fundamental para esta investigação, como sejam os registos alfandegários da *Casa da Guiné* (1504-1505) e os relatos de Duarte Pacheco Pereira (1505-1508). Estas fontes escritas portuguesas corroboraram a origem de parte das peças híbridas afro-portuguesas, no que respeita à sua exportação da região da **Serra Leoa**, notando as referências da chegada a Lisboa de saleiros e colheres de marfim (além de arroz e tapetes de palma), trazidos por marinheiros e outros oficiais em caravelas vindas da Guiné. Alan Ryder levanta dúvidas acerca da região lorubá, contestando algumas das atribuições de William Fagg (reconsiderações nos inícios de 1960), referindo alguns dos intervenientes neste comércio intercontinental dos marfins afro-portugueses, identificando também os povos Temne do rio da Serra Leoa e os da região de Freetown (os Bulom). O historiador lança, ainda, outras hipóteses acerca da origem das peças, salientando a questão da cronologia e das circunstâncias históricas da presença dos portugueses, referindo que esta produção escultórica destinada ao uso europeu pode ter sido levada pelos portugueses da Serra Leoa para o **Benim**, região onde havia muito marfim, por volta do **segundo quartel do séc. XVI** (Ryder, 1964: 365). Apesar de não haver registos alfandegários diretos, Alan Ryder menciona que existem outros registos acerca da compra de colheres de marfim e têxteis nesta região, além de uma referência mais tardia, do inglês James Welsh (1588), abrindo ainda a possibilidade da origem de outras regiões de África, nomeadamente do **Congo**, onde a presença portuguesa foi forte.

Deste modo, no seguimento destas investigações, a origem dos marfins de encomenda portuguesa na **Serra Leoa** foi igualmente confirmada por **Teixeira da Mota** (1975), baseando-se

²⁵ Segundo William Fagg (1959: XX-XXI), trata-se dos motivos de cabeças de algumas figuras humanas, comuns aos marfins e aos *nomoli* (esculturas em pedra) desta região, realizando outras comparações, por exemplo, entre os *nomoli* e escultura dos Baleongo).

na documentação portuguesa sobre a África Ocidental.²⁶ Segundo o historiador português, este comércio foi realizado, muito provavelmente, entre o rio Senegal e a Serra Leoa, notando que nestes registos estas peças vinham sempre associadas à vinda de arroz. Lembra também que os barcos provenientes da Mina faziam escala nesta região (Casa da Guiné, e uma anotação no planisfério de Cantino de 1502), bem como os que vinham da Índia paravam na Guiné (Pacheco Pereira). Deste modo, atribuindo as peças de forma diferenciada (por tipologias) a este centro de produção, Avelino Teixeira da Mota refere que a sua circulação (incluindo Cabo Verde) se verificou **desde a última década do séc. XV**, levantando questões acerca da distinção entre as “marfins africanos” e os de exportação, de acordo com as suas designações e características, além de referenciar outros objetos africanos na documentação de finais do séc. XVI, e ainda, alargando o seu espectro geográfico (Biafada, Kasanga e Pepel, entre outras possibilidades, como o Benim e Manicongo). Assim, apesar de “*não se conhecer documentação anterior aos finais do séc. XVI relativa à vinda de escultura em marfim do Benim para a Europa*”, Teixeira da Mota destaca as rotas que se estendiam a outras regiões, designadamente ao **Benim** (e o Rio do Lago, peças de estilo lorubá) (Mota, 1975: 585). Esta seria uma produção tardia (são referidas colheres do Benim em 1588 e 1621), mencionando ainda outras peças vindas do **Congo**, ou da **Ilha de São Tomé**.

À medida que a cronologia e a proveniência das peças iam sendo fundamentadas pelas fontes escritas, outros estudos da historiografia da arte apresentavam novos dados que resultaram da comparação formal e estilística entre certos motivos iconográficos presentes nos marfins africanos antigos e outras peças africanas. No artigo *House of Stones: Memorial Art of Fifteenth-Century Sierra Leone* (1983), **Frederick Lamp** incide sobre este tipo de cotejo no que respeita à arte da Serra Leoa, salientando as semelhanças entre as esculturas em pedra dos povos Sapes (os *nomoli*, *ithom* ou os *pomdo*) e os marfins esculpidos. Apesar da distância temporal entre as duas produções (pedra e marfim), são colocadas possibilidades acerca da origem dos marfins, bem como quanto às suas funções e significados, além de associações entre as técnicas de talhe destes dois materiais.

Kathy Curnow (1983: 37) analisa somente as peças identificadas na categoria de arte híbrida, do “viajante”, restringindo a geografia desta produção a duas regiões distintas, à **Serra**

²⁶ Nomeadamente, Valentim Fernandes (c. 1506-1510), inventário de Álvaro Borges (1507), António Vaz, de 1515, Damião de Góis (*Hispania*, 1542), André Marques (1544), António Velho Tinoco e João Rebelo (c. 1578) (Arquivo Romano da Companhia de Jesus, André Álvares de Almada (1594); Manuel Álvares, 1616), André Donelhas (1625), Francisco de Lemos Coelho (1684), fruto de uma pesquisa de longos anos (Mota, 1975: 586), e ainda inventários e livros da chancelaria de D. Manuel I (1496 e 1497), dando a conhecer os intervenientes e as sete caravelas (navegadores, marinheiros, pelo menos um sacerdote e mercadores), bem como a descrição da sua carga (Mota, 1975: 581-583).

Leoa e ao reino do **Benim**.²⁷ Curnow salienta a relevância dos marfins “**afro-portugueses**”, raros testemunhos artísticos na história da arte africana (de exportação), demarcando-as da restante arte ebúrnea de outras regiões. Deste modo, a autora exclui desta classificação de arte híbrida os marfins de consumo local, os quais se distinguem dos marfins afro-portugueses pelo estilo e pela iconografia, e também por revelarem o recurso a motivos e protótipos específicos. De igual modo, Kathy Curnow não considera os olifantes do Congo por serem peças que não apresentam características europeias, não obstante a presença dos portugueses e as relações estabelecidas neste reino, considerando que se trata de uma produção muito mais tardia e, como tal, posterior à cronologia em análise (séculos XV-XVI) (Curnow, 1983: vi). Definindo, pela primeira vez, balizas cronológicas precisas, que se relacionam com as características iconográficas e estilísticas das peças, bem como com as circunstâncias históricas, Curnow exclui também as peças do Benim que apresentavam motivos iconográficos das figuras dos portugueses, que se tornaram motivos locais num período pós-contacto. Deste modo, atribui a datação dos marfins afro-portugueses de cerca de **1490 a 1550**. Considera a realização das peças da **Serra Leoa** de cerca de **1490 a 1550**, cujo início de produção se relaciona com o estabelecimento das relações comerciais dos portugueses com os africanos nesta região (povos Sapes que incluíam os Bulom, os Temne, e também os Baga, os Landuma, entre outros) (idem: 92, 68).²⁸ Identificando os intermediários nestas relações interculturais (e os designados *lançados*²⁹), bem como as características das peças e a sua comparação com as obras portuguesas, a autora refere que a duração desta produção e a data da sua cessação apresenta maiores incertezas. Curnow considera, ainda, ter havido uma disrupção na Serra Leoa do Sul, nos finais de 1540 e 1550, com a invasão dos “Manes” (da região do Cape Mount), que provavelmente afetou a manufatura destas peças (idem: 65-68).³⁰ A cronologia da produção do **Benim** é estabelecida pela autora de cerca de **1520 a 1550**, considerando, no entanto, encomendas posteriores de colheres, até aos **inícios do séc. XVII**. Esta extensão cronológica encontra-se relacionada com a feitoria de Ughoton e as relações

²⁷ A autora refere a posterior reavaliação de William Fagg (1961), no que respeita à atribuição da proveniência dos marfins à Serra Leoa e ao Benim, contudo, refutando a possibilidade da sua produção em Portugal (Curnow, 1983: 37), pelo facto de não existirem fontes escritas que o corroborem, e baseando-se nas características estilísticas africanas presentes nos marfins, e ainda, referindo os erros na representação das armas portuguesas, o que sugere uma distância dos encomendadores.

²⁸ Kathy Curnow identifica dois grupos distintos de saleiros: uns de base cónica (Tipo A), produzidos por várias oficinas e outro grupo de base cilíndrica (Tipo B), distinguindo várias mãos e comparando-os com outros objetos africanos (em marfim e outros média), assim como europeus e asiáticos.

²⁹ Os *lançados* eram “aventureiros” portugueses que se “lançaram” nesta região e viveram entre as comunidades africanas, cuja integração resultou uma população luso-africana (Brooks, 2003: 27). Alguns destes “emigrantes” eram judeus que escaparam à perseguição religiosa e se instalaram na costa da Senegâmbia, casando com mulheres das comunidades locais (Mark, 2002: 13).

³⁰ Esta questão da invasão dos Manes é analisada por P. E. H. Hair e Walter Rodney, sendo que Curnow também apresenta documentação (Lemos Coelho, Álvares), baseando-se ainda na evolução estilística das peças.

que se estabeleceram entre os comerciantes portugueses (e missionários) e os povos do Benim (e o *Oba*), também considerando os motivos iconográficos dos saleiros (vestes dos portugueses da época) e dos olifantes (armas reais e a esfera armilar, indicando o reinado de D. Manuel I) (idem: 228-229).³¹

A questão que concerne a região do Congo é considerada por **Ezio Bassani** e **William Fagg** (1988), optando por seguir a linha de investigação de Kathy Curnow, centrada nas peças de exportação reveladoras de um momento de interculturalidade. No entanto, as peças designadas “**Congo-portuguesas**” são incluídas no catálogo *Africa and the Renaissance*, apesar de constituírem um “*grupo problemático*” (Bassani, Fagg, 1988: 198). Assim, os autores “anunciam” uma nova categoria estilística de obras híbridas de qualidade, que já tinha sido analisada por Kathy Curnow (1983), atribuindo os marfins afro-portugueses à **Serra Leoa**³² e ao **Benim**, incluindo também as peças do **Congo**, bem como as peças “**owo-portuguesas**” (Iorubá, Nigéria) (distinguindo-as das peças africanas Owo), e agora, excluindo a produção destes marfins em Portugal.³³ Os autores incidem na identificação dos elementos iconográficos europeus (armas e emblemas portugueses, cenas de caça, etc.), atribuindo a produção destes marfins de **ca. 1490 a 1530** (idem: 147) e, apesar de não especificarem a cronologia para cada região, definem as datações precisas de determinados objetos. Os autores distinguem os dois centros de produção ebúrnea, designadamente a Serra Leoa e o Benim,³⁴ segundo os critérios comparativos que evidenciam as semelhanças formais e estilísticas entre a escultura dos Sapes em pedra e em marfim, fundamentando-se também na documentação. Identificando o “estilo Sapi” da Serra Leoa (escultura de pedra e marfim), designam estes marfins de “sapi-portugueses”, identificando algumas oficinas.³⁵ Segundo Bassani e Fagg, a brevidade do período de produção em marfim da Serra Leoa (de exportação) explica o número escasso de artistas e

³¹ Segundo Kathy Curnow, todos os marfins do Benim foram produzidos pela guilda *igbesanmwan* que operava no palácio do *Oba*. A produção de saleiros divide-se em temáticas (especialização dos artistas), nomeadamente os portugueses de pé e outros a cavalo.

³² Os autores referem que a origem dos olifantes de forma octogonal, com uma cabeça de crocodilo entalhada no bocal é problemática, muito provavelmente do séc. XVI, possivelmente da Serra Leoa (Bassani, Fagg, 1988: 212), não especificando a sua classificação.

³³ Segundo Bassani e Fagg (1988: 97), os marfins afro-portugueses não poderiam ter sido produzidos pelos escultores africanos em Portugal, contrariando a tese de Wilhelm Foy que defendeu essa atribuição. Esta hipótese foi contestada pelos autores, devido à relevância da documentação do séc. XVI acerca da sua importação de África (registos da Casa da Guiné) e, ainda, face à ausência de referências de produção em Portugal.

³⁴ Relativamente ao Benim, os autores mencionam um registo de um catálogo (1709) de um olifante representando as armas da Casa Real portuguesa, atestando a sua proveniência de África, não deixando dúvidas aos autores acerca da origem deste marfim esculpido (Bassani, Fagg, 1988: 60).

³⁵ Segundo Bassani e Fagg (1988: 123-134), os saleiros sapi-portugueses de base cónica pertenciam à oficina A e os de forma esférica e base cónica tinham sido produzidos por artistas da oficina B, e ainda os de base cilíndrica vazada.

de patronos europeus envolvidos na sua concretização, assim como a relativa homogeneidade do seu estilo e iconografia. O estilo dos marfins “bini-portugueses”, em *horror vacui*, é uma característica diferenciadora do estilo dos marfins da Serra Leoa, pelo que as referências em inventários mais tardios, apesar de muitas delas se encontrarem erradas, não deixam dúvidas acerca da sua origem, como sejam as colheres presentes na coleção da família Médici (1640) (Bassani, Fagg, 1988: 150). Esta produção seria posterior (de um só atelier), tendo “começado no **segundo quartel do séc. XVI**, depois da produção da Serra Leoa ter cessado ou diminuído” (idem: 150). Definindo a mesma cronologia anteriormente atribuída por Kathy Curnow (1983), segundo os autores, na produção do Benim terão participado, ocasionalmente, outros grupos étnicos, os quais também trabalhavam o bronze, e onde se podem observar igualmente os portugueses representados (idem: 154). Já os olifantes do Congo (que apresentam os motivos tradicionais desta região) são incluídos no *corpus* dos marfins afro-portugueses essencialmente pelas suas características formais (os anéis de suspensão entalhados em relevo, à europeia), sugerindo a encomenda portuguesa.³⁶

No catálogo posterior de **Ezio Bassani** (2000), são reconsideradas algumas questões, designadamente a origem dos marfins do Congo e da sua categoria como obras híbridas, bem como as balizas cronológicas das peças. Neste inventário o autor inclui, então, os marfins afro-portugueses presentes nas coleções europeias (dos Sape da Serra Leoa e dos Edo do Benim, identificando elementos dos Owo nas colheres do Benim), além de artefactos africanos, desta vez excluindo os marfins do Congo deste *corpus*, considerando-os obras africanas. Tal como Kathy Curnow (1983), Bassani reconsidera esta classificação de marfins afro-portugueses no que respeita aos olifantes congolezes, pois, apesar de serem peças de exportação, estes marfins não apresentam um grau de hibridismo suficiente, além de uma cronologia posterior.³⁷ Em relação à datação dos marfins considerados “afro-portugueses” — os da **Serra Leoa** e os do **Benim** —, o autor atribui a cronologia de **finais do séc. XV até finais do séc. XVI**, estendendo a produção dos marfins sapi-portugueses até **1550** (idem: 304).

³⁶ Bassani e Fagg referem que o olifante nº 181 desse catálogo apresenta uma morfologia que indica tratar-se de produção local, sendo que a incorporação dos anéis de suspensão (de outro material) permite ser considerado um marfim “afro-português apócrifo”, peça de oferta diplomática mencionada no inventário de Cosimo I de Médici (1533) (Bassani, Fagg, 1988: 200-201). É referido que os tapetes também foram presentes diplomáticos ao rei de Portugal, sendo mencionados na documentação, tal como os marfins esculpidos (idem: 206).

³⁷ Bassani refere que os olifantes do Congo fazem parte de um grupo de artefactos cuja chegada à Europa pode ser datável pela presença dos anéis de suspensão à europeia, provando que os olifantes foram produzidos depois do primeiro contacto entre os africanos e os portugueses que chegaram ao rio Congo, depois de 1482 (entre esta data e a primeira referência a um olifante, na coleção de Cosimo de Médici, em 1533).

Tal como **Kathy Curnow** (1991), **Suzanne Blier** (1993) coloca a ênfase no “carácter africano” destes marfins esculpidos, mas refere-se a estas peças como obras que resultaram de encontros interculturais, analisando os marfins “**afro-portugueses**” sob a perspetiva da representação do “*Outro*”. No que respeita à identificação dos marfins, a autora inclui os olifantes do Congo na sua análise, pelo facto de serem peças igualmente relevantes para o entendimento das perceções dos africanos e da forma como se deram as relações históricas entre os europeus e os povos africanos.

O estudo dos marfins africanos antigos só foi retomado em 2007, altura em que **Peter Mark** reavalia a origem e a cronologia das peças, tentando clarificar estas problemáticas, bem como as questões identitárias que o seu estudo levantava. Assim, nesta altura Mark considerou que os marfins “lusó-africanos” foram praticamente todos realizados na **Serra Leoa**, excetuando as colheres que chegaram à Europa nos inícios do **séc. XVII**, atribuindo-as ao **Benim** (Mark, 2007: 195).³⁸ Segundo o autor, as referências nos inventários indicam que os marfins que se conhecem constituiriam apenas uma pequena percentagem das peças produzidas, afirmando que não obstante a intervenção dos portugueses neste comércio e a miscigenação que originou uma população lusó-africana, estes marfins não foram produto da cultura portuguesa (idem: 194). Apesar de não haver documentação que indique que os marfins possam ter sido esculpidos por africanos em Portugal, Mark afirma ser possível que alguns destes escultores da Serra Leoa podem ter trabalhado em **Lisboa** (idem: 190). Chamando a atenção para a relevância das fontes escritas coetâneas (e tradições orais) e da contextualização histórica, articuladas com a análise de elementos iconográficos das peças, Peter Mark contesta as análises puramente iconográficas e estilísticas apresentadas por Curnow (1983) e por Bassani e Fagg (1988), salientando que determinadas circunstâncias históricas foram praticamente ignoradas pelos historiadores de arte que escreveram sobre os marfins (Mark, 2007: 194). Mark chama igualmente a atenção para a importância das publicações de Alan Ryder (1964) e de Teixeira da Mota (1975), salientando que os fatores linguísticos, disciplinares e até sociológicos também não foram considerados, além de referir que as datações dos marfins da Serra Leoa foram atribuídas de forma incorreta, repercutindo nas posteriores atribuições geográficas a algumas obras (idem: 194-195). Referindo, ainda, não haver dúvidas acerca da chegada destas peças à Europa, nos **finais do séc. XV**, o autor atribui o *terminus ad quem* desta produção ao **séc. XVII**, no que respeita à produção de colheres, mas também possivelmente outras peças. Assim, Mark rebate

³⁸ George E. Brooks (2003) analisou o período pré-colonial na perspetiva geográfica e comercial que resultou numa nova população que ele designa por “euroafricanos”, referindo-se aos *lançados* como “lusó-africanos”.

as teses anteriores que atribuíam o fim desta produção por volta de 1550, devido à invasão dos “Mane” e à destruição das sociedades dos Sapes, afirmando que este suposto “cataclismo” terá sido “*provavelmente um processo gradual de migração e assimilação cultural*”, o qual também foi corroborado pela exportação e pela incorporação dos marfins nas coleções europeias desde cedo (durante os séculos XVI e XVII) (idem: 198).³⁹ O autor refere que na segunda metade do séc. XVI havia pouco comércio com o Benim, além de considerar a ausência de documentação sobre estas peças (e o comércio de outros marfins), excetuando um manuscrito de 1621 que regista as colheres do Benim (idem: 202). A existência do comércio de marfim de mercadores judeus nos inícios do séc. XVII (na *Pêtitte Côte* no Senegal) também justificava a produção e a exportação de colheres da Serra Leoa (e ainda algumas do Benim) mesmo depois desta “invasão”, mas já não tanto de saleiros, pelo facto de o marfim de grandes dimensões ser um material mais raro pelo aumento da caça ao elefante nesta região (idem: 206, 197-199).⁴⁰ Mais tarde, Peter Mark (2019) reconsidera a origem geográfica de parte dos saleiros luso-africanos, atribuindo-os também ao Benim.

De entre os autores que se têm dedicado ao estudo da distribuição da produção de marfim por diferentes regiões, destacam-se os estudos históricos e artísticos que incidem no reino do Benim, como sejam as investigações de Alan Ryder (1969) e de Bradbury (1975), assim como as investigações *in loco* de Paula Ben-Amos (1980) e Kate Ezra (1984, 1992), e as de Kathy Curnow (2016, 2017, 2018). Incidindo no estudo deste reino, as obras destes autores que consideram o centro de produção ebúrnea do Benim e dos marfins de exportação serão referidas e analisadas ao longo desta tese de doutoramento.

I.6. Funções e significados

Atualmente guardados e muitos deles expostos em museus (e guardados em reservas) e coleções privadas, as funções e o papel dos marfins africanos antigos são determinados pelos contextos nos quais se encontram, neste caso, vistos como raras obras de arte que documentam um momento histórico de encontro de civilizações. O percurso destas peças tem sido abordado por diversos autores, encontrando-se relacionado com a forma como estas foram vistas e

³⁹ Mark coloca a datação da produção, a exportação e a incorporação nas coleções posteriores, numa sequência cronológica sem interrupções, não considerando que as peças podem ter sido armazenadas em *stock*, tal como referido pelos outros autores. Este tema acerca da “invasão” dos Mane foi retomado mais tarde por Peter Mark (2015).

⁴⁰ Em *The Forgotten Diaspora* (2011), Mark reforça o papel económico desempenhado pelos comerciantes judeus, que em muitos casos deram diretrizes na encomenda dos saleiros e colheres esculpidos em marfim.

analisadas desde o período da sua produção e exportação para a Europa. Se as várias tipologias dos marfins luso-africanos (e africanos antigos) apresentam funções utilitárias, as apreciações a estas peças, registadas durante o período da sua produção (e posteriormente) na documentação escrita, refletem os olhares “maravilhados” dos europeus pelos marfins esculpidos. Destaca-se que Valentim Fernandes (1507-1510), impressor e editor da Morávia, baseado em Álvaro Velho do Barreiro (que viveu na costa da Guiné), refere-se à qualidade e à perícia dos artesãos da Serra Leoa que fazem “*obras em marffim muy marauillosas de ver*” (V. Fernandes, 1997: 111). Por outro lado, o valor pelo qual as peças eram comercializadas era relativamente baixo, principalmente no que respeita às colheres (Casa da Guiné, 1504-1505), apesar de haver referências a peças mais valiosas, como era o caso de alguns saleiros. Estas e outras apreciações, assim como as referências a colheres, a saleiros e a olifantes esculpidos em marfim, oriundos da costa ocidental africana (e do Congo), foram registadas nas fontes escritas (Ryder, 1964; Mota, 1975), impulsionando o estudo destas criações artísticas cuja qualidade e raridade têm sido amplamente notadas.

Com efeito, a qualidade plástica dos marfins afro-portugueses, e o bom gosto dos portugueses do séc. XVI que os encomendaram, foram exaltados no catálogo de **William Fagg** (1959), no qual são apresentadas as várias tipologias de marfins (Fagg, 1959: XXI). Os “cálices” ou “vasos” foram, então, identificados como “saleiros”, seguindo a atribuição deste uso por Sir Augustus W. Franks em meados do séc. XIX.⁴¹ Realçando as suas funções na Europa, segundo Fagg, a elaboração formal e decorativa destas peças encontrava-se de acordo com os símbolos europeus dos saleiros da Renascença, vistos como veículos de virtuosidade (idem: X-XI). Distinguindo as “trompas” utilizadas pelos africanos dos “olifantes” utilizados pelos europeus, o conservador do *British Museum* refere que estas últimas peças eram traduções em marfim de motivos impressos (e outros), sendo que o seu estilo híbrido tinha resultado do impacto da estética da civilização europeia (forma, função e estética das peças) em África, face à “*arte tribal tradicional africana*”, exaltando, contudo, a sofisticação e a harmonia escultórica destas peças.⁴² William Fagg salienta a sua presença nas coleções europeias desde cedo, revelando o papel que estas desempenharam desde o período da sua produção, e igualmente refletindo as mudanças

⁴¹ Tinham sido atribuídas funções litúrgicas a estas peças, vistas como cálices eucarísticos pela presença de motivos religiosos em algumas peças, não obstante as representações inusitadas de figuras despidas. Os saleiros eram colocados nos centros das mesas europeias, sendo que os de dois compartimentos deveriam conter também pimenta. As colheres e garfos eram utilizados nas mesas aristocráticas europeias do séc. XVI, e a outra miscelânea de objetos, poderá tratar-se de cabos de talheres ou ainda esmagadores de pimenta, e ainda polvorinhos.

⁴² Fagg menciona que a produção de um estilo híbrido mais tardio, já sem a influência portuguesa, produzido em massa para os turistas ou viajantes, sem a qualidade dos marfins afro-portugueses (Fagg, 1959).

que se deram na arte indígena, cuja projeção imperfeita da mente europeia (“arte turística”), só poderá ser esclarecida, no caso dos marfins afro-portugueses, quando se souber mais acerca da sua origem (e formas artísticas) (idem: XVIII).

Kathy Curnow destaca a autenticidade, a qualidade escultórica e o valor da matéria-prima das obras afro-portuguesas (o marfim era valorizado por portugueses e africanos), bem como a sua antiguidade, dando relevo ao processo artístico criativo que concerne a encomenda e considerando fatores económicos (Curnow, 1983: 7-9). A autora considera esta “*arte do viajante*” (ou arte destinada à exportação), como uma forma especializada de arte híbrida, misturando formas estilos, motivos, tecnologias, etc., refletindo os problemas complexos de perceção mútua, nomeadamente a comunicação entre as culturas responsáveis pela sua criação, na fase inicial de contacto entre povos e culturas reveladores de sistemas comunicacionais diversos, bem como o impacto social deste encontro (idem: 6). Considerando que não são exclusivamente utilitárias, Kathy Curnow distingue as funções das peças (europeia e africana) por tipologias e pela sua forma e utilização, atribuindo na generalidade uma função europeia decorrente de serem obras de encomenda (idem: 123-126). A autora conclui que os marfins afro-portugueses representam um papel de alto estatuto social, comemorativo, exótico e religioso, tendo influído na escolha dos temas iconográficos dos marfins. Apesar de Curnow identificar um “padrão etnocêntrico” das relações que os portugueses estabeleceram no mundo, nos séculos XV e XVI, o estilo e os motivos tradicionais africanos refletem a tenacidade destes povos, assim como a aceitação de uma cultura estrangeira, desempenhando também um papel de estatuto político e social para os africanos (idem: 17). Kathy Curnow considera que os marfins afro-portugueses refletem as tradições culturais e artísticas tanto dos seus criadores como dos que os adquirem, assim como as formas de adaptação dessas tradições.

Ezio Bassani e William Fagg (1988) salientam o valor artístico destas peças, corroborado pelo facto de terem sido incorporadas em coleções de arte durante o Renascimento e, como tal, tiradas do uso diário (Bassani, Fagg, 1988: 140). Incidindo na análise das perceções europeias, os autores consideram tratar-se de raros “documentos” do período do primeiro contacto equilibrado dos africanos com os europeus, revelando como estes se viram mutuamente.

Na década de 1990, as noções relativas a exaltações mais ou menos nacionalistas do período dos *Descobrimentos*, contexto no qual os marfins africanos antigos foram produzidos, contribuíram para o modo como estas peças foram percecionadas no contexto luso. Neste período, **Kathy Curnow** (1990, 1991) publica dois artigos que complementam a sua investigação anterior, em termos da interpretação dos marfins de exportação da Serra Leoa e do Benim e do

entendimento das percepções relativas aos encontros interculturais. Nesta perspetiva da percepção dos escultores acerca dos europeus, **Suzanne Blier** (1993: 375) realça a relevância não apenas das obras dos Sapes e dos Edo, como também os olifantes do Congo, obras reveladoras das cosmogonias locais, que refletem igualmente o modo como os portugueses foram percecionados nestas três regiões de África.

Ezio Bassani (2000) destaca que os marfins afro-portugueses presentes nas coleções europeias foram vistos como objetos refinados, preciosos, exóticos e raros, veiculando uma imagem valorizadora dos africanos. O autor considera que, na perspetiva dos governantes europeus, estas encomendas teriam provavelmente a intenção de espalhar a fé cristã ou representavam símbolos de poder e riqueza, e evocavam, ainda, a expansão ultramarina (Bassani, 2000: xxvi). Nesta obra, Bassani chama a atenção para a mudança do estatuto destas peças ao longo dos tempos, pelo que durante o período pós-colonial estas foram vistas como obras relevantes para a visão do *outro*, fruto da necessidade premente das projeções europeias.

Na reavaliação realizada por **Peter Mark** (2007), que apresenta um contexto sociocultural e económico dos marfins luso-africanos, são salientadas novas interpretações iconográficas relativas ao papel destas peças, designadamente por mostrarem uma capacidade de assimilação estrangeira surpreendente e a abertura das sociedades africanas à cultura material de um “império global”. A vertente que enfatiza esta “arte global” foi desenvolvida por **Eugenia Martinez** (2007), chamando a atenção para as interpretações que se podem atribuir a estas peças, considerando o seu percurso até à atualidade, o qual influenciou necessariamente nas suas percepções, incluindo a valorização do raro material no qual foram esculpidas (além do próprio elefante). Enquadrando os marfins no estudo da cultura visual, o papel e a nova identidade dupla da arte africana de exportação (da Serra Leoa), a autora tenta “reabilitar” o estudo destas criações híbridas produzidas para um mercado global, realçando que estes marfins representaram um momento inicial relevante dos primeiros contactos entre europeus e africanos. Segundo Martinez, algumas das representações dos marfins afro-portugueses refletem uma genuína afinidade e reciprocidade entre os intervenientes na sua produção (Martinez, 2007: 76).

Mário Pereira (2010) reinterpreta o papel, as funções e os significados dos marfins luso-africanos produzidos durante o reinado de D. Manuel I (1495-1521), tendo por finalidade apresentar a receção portuguesa ligada à expansão do Cristianismo. Assim, Pereira considera os rituais implícitos nas trocas diplomáticas e suas ideologias imperiais, bem como o sincretismo de algumas peças (com motivos cristãos), os quais simbolizam ideais de cavalaria e espírito de

cruzada, imbuídos de um messianismo inspirado nos Franciscanos. O autor realça também que o acesso restrito às fontes lucrativas do marfim (costa Ocidental de África), contribui para veicular a sua mitologia de propaganda real associada ao sonho de cruzada universal e evangelização do mundo, que se reflete nas peças que apresentam os símbolos dinásticos, aludindo, ainda, à tradição *mudéjar* e românica na Península Ibérica. A encomenda portuguesa destes marfins na Serra Leoa, que evidenciam a capacidade criativa dos artistas (conforme atestado por Valentim Fernandes), revela também a qualidade intelectual renascentista, corroborada pelas apreciações de Albrecht Dürer, que era fundamental para a difusão de uma iconologia do poder real (Pereira, 2010: 313). Pereira refere que os significados destas peças no contexto africano foram adaptados ao contexto português, pelo que os marfins não eram vistos como arte estrangeira.

Os marfins também foram vistos como “*testemunhos da globalização do mundo num período de grandes descobertas*” (Massing, 2013: 48), resultando das necessidades dos clientes de mercadorias exóticas e de luxo. No que respeita aos marfins da Serra Leoa, foram realizadas outras análises, como seja à iconografia dos olifantes com cenas cinegéticas, contribuindo para as interpretações dos seus significados na perspetiva dos encontros interculturais (Afonso, Horta, 2013). Quanto aos saleiros também desta região, Peter Mark (2014) identifica os motivos que representavam produtos que eram exportados, fundamentando atribuições geográficas e cronológicas. Incidindo sobre o entendimento dos símbolos relativos ao contexto africano, o autor considera que nestes marfins são veiculadas representações do poder secular e espiritual (autoridade real, política e cerimonial), as quais se transpõem para os objetos de encomenda europeia, destacando, ainda, os múltiplos significados que os objetos adquirem nestas mudanças de contexto (Mark, 2014: 248).

I.7. Considerações finais

Pode-se, então, verificar que os conceitos e as designações, atribuídos aos marfins africanos antigos, não são consensuais, refletindo as dificuldades do percurso e da própria identificação das peças, assim como as diferentes perspetivas dos autores que se debruçaram sobre estas obras. Contudo, tem havido contributos muito relevantes quanto à distribuição da diversidade de marfins por regiões de produção, salientando-se a identificação dos marfins luso-africanos, objetos que respondiam à procura estrangeira e que propiciaram a criação de obras artísticas novas que se distinguiram dos marfins produzidos para consumo local. Para alguns autores, o termo “afro-português” (e as subclassificações por regiões) designa somente as peças

que apresentam um grau de hibridismo visível (Curnow, 1983), tal como William Fagg (1959) tinha inicialmente proposto, linha de investigação esta que continuou a ser seguida (Bassani, Fagg, 1988; Bassani, 2000). É também relativamente consensual entre os autores que se debruçaram sobre estes marfins a distinção entre a arte africana autóctone e a arte realizada sob encomenda estrangeira, apesar de subsistirem algumas dúvidas relativamente à datação das peças, considerando a demarcação por regiões distintas. Com efeito, apesar das problemáticas inerentes a este complexo estudo, diversos autores continuaram a investigar o conceito de hibridismo no que respeita ao contexto cultural e artístico, refletindo-se nas diferentes designações que foram atribuídas a estas obras. Se, por um lado, alguns historiadores se referem aos “marfins africanos” (Mota, 1975; Pereira, 2010; Massing, 2013), outros enfatizam a sua natureza híbrida, justificando a designação de peças *lusó-africanas*, seja por incidirem na perspetiva europeia, seja pela valorização da arte e dos artistas africanos (e do seu contexto), apesar de nem sempre ser clara a distinção das peças, evidenciando várias ambiguidades. Estas questões prendem-se com as características formais, iconográficas e estilísticas das peças e a sua atribuição geográfica e cronológica, articulando-se de forma mais ou menos fundamentada com o contexto histórico no qual os marfins foram produzidos.

Depois da reavaliação de Peter Mark (2007), só mais tarde os autores que se debruçaram sobre os marfins não voltaram a considerar as polémicas acerca da origem (distinção dos centros de produção) (Mark, 2019) e da datação dos marfins,⁴³ incidindo sobre novas visões acerca das peças. As análises iconográficas e iconológicas (Mark, 2014), e das funções e dos significados da cultura material e artística, assim como da sua vertente de arte “global” (Martinez, 2007), constituíram territórios alternativos a explorar (principalmente na análise dos marfins da Serra Leoa), numa perspetiva disciplinar alargada. Deste modo, as designações atribuídas a estas peças também alternaram entre marfins lusó-africanos e marfins afro-portugueses, relacionando-se com algumas incertezas remanescentes no que respeita à atribuição da sua origem geográfica (e da duração da sua produção). Mário Pereira (2010) estuda os olifantes africanos de outras regiões, como os da Senegâmbia e os do Congo, mas tendo por objetivo abordar as práticas cerimoniais e rituais nas cortes portuguesas e nas sociedades africanas. Outras regiões de produção de marfins africanos antigos são propostas (Massing, 2013), realizando-se distinções entre os marfins da África Central, Ocidental e Oriental, designando as peças da Serra Leoa de marfins “lusó-africanos”, mas referindo-se aos

⁴³ Pedro Dias publica diversas obras acerca dos marfins “afro-portugueses”, considerando o estudo de Ezio Bassani e William Fagg (1988), atribuindo as peças à Serra Leoa, ao Benim e ao Congo, dos finais do séc. XV a parte do séc. XVII (Dias, 2004, 2008a, 2008b, 2009).

marfins do Benim apenas como “bini-portugueses”, mencionando também os “marfins africanos” do Congo, e ainda aos marfins da África Oriental (muito provavelmente a Sofala) (idem: 16, 57).

As múltiplas perceções e interpretações acerca destes marfins dependem do enquadramento histórico que se pode realizar sob diversas vertentes, bem como da análise das características das peças, sendo que a classificação de obras de estilo híbrido interliga-se com a análise histórica acerca das inter-relações culturais e dos processos criativos que realçam os sistemas sociopolíticos (Curnow, 1990: 18). Em suma, não obstante os relevantes contributos, pudemos constatar que as abordagens aos marfins são muitas vezes unilaterais, salientando-se que alguns dos estudos histórico-artísticos que identificaram os protótipos europeus, incidiram na análise das funções das peças na perspetiva da cultura europeia (Bassani, Fagg, 1988). Em suma, as visões acerca do uso e da função dos marfins correlacionam-se com as problemáticas relativas à origem e à datação dos marfins africanos antigos em geral, condicionando o entendimento completo destas peças, dos seus significados e até da sua autenticidade.

Podem-se referir, por fim, as abordagens à materialidade das peças e aos métodos científicos que podem ser utilizados no estudo de marfins antigos. A matéria-prima destas peças, esculpidas em “*presas de elefante excepcionalmente grandes*” (Fagg, 1959: X), foi desde cedo salientada, a par do simbolismo dos materiais utilizados na produção das obras africanas, e dos marfins luso-africanos, nomeadamente no que respeita à sua constituição material, face às características do marfim indiano, assim como foram abordadas as técnicas de talhe destas obras (Ezra, 1984). A vertente científica é referida por Ezio Bassani (2000), mencionando que, se se pudessem utilizar métodos laboratoriais no estudo dos marfins, esta abordagem seria importante para o conhecimento da sua datação e origem. Também na obra *Marfins do Império Português* (Massing, 2013), se destaca a materialidade e as tipologias de presas de elefante de diversas regiões, enquanto outros mencionam alguns restauros e exames realizados às peças (Martinez, 2007; Curnow, 1990; Gomes, *et al.*, 2020). Com efeito, o conhecimento da materialidade do marfim e dos métodos a utilizar na sua identificação, constituem uma abordagem relevante para aferir a autenticidade dos marfins antigos. Contudo, colocam-se diversos entraves e constrangimentos relativamente ao acesso às peças, bem como outras dificuldades inerentes ao estudo da análise química de objetos patrimoniais, como veremos no capítulo V.

No âmbito do projeto de investigação internacional sobre os marfins africanos no Mundo Atlântico, houve contributos muito variados para o estudo dos marfins luso-africanos,

no que respeita à publicação de artigos, livros e catálogos de diferentes áreas disciplinares, contribuindo significativamente para o avanço do estudo destas obras e da história das relações luso-africanas. Focando em especial os marfins edo-portugueses, salienta-se a necessidade de articular dados provenientes de metodologias multidisciplinares, permitindo cruzar e relacionar diversas informações no sentido de apresentar um panorama lato deste estudo, visando, deste modo, complementar esta investigação.

II – CONTEXTUALIZAÇÃO HISTÓRICA

II.1. Questões metodológicas e tipologias de fontes

O facto de as sociedades africanas subsaarianas serem, na sua generalidade, culturas baseadas na oralidade, não privilegiando a escrita como *memória* do seu passado, tem suscitado dificuldades para o estudo e fundamentação histórica das sociedades ou formações sociais (ou/e políticas) africanas. Ainda assim, apesar das problemáticas existentes em torno do confronto e da interligação de informações provenientes de fontes diversificadas (arqueologia, história oral, linguística, fontes escritas europeias, etc.), resultantes de metodologias de investigação de disciplinas diferentes, têm-se registado progressos relevantes na reconstituição da história de vários povos e reinos africanos. É este o caso do antigo reino do Benim, onde tem havido progressos consideráveis no conhecimento da sua história, nomeadamente no que se reporta à reconstituição da cronologia e das origens deste reino do sudoeste da Nigéria. Ainda que escassas, as fontes escritas europeias constituem uma importante base para estabelecer ligações entre as atividades dos navegadores, comerciantes e missionários portugueses e os povos Edo, na sua passagem pelos “*rios dos Escravos*” e chegada ao porto de Ughoton e ao reino do Benim, dos finais do século XV em diante, bem como acerca do conhecimento da geografia deste reino. Desta forma, a construção de uma teia de abordagens que possa iluminar uma perspetiva histórica alargada (Braudel, 1979), também considerando a construção das inter-relações no espaço da Nigéria (outros povos e estados), além dos contactos intercontinentais com os primeiros europeus, implica a tomada de consciência dos constrangimentos e limites deste tipo de investigação, conforme salientam os autores que se têm dedicado ao estudo do reino do Benim (Bradbury, 1959; Ryder, 1969; Eisenhofer, 1997).

A primeira obra conhecida acerca da história do Benim, intitulada *A Short History of Benin* (1936), foi realizada pelo historiador Edo Jacob U. Egharevba, fundamentando-se maioritariamente em fontes orais e em alguns documentos antigos a que teve acesso nos anos trinta do século XX, tendo tido, desde então, várias edições.⁴⁴ Na década de 1950 o historiador Alan Ryder começou a investigar profundamente os arquivos europeus, procurando documentar melhor a história e cultura do Benim. Nesses trabalhos, desenvolvidos a partir da

⁴⁴ Em 1933, Jacob Egharevba publica a sua primeira obra, sendo traduzida para inglês em 1936, seguindo-se novas edições com adendas e correções (1953, 1960 e 1968). Este autor Edo marca o início da história escrita da corte do Benim (Gunsch, 2018: 26).

Universidade de Ibadan, também participou o antropólogo R. E. Bradbury, autor do livro *The Benin Kingdom and the Edo-speaking Peoples of South-western Nigeria* (1957) e do artigo “Chronological problems in the study of Benin history”, publicado em 1959, obras que contribuíram significativamente para o estudo etnográfico, linguístico e histórico desta região. Neste último estudo, Bradbury apresenta uma síntese do que deve ser a abordagem interdisciplinar na investigação da história e da cultura do Benim, segundo as fontes e métodos disponíveis, destacando as sínteses e contributos de cada disciplina, apesar das limitações da visão histórica por ele apontadas, salientando ainda não ter sido possível integrar a disciplina da arqueologia (além da linguística) neste “esquema” de abordagem e cooperação entre diferentes métodos (Bradbury, 1959: 263). A par destas obras destaca-se ainda o livro fundamental de Alan Ryder, *Benin and the Europeans*, publicado em 1969. Todos estes trabalhos introduziram importantes modificações e correções de dados históricos relativos à cronologia do Benim, suas dinastias e reinados. No entanto, estes eminentes académicos aceitaram de forma geral a história do Benim reconstituída por Jacob Egharevba, profundamente contestada por Stefan Eisenhofer (1995, 1997). Apesar de Eisenhofer considerar que a cronologia dos reis do Benim não se encontra documentada anteriormente a meados do séc. XIX, houve um avanço considerável na investigação da história oral deste reino, realizada por vários autores que analisaram a obra de Egharevba, fazendo acertos nestas datações e propondo novas metodologias (Thornton, 1988; Curnow, 2017; Gunsch, 2018). Também as fontes escritas portuguesas sobre o Benim foram alvo das pesquisas do historiador português Avelino Teixeira da Mota (1975; 1976),⁴⁵ complementando as informações já recolhidas por Alan Ryder (1964)⁴⁶ no que respeita aos contactos dos portugueses com as três regiões principais nesta investigação da costa Ocidental e Central Africana (a Serra Leoa, o Benim e o Congo). As fontes escritas portuguesas (e europeias) referem-se aos primeiros contactos de europeus nestas regiões, mencionando a produção de objetos esculpidos em marfim (além de outros bens), e sua comercialização (regiões dos três principais centros de produção dos marfins luso-africanos).

Os diversos contributos para a reconstituição da história da atual Nigéria abriram igualmente novas perspectivas e evidenciaram a necessidade de um estudo mais alargado,

⁴⁵ O almirante recolheu os registos relativos não só às inter-relações estabelecidas entre os europeus e os povos africanos, como quanto às trocas comerciais, destacando os marfins “afro-portugueses”, constituindo uma base documental considerável para o estudo do Benim que, na generalidade, não tem sido alvo dos estudos portugueses, tendo em conta que as referências aos contactos com este reino são muito mais reduzidas em comparação com outras regiões como a Serra Leoa e o Congo.

⁴⁶ Veja-se o artigo de Alan Ryder (1964: 363-365).

nomeadamente acerca das relações entre os vários estados desta região,⁴⁷ conjugando ainda com a análise da arte destas regiões e de um conjunto de histórias tradicionais. Nesta área de pesquisa e trabalho de campo empreendidos desde 1956, Frank Willett, em *African Art, An Introduction* (1971), destaca a importância da escultura africana no panorama da cultura a nível global e como património da humanidade, cuja análise do seu papel e funções se interligam com a história das sociedades africanas. Frank Willett prossegue este estudo, caminhando no sentido da aplicação da visão e metodologia do historiador de arte, destacando-se a obra *Treasures of Ancient Nigeria*, que aborda a história do reino do Benim, estabelecendo relações entre a arte do Benim e a arte de outros Estados ou sociedades da Nigéria (Ekpo, Willett, 1980). Por sua vez, a historiadora de arte Paula Ben-Amos, em *Benin Art* (1980), realça que o Benim é uma das poucas culturas africanas que permite discernir as linhas gerais de uma história da arte social. Nesta perspetiva, John K. Thornton, no relevante artigo *The Ife-Benin relationship* (1988), debruçou-se sobre as relações entre Ife e o reino Benim cujas fontes se fundamentam, precisamente, nos dados resultantes de investigações nas áreas da arqueologia, em textos coetâneos e na história da arte, nem sempre de fácil reconciliação, conforme sublinha o autor.

Os trabalhos de Kathy Curnow têm contribuído largamente para o avanço do conhecimento da arte e da história do Benim, tanto no que respeita às antigas relações com os europeus,⁴⁸ como no estudo teórico e prático *in loco* relativo às tradições orais do reino do Benim, colocando este tipo de fonte, considerada indireta, num lugar seguro dos registos históricos. De entre as numerosas publicações desta historiadora de arte destaca-se, neste contexto, o seu artigo “Sensemaking in Benin oral traditions: repetitive recall of actual and traditional enmity between the Oba and the Egiamien” (2017), no qual a autora demonstra como o sistema de adivinhação (*ominigbon*) pode fornecer um enquadramento para a interpretação e criação histórica (Curnow, 2017: 3-4). Contudo, há que ter presente que a transmissão das histórias orais são alvo de mudanças não intencionais através dos séculos. As visões políticas contemporâneas (pós-coloniais) também podem condicionar a visão histórica, nomeadamente no que respeita à separação da dinastia fundadora da segunda dinastia do Benim, tendo em conta que as datações não são claras (Gunsch, 2018: 15). A narrativa histórica deste reino, que implica uma passagem da oralidade à escrita, incorre na tendência de se olhar de forma mais incidente sobre os eventos ligados à corte, por vezes esquecendo as tradições orais exteriores a este meio e que confrontadas, podem entrar em contradição (idem: 14).

⁴⁷ Não obstante referirmo-nos nesta tese ao espaço da “Nigéria”, termo que tem sido amplamente utilizado, principalmente na literatura anglo-saxónica, há que ter em conta que este conceito constitui um referente espacial para as perceções atuais, não se adequando ao contexto dos séculos XV-XVII.

⁴⁸ Para estas relações veja-se a tese de doutoramento de Kathy Curnow (1983).

Salienta-se, ainda, que a encomenda de “bronzes” e de marfins, durante momentos de afirmação política, constitui uma informação relevante para o conhecimento histórico, evidenciando a necessidade de se interligarem dados provenientes de diversas áreas disciplinares, salientando-se o papel fundamental da análise da arte real na reconstituição histórica do Benim.

De uma forma geral, a história do reino do Benim, desde as origens aos nossos dias, tem sido dividida por três períodos marcados por determinados acontecimentos. O primeiro, relativo à sua fundação, é designado por “era dos Ogiso”, dos governantes Ogiso. O segundo corresponde à nova dinastia dos *Obas* (dinastia Oranmiyan). E o terceiro é o período do colonialismo britânico, a partir de 1897, data da expedição punitiva inglesa, pelo impacto que teve sobre a sociedade do Benim (Philip Igbafe in Plankensteiner, 2007: 41). Relativamente às origens,⁴⁹ a mitologia, tomando a forma de história, permite explicar o desenvolvimento político e cultural do Benim (idem: 42), considerando que estas não são estáticas. Se para a reconstituição das origens, desenvolvimento e expansão do reino do Benim é necessário analisar retrospectivamente, a partir de eventos mais recentes e que se conhecem melhor (Ryder, 1969: 2), a história oral deste reino, tende a seleccionar e destacar determinados acontecimentos, nomeadamente os considerados mais importantes, relacionados com determinados reinados (Curnow, 2017: 1). Assim, por exemplo, durante os reinados de Ewuare, Ozolua e Esigie houve uma tendência para associar eventos relevantes a estes *Obas*, coincidindo com as primeiras fontes escritas (europeias) existentes antes de 1897, o que contribuiu para tornar mais difícil o estudo da cronologia destas dinastias (Bradbury, 1957).⁵⁰ Nunca é demais salientar que “*O historiador deve voltar constantemente às antigas e bem conhecidas questões e hipóteses, as quais deve formular continuamente*” (J. D. Fage, citado por Salvadorini, 1972: 7). O método de preservar a história do reino através da transmissão oral falada ou representada (*performance*) perante a corte e o *Oba* conduziu ao contar e recontar de eventos relevantes, no entanto, também refletiu o controlo real sobre a narrativa histórica (Gunsch, 2018: 14). De qualquer modo, a lista das dinastias reais auxilia de facto o estabelecimento de datas aproximadas a muitos eventos da história do Benim (idem: 16).

Neste capítulo da contextualização histórica do antigo reino do Benim, a metodologia aqui aplicada consiste em apresentar uma sequência cronológica dos reinados e acontecimentos

⁴⁹ As origens do reino encontram-se perdidas no mito e na antiguidade, sendo que segundo uma tradição que sobreviveu, terá havido uma migração de Este, sendo esta comum a todos os povos da África Ocidental (Ryder, 1969: 2).

⁵⁰ Bradbury (1959) menciona que a referência de Rui de Pina sobre a visita de João Afonso de Aveiro ao Benim em 1486 foi o primeiro registo deste tipo.

com base na documentação escrita, desde as suas origens (considerando a ausência de fontes escritas antes do séc. XV) até ao final do séc. XIX. O prolongar desta cronologia até à data da invasão inglesa, prende-se com a relevância deste acontecimento, bem como com o carácter da arte do Benim, no que respeita ao retomar de estilos e motivos iconográficos ao longo destes séculos. Nesta tese seguir-se-á a lista real aceite pela generalidade dos académicos, baseados em grande parte nas datações atribuídas por Jacob Egharevba, nomeadamente por Alan Ryder (1969), Kathy Curnow (2016) e Kathryn Gunsch (2018), considerando porém alguns reajustes realizados por estes autores à cronologia do referido historiador Edo. Deste modo, incidir-se-á no período do séc. XV ao séc. XVII, tendo em vista o objetivo geral desta tese. O estudo histórico do Benim, ao longo dos tempos, foi sendo construído com base nos contributos dos vários autores referidos (entre outros que serão mencionados ao longo desta tese), pertencentes a áreas disciplinares diversas, que forçosamente têm fundamentado as suas análises em períodos ou fontes mais recentes (e mesmo na geografia) para explicar acontecimentos anteriores. Desta forma, considerando as informações dos autores mais relevantes, articuladas com as fontes escritas, orais e visuais existentes por estes apresentadas (também introduzindo algumas interpretações), tentar-se-á reconstruir a história deste reino de forma abrangente e seguindo um fio cronológico dos acontecimentos. Iremos tomar em consideração, igualmente, a informação presente nos objetos artísticos do Benim (e noutros artefactos), cujo sentido tem sido aprimorado através da investigação realizada sobre as tradições orais.

Privilegia-se, pois, uma visão polifacetada, que começa com a interpretação dos relatos dos viajantes europeus (principalmente dos portugueses durante o período pré-colonial, nos séculos XV e XVI),⁵¹ tendo por objetivo extrair informações acerca do contexto africano através das inter-relações estabelecidas patentes nestas fontes. Quanto à fundamentação das tradições orais, nesta pesquisa é considerada a valorização, assim como o esforço realizado pelos autores mais relevantes, no sentido da sua integração como fonte histórica (Curnow, 2017; Gunsch, 2018). É também de salientar a integração das informações da arqueologia (que incluem métodos científicos de datação) e dos estudos etnográficos numa visão alargada,⁵² notando que estas análises podem incidir em períodos mais recentes do que o período estudado e na documentação disponível.

⁵¹ O Padre António Brásio realizou uma compilação dos documentos deste período (desde 1471) relativos à África Ocidental (*Monumenta Missionária Africana, África Ocidental*, 4 vols., referentes aos séculos XV e XVI), publicando o primeiro volume em 1952.

⁵² Cf. Wyatt MacGaffey em "Dialogues of the deaf: europeans on the Atlantic coast of Africa" (in Schwartz, 1996: 249) chama a atenção para a constituição acerca da ciência antropológica, como resposta às experiências europeias noutras partes do mundo submetidas ao seu domínio, que pode conduzir a visões restritas e de difícil "tradução".

Relativamente ao processo temporal, são de realçar as “sobrevivências” e/ou tradições e mudanças (ou transformações) através dos tempos, que parecem caracterizar a sociedade do Benim sobre determinados aspetos, como por exemplo, a sua constante produção artística em metal e marfim. Neste campo de investigação, sobre o qual nos debruçaremos mais adiante, é pertinente referir que o estudo artístico encontra-se intrinsecamente relacionado com a história do Benim, a política e os “reinados divinos” (Ezra, 1992: 66). A região da Nigéria produziu uma arte prolífica, tendo-se notado a sua heterogeneidade e a diversidade de estilos escultóricos (Fagg, 1951a: 73),⁵³ sendo que o bronze/latão, o marfim e a madeira esculpidos do Benim frequentemente representam personagens históricas e eventos (Bradbury, 1959: 264).

Por fim, as metodologias e a literatura aqui apresentadas e articuladas permitem enquadrar a reconstituição histórica do reino do Benim que se segue no próximo subcapítulo, visando fundamentar a narrativa de forma cronológica, destacando o que se conhece acerca das origens do reino e suas dinastias (incidindo nos aspetos sociopolíticos), que se interligam com as relações estabelecidas com o exterior (em África e na Europa). Optámos, então, por dividir a história do reino do Benim em dois subcapítulos, o primeiro compreendendo as origens da formação deste reino, desde a primeira dinastia Ogiso, de finais do séc. XI (até inícios do séc. XIV), seguindo com o início da segunda dinastia de Oranmiyan,⁵⁴ até ao séc. XVI, dando enfoque às relações intercontinentais com os portugueses e outros europeus. Segue-se um ponto deste subcapítulo no qual se desenvolve o tema das relações luso-africanas no Benim. O segundo subcapítulo inicia-se nos inícios do séc. XVII, na dinastia de Oranmiyan (que ainda governa atualmente), na altura do contacto dos Edo com os holandeses, cujas fontes escritas nos dão informações relevantes para o conhecimento histórico, destacando-se também deste período os registos dos missionários europeus. Neste subcapítulo dar-se-á atenção às mudanças que se verificaram na monarquia durante o séc. XVII, em parte devido à guerra civil dos finais deste século, terminando com o início do colonialismo britânico, cuja intervenção de 1897 transformou de forma marcante a configuração das sociedades do reino do Benim no fecho do séc. XIX. Nesta tese, a extensão da cronologia até ao séc. XIX prende-se com este acontecimento, considerando igualmente o carácter cíclico da cultura e da arte deste reino (salientando-se a renovação e repetição de motivos iconográficos durante vários séculos).

⁵³ O irmão do historiador de arte africana William Fagg, Bernard Fagg, realizou um relevante trabalho arqueológico sendo nomeado diretor do Departamento de Antiguidades, no mesmo ano da fundação do museu de Lagos (Michael Kan in Eyo, Willett, 1980: xiii). A investigação arqueológica realizada na cidade do Benim, empreendida por Graham Connah, também contribuiu para o conhecimento da Cidade do Benim e do palácio real (1975).

⁵⁴ A tabela cronológica das dinastias e reinados (Curnow, 2016) apresenta uma sobreposição, não sendo clara a passagem da primeira dinastia para a segunda dinastia, por não se conhecerem datações precisas.

II.2. O reino do Benim:

II.2.1. Das origens aos primeiros contactos com os europeus por via marítima

O reino do Benim localiza-se na floresta tropical do sul da atual Nigéria, não muito longe da costa a Oeste do rio Níger e a Norte do delta do mesmo rio, segundo as fronteiras do séc. XIX. A capital deste reino chama-se hoje Cidade do Benim. Os seus povos são conhecidos por Edo, considerada localmente a designação mais antiga (Ryder 1969: 10), termo igualmente dado à língua, aos povos que nele habitam e, por vezes, a todo o reino e à sua capital.⁵⁵ Correspondendo globalmente ao atual estado Edo (Sul e Central), mas apenas a um núcleo do antigo reino do Benim, este reino ainda existe, tendo sido incorporado no estado moderno da Nigéria (Bradbury, 1957: 14) (**Fig. 1**). Desde a sua origem, a Cidade do Benim foi o centro administrativo e religioso do reino, cuja corte e rituais (e guildas) do palácio são presididos por um rei “divino”. Estas comunidades Edo caracterizam-se não só pelos fatores linguísticos, como também pela sua organização social, sendo que o reino do Benim consiste então na capital (Cidade do Benim) e em centenas de outras aldeias que formam unidades autónomas ou coordenadas por grupos ou chefes, tendo resultado do assentamento de aldeias, a unidade política básica de organização (Bradbury, 1957: 15).

Ao longo dos séculos, as fronteiras geográficas do reino do Benim oscilaram de acordo com a influência e poder exercidos pelo *Oba* sobre os seus súbditos (Ezra, 1992: 2), tendo presente que o reino não englobava todos os povos Edo nem era constituído exclusivamente por estes. O grupo dos povos que falam Edo estendem-se das fronteiras montanhosas de Igbirra e Igala (a Norte), ao extremo da costa pantanosa da floresta (a Sul), e dos povos Iorubá a Oeste e os Ibo a Este (Ryder, 1969: 1). O reino do Benim teve um papel marcante entre estes povos, destacando-se desde o primeiro milénio d.C., tal como o centro espiritual de Ife, pelo seu desenvolvimento em estruturas estatais mais centralizadas do que outras regiões da Nigéria, baseadas em ideias de reinados, atraindo recursos a centros urbanos de importância política, económica e cultural (Falola, Heaton, 2008: 16). O poder (ou influência) do Benim estendia-se a certas áreas de Urhobo-Isoko (comunidades Ishan e Ivbiosakon), a Oeste (alguns Iorubá) e a Este (Ibo), apesar do atual reino consistir apenas no núcleo do antigo império do Benim (Bradbury, 1972: 14). De facto, segundo as tradições locais, os grupos vizinhos proclamam a sua origem

⁵⁵ A designação “Edo”, nome vernacular da cidade do Benim, também é aplicada tanto aos que falam Edo ou Edoid (ou Bini) (a linguagem da cidade e reino do Benim), como é aplicada a dialetos relacionados, como primeira língua; “Bini” é um termo usado pelos europeus como um adjetivo para os povos dominantes do reino do Benim (e sua língua) (Bradbury, 1957). Os povos Igbo, Ijaw, Ioruba e Itsekiri habitam nas fronteiras do reino (Ezra, 1992: 2).

radicada no Benim, facto este que evidencia a emergência de uma cidade-estado suficientemente poderosa para subjugar ou exercer influência sobre outros povos; por outro lado, também importa dizer que o sistema político do Benim sofreu forte influência do reino lorubá de Ife (idem: 16). Contudo, neste processo dinâmico, podem-se colocar diversas possibilidades acerca da história da formação e desenvolvimento deste reino no que respeita a influências de outros Estados e/ou povos africanos,⁵⁶ além de se considerar as relações intercontinentais. Apesar das mudanças políticas e administrativas desenvolvidas nas sociedades Edo depois da ocupação da Cidade do Benim pelos ingleses nos finais do séc. XIX, as instituições mais antigas sobreviveram, nomeadamente o sistema de linhagens reais patrilineares baseadas na progenitura, bem como a organização da autoridade masculina por idades (Ryder, 1969: 1). Assim, as comunidades que constituíram as origens da presente cidade foram evoluindo e tornaram-se instituições, salientando-se a formação do sistema governativo de chefes sénior (chefaturas) e títulos hereditários ainda antes do estabelecimento da dinastia real, bem como a organização da cidade baseada nos ofícios de escultura em madeira e marfim (idem: 4).

O reino do Benim existiu desde o séc. XI, depois de os povos Edo se instalarem nas florestas tropicais da África Ocidental (c. 900), até aos finais do séc. XIX. A primeira monarquia dinástica, de Ogiso,⁵⁷ que governou do séc. XI até finais do séc. XIII/inícios do séc. XIV (Curnow, 2016: 2),⁵⁸ foi interrompida por um governo republicano ou mesmo oligárquico (domínio dos chefes, coletivamente chamados *Uzama*), e seguido de uma monarquia de *Obas* de autoridade divina fundada em associação ao *Ooni* ou rei divino do estado lorubá de Ile Ife. A dinastia Ogiso, que significa literalmente “reis vindos do céu”, foi essencialmente reconstituída a partir de tradições orais referentes ao mito da sua origem, reportando a uma origem divina, que mais tarde inspirou a teoria do direito *divino* dos reis, conferindo ao *Oba* um poder absoluto.⁵⁹ Existe, no entanto, outro entendimento mais concreto fundamentado na ascensão de um chefe

⁵⁶ K. Gunsch, em *The Benin Plaques* (2018: 15), apresenta um resumo elucidativo do que têm sido as abordagens históricas mais recentes acerca da origem da segunda dinastia e da relação dos Edo com outros Estados.

⁵⁷ Segundo a tradição, a área da Cidade do Benim era conhecida como Ogodomigodo durante o período Ogiso, sendo que o seu primeiro governante parece ter dado o nome de *Ile-Ibinu* (“terra do conflito”), devido à oposição que este teria encontrado (Ryder, 1969: 6), mais tarde alterado por Ewuedo.

⁵⁸ Foram propostas diversas cronologias aproximadas dos reinados do Benim. No entanto, nem todos os autores aceitam estas cronologias, considerando que os dados acerca desta primeira dinastia são pouco sólidos e especulativos (cf. S. Eisenhofer, 1997: 139-156). As datações aqui mencionadas fundamentam-se nas investigações mais recentes de Kathy Curnow, apresentadas em *Iyare! Splendor and Tension in Benin's Palace Theatre* (2016).

⁵⁹ Deve-se refletir sobre este conceito relativo ao carácter “divino” do *Oba*, considerando o contexto temporal deste entendimento, e comparando com outras regiões de África, o qual será abordado mais à frente nesta tese.

influyente da cidade (*Odionwere*), chamado Igodo que se tornou o primeiro rei desta dinastia e terá criado a Cidade do Benim, tendo resultado da unificação de uma série de comunidades independentes, assim como um sistema administrativo centralizado (Igbafe in Plankensteiner, 2007: 41-42).

Assim, durante os inícios da primeira dinastia, a Cidade do Benim⁶⁰ era uma das muitas comunidades Edo. A transferência do palácio para o atual centro da Cidade do Benim foi atribuída a Ogiso Ere, assim como a criação de um mercado destinado às atividades económicas do reino. Ere também terá criado duas corporações de artesãos, uma delas a de escultores de madeira e marfim (*igbesanmwan*), constituindo a origem das prestigiadas guildas do Benim, assim como a introdução de alguma da *regalia* (idem: 42). Quando Ekaladeran, o último herdeiro real da linhagem de Ogiso, foi exilado, deixou um vazio político no período posterior a esta dinastia, que propiciou que o controlo da cidade fosse feito pelos chefes (os *Uzama*), encabeçados por Evian, um ferreiro local, que era um dos cinco chefes fundadores da segunda dinastia real do Benim (Egharevba, 1960 in Curnow, 2017: 9). Tentando que o seu filho mais velho, Ogiamien, herdasse o governo da cidade dos Edo, Evian criou uma divisão na cidade, tendo-se formado uma facção liderada pelos chefes *Uzama*, que tentaram restaurar a monarquia ao procurar um novo governante divino (ou *Ooni*) a Oeste, no Estado lorubá de Ile-Ife. Foi então enviado ao Benim o filho do *Ooni*, o príncipe Oranmiyan, gerando contestação entre alguns dos chefes, incluindo Ogiamien, que se opuseram a ter este novo monarca, não tendo sido permitida a sua entrada na capital. Todavia, antes de regressar a Ife, Oranmiyan teve um filho, concebido com uma filha de um chefe Edo, que viria a ser o seu herdeiro, o **Oba Eweka I**, o primeiro rei da nova dinastia,⁶¹ a segunda dinastia de Oranmiyan, tendo governado em finais do séc. XIII, inícios do séc. XIV (Curnow, 2016: 2-3).

Oba Eweka construiu um palácio em Usama, fora das muralhas do Benim⁶² e viveu entre os chefes *Uzama* que tinham chamado o seu pai, partilhando o poder e tornando-os dignitários hereditários, tendo sido o seu neto, o **Oba Ewedo**⁶³ (r. ca. 1330-60), quem conseguiu conquistar

⁶⁰ A designação “Benim” é mencionado nas fontes escritas portuguesas do séc. XV, nomeadamente em *Esmeraldo situ orbis* de Duarte Pacheco Pereira. Este termo aparece nas cartas europeias de África a partir do séc. XVI (Plankensteiner, 2007: 25).

⁶¹ Existe outra narrativa acerca do fim da dinastia Ogiso (Philip Igbafe in Plankensteiner, 2007: 44). Segundo Igbafe, a nova dinastia deverá ser entendida como um prolongamento do reinado dos *Ogiso*, tendo presente a vontade do povo nesta eleição, não se tratando então, de monarcas absolutos (idem: 44).

⁶² Na descrição geográfica que Duarte Pacheco Pereira faz “da grande cidade do Beni [Benim] ...”, menciona que esta “não tem muro; somente é cercada de ãa grande cava muito larga e funda, a qual abasta pera sua defensão” (in Peres, 1992: 130-131). Pode-se subentender que o início da construção das muralhas consistia numa primeira fase na escavação de um fosso ao redor da cidade.

⁶³ Ewedo parece ter modificado o nome de “Ile-Ibinu” para “Ubinu” (de origem não-edo), representando possivelmente o elemento estrangeiro associado a Oranmiyan e seus sucessores, apoiantes do *Oba* nas

os direitos à terra, reafirmando o poder e o estatuto da monarquia, independentizando-se dos chefes (principalmente do chefe Ogiamien, a quem adquiriu direitos). Este monarca abriu caminho à política de expansão territorial, salientando-se deste novo poder territorial a batalha entre Ewedo e Ogiamien, que marcou a fase final da consolidação da segunda dinastia do Benim (Curnow, 2017: 8-9), cuja autoridade suprema ficou marcada por diversas mudanças cerimoniais, designadamente a obrigação de todos os chefes ficarem de pé na sua presença, impedindo-os de realizar espadas de Estado (*ada*) ou conferir títulos (Ryder, 1969: 5). *Oba* Ewedo também foi o responsável por atribuir o nome de *Ubini* a este estado (idem: 6), bem como pela construção do centro administrativo do reino dentro das muralhas do palácio, com o seu sistema financeiro fora delas (o mercado do *Oba*), assim como a construção de um novo palácio separado das dependências dos chefes, e ainda, a organização da sua hierarquia com o fim de servir o palácio real, que era constituída em três associações de dignitários: a sénior (*Iwebo*, cujo líder era *Uwangué*, título criado por Ewedo), que tomava conta do guarda-roupa e da *regalia* do *Oba*; a *Iweguae*, a segunda associação dos que assistiam e serviam o monarca, sendo liderados por *Esere*; e a terceira, *Ibewe*, responsável por servir as mulheres do governante e as crianças, sendo *Osodin* o título do chefe sénior.⁶⁴

O seu poder real foi reforçado através da escolha de locais onde ocorreram eventos importantes ou disputas que são consideradas perpétuas, tendo sido incorporadas no sistema de adivinhação do Benim (*Ominigbon*), que descreve metaforicamente esta relação (Curnow, 2016: 4). Quanto aos rituais reais ancestrais, os *Obas* passaram a receber símbolos de autoridade, fundidos em latão, da “cabeça” espiritual da sua dinastia (*Ogane* ou “Grande Senhor”) (Ryder, 1969: 6). Segundo as tradições orais, a origem da guilda de fundição de objetos em liga de cobre (bronze e latão), cuja tecnologia da cera-perdida⁶⁵ remonta ao reinado do ***Oba Oguola***, sucessor de Ewedo, nos finais do séc. XIV, tinha o objetivo de realizar obras que permitissem recordar os acontecimentos deste período (Egharevba, 1936: 18). Contudo, *Oguola* terá sido responsável pela encomenda de objetos de reduzida dimensão, como sinos e pulseiras (Gunsch, 2018: 18). Este ofício ficou sempre associado aos poderes temporais e espirituais da dinastia, sendo que a oficina apenas foi organizada e supervisionada nos séculos XV e XVI pelas

lutas com os chefes locais. A sua vitória representou o seu triunfo sobre os Edo, resultando, no entanto, numa forte unidade (Ryder, 1969: 6), reforçada por rituais ancestrais ligados à dinastia de *Ogane*. Mais tarde Ewuare alterou de novo o nome da cidade.

⁶⁴ Segundo Alan Ryder, esta organização manteve-se até ao séc. XIX, apesar de algumas introduções de novos procedimentos e títulos (Ryder, 1969: 5).

⁶⁵ *Oba* Oguola terá obtido os serviços de um metalúrgico que estabeleceu no Benim a arte da cera-perdida fundida em latão. Segundo Frank Willett, foi deste período o início do corpus das cabeças memoriais em bronze (Eyo, Willett, 1980: 17), apesar de as cabeças reais mais antigas que se conhecem, dos altares reais, datarem do séc. XVI (Curnow, 2016: 36).

associações do palácio. Quando um *Oba* morria o seu corpo ou algumas partes eram levadas a Ogane para a realização de um ritual fúnebre, pelo que esta ligação com a autoridade mística talvez tenha facilitado a aceitação primeira dos Edo (Ryder, 1969: 7).

Oba Ohen, terceiro filho de Oguola, que governou nos inícios do séc. XV, segundo várias tradições orais,⁶⁶ sofreu de paralisia das pernas, tendo sido apedrejado por chefes, até à morte, na sequência de disputas com um *Iyase*. A história ao redor desta circunstância contribuiu para a associação deste *Oba* ao deus Olokun, e simultaneamente ao peixe-lama, frequentemente retratado na arte do Benim. O deus Olokun tem um papel primordial na religião Edo, sendo que os santuários em Urhonigbe e Ughoton dedicados a esta divindade aquática foram estabelecidos oficialmente por *Oba* Ohen, ficando associados a este reinado. Apesar de o reino ser atravessado por diversos rios, os povos Edo exerciam fundamentalmente atividades agrícolas, nunca se tendo dedicado a atividades aquáticas ou marítimas (os rios e o mar, entendidos como uma só entidade, são associados a Olokun), não se encontrando, pois, entre os “Povos da Água” (Curnow in Plankensteiner, 2007: 171), sendo que os povos Ijo eram os seus aliados e auxiliares, fornecendo canoas ao Benim. As barreiras naturais nem sempre tiveram um efeito de restringir a ocupação dos territórios, evidenciado pelo desenvolvimento da Cidade do Benim no meio florestal, apesar de ser considerado um meio hostil (Niane, 2010: Vol. IV: 13).

A partir de cerca 1440, **Oba Ewuare** (r. ca. 1440/50-80), numa disputa pela sucessão que culminou num incêndio da Cidade do Benim, foi o primeiro dos reis guerreiros que contribuiu para a expansão efetiva do território do Benim, reorganizando o poderio militar, tendo então incorporado várias comunidades Iorubá a Oeste e algumas comunidades Igbo a Oriente. Ewuare terá mudado o nome da capital de *Ubini* para *Edo*, supondo que Edo é a palavra antiga, indígena, para o povo do Benim e sua linguagem. Ewuare pode ter adotado esta palavra pela sua associação ao local, em vez de uma tradição governativa estrangeira, ligada a Oranmiyan (príncipe Iorubá).⁶⁷ Durante este governo houve várias inovações, como o melhoramento da Cidade do Benim, capital real, tendo introduzindo mudanças políticas na administração do reino, nomeadamente a instituição da associação de chefes da cidade, semelhante à já existente no palácio. Na história oral da guilda de bronze, Ewuare é considerado o primeiro rei a encomendar grandes objetos em bronze (Gunsch, 2018: 16). Este monarca separou as instituições que governavam a cidade, através dos chefes locais (designada *eghaevbo n’ore*) e as que governavam o palácio (*eghaevbo n’ogboe*), de pessoas da comunidade que as podiam adquirir

⁶⁶ Kathy Curnow (2017) confronta estas histórias acerca de Ohen.

⁶⁷ Esta medida de Ewuare, baseia-se numa tradição que, segundo Ryder, traz problemas, até porque os registos mais antigos, dos portugueses, referem-se todos ao reino e Cidade do “Benim”, e a designação “Edo” apenas foi registada pela primeira vez no séc. XVII por visitantes holandeses (Dapper, 1676 in Ryder, 1969: 10).

por mérito próprio (Falola, Heaton, 2008: 25), atribuindo-lhes importantes funções de estado, cujos títulos não hereditários, eram conferidos pelo rei (Ryder, 1969: 9). Para atenuar os conflitos relativos à sucessão do trono, instaurou o princípio da primogenitura (Igbafe in Plankensteiner, 2007: 47). É também referido que os rituais (anuais) ancestrais ao rei divino (o mais importante é *Oba Ugie Erha*) foram introduzidos por Ewuare (Ben-Amos in Ezra, 1992: 19), nos quais o rei é homenageado pelos chefes, recebendo em troca ofertas de nozes de cola e vinho de palma, fortalecendo assim os poderes reais. *Oba* Ewuare continuou a escavar as valas das futuras muralhas que rodearam a Cidade do Benim, até meados do séc. XV, projeto este que terá sido iniciado durante a dinastia Ogiso ou um pouco mais tarde.⁶⁸

É desta época a chegada dos primeiros portugueses ao Benim durante a sua expansão ultramarina, apesar de nesta altura o Benim não prestar grande atenção ao mar, em parte por não ser um estado costeiro e por os seus interesses comerciais e políticos estarem mais voltados para o interior (Ryder, 1969: 28). Durante o reinado de *Oba* Ewuare, as aparições iniciais dos portugueses no rio do Benim deram-se entre cerca de 1469 e 1475. Com efeito, em 1472 Rui Sequeira chegou ao Golfo do Benim, segundo António Galvão, cronista do séc. XVI, na mesma década da descoberta da Mina pelas caravelas de Fernão Gomes. Este mercador detinha a concessão do comércio da Guiné, durante a superintendência do Príncipe D. João.⁶⁹ Estas incursões sem dúvida que contribuíram para esta tendência de estabelecimento de relações diplomáticas e comerciais (principalmente comerciantes e mais tarde, missionários) que se desenvolveram depois da visita dos portugueses ao “*Rio dos Escravos*” em 1480, tendo presente que as fundações das explorações portuguesas, lideradas por D. João II (r. 1491-1495), visavam não só o monopólio do comércio, como também alcançar o mítico reino de Prestes João (governante cristão do interior de África), e por certo almejando estabelecer contacto com o poderoso estado do Benim, que as notícias destas incursões veiculavam. O privilégio de realizar trocas comerciais nestes cinco rios: rio Primeiro, rio Fermoso (atual rio do Benim), rio dos Escravos, rio dos Forcados e rio dos Ramos, cujas designações foram atribuídas pelos portugueses, foi concedido aos colonizadores de São Tomé, visando o resgate do ouro e escravos (também intensificada pela sua demanda por parte dos mercadores africanos). Para a

⁶⁸ Graham Connah refere que no tempo de Ewuare havia apenas uma rampa e uma vala, em vez das muralhas (in Ryder, 1969: 11), evidenciando a coincidência entre a arqueologia e as fontes escritas, designadamente as descrições de Duarte Pacheco Pereira atrás mencionadas (in Peres, 1992: 130-131).

⁶⁹ Nesta altura, a coroa portuguesa (D. Afonso V concedeu a sua direção ao Infante D. João, futuro D. João II), retomou a direção da exploração, da qual já tinha a responsabilidade desde 1471, da “*doação das rendas da Alfandega de Lisboa e dos tratos e rendas da Guiné*” (Damião de Góis, *Crónica do Príncipe D. João*). Todas as atividades relacionadas com o comércio da Guiné ficavam regulamentadas pela *Casa da Mina de Guiné*, estabelecida em Lisboa em 1482. Existe documentação portuguesa ainda desta década de 1480 que regista atividades de contrabando, sendo que o regime comercial oscilou entre o autorizado e o contrabando (Mota, 1976: 10-11).

correta navegabilidade nestes rios, a toponímia portuguesa foi relevante, salientando-se que o primeiro povo com o qual comercializaram foram os Ijo que dominavam a costa pantanosa da floresta. A construção de fortalezas portuguesas nesta costa, destacando a de São Jorge da Mina, teve como principal função a salvaguarda do direito da coroa portuguesa de comprar ouro aos africanos e de fornecer os bens importados, contra a concorrência de outros europeus (Jill Dias in Albuquerque, 1989: 287). Estas viagens de mercadores estrangeiros ficaram registadas por exemplo, por Eustache de la Fosse, um mercador flamengo que navegava a bordo de um navio castelhano que foi capturado em 1479 pelos portugueses.⁷⁰

Assim, *Oba* Ewuare, que enviou um filho ilegítimo a Ughoton para ser o primeiro chefe (*Olughoton*) desta cidade portuária, ainda antes do estabelecimento da feitoria, ficou associado aos objetos europeus importados, nomeadamente aos que foram trazidos pelos portugueses, os primeiros europeus que vieram pelos rios do delta e que ficaram associados ao deus Olokun (Curnow in Planckesteiner, 2007: 174; Blier, 1993: 380). O papel das artes também foi reforçado, tendo sido encorajado a escultura sobre madeira e marfim (Igbafe in Planckesteiner, 2007: 47) e, conseqüentemente, o poder e a mística dos reis divinos. Nos rituais ancestrais foi introduzido o uso da pedra vermelha, as contas de coral (*ivie ebo*) e as vestes *ododo*, tecido de flanela vermelho que era utilizado pelos reis e chefes nas cerimónias (Ezra, 1992: 11). Apesar de as contas de vidro e pedra serem utilizadas anteriormente à presença europeia nas regiões costeiras, em vários locais da África Ocidental, a comercialização de coral do Mediterrâneo foi introduzida (ou pelo menos muito ampliada) nas trocas com os portugueses, reforçando a sua simbologia real já existente.⁷¹ As contas de coral, que cobriam o pescoço do *Oba* e as suas vestes vermelhas (em algodão) ainda são atualmente símbolos reais (e espirituais), refletindo o prestígio desses materiais na sociedade do Benim (Gregor Metzger in Oldenbourg, 2016). Ewuare introduziu procedimentos que contribuíram para a centralização do poder e expansão do reino (Ezra, 1992: 10), restringindo o uso da espada cerimonial *ada* ao *Oba*, como insígnia de poder, e estabelecendo a obrigação de todos os chefes lhe prestarem homenagem, e sendo o único que podia conferir títulos. Este *Oba* também introduziu a cerimónia *Ague-Oghene* (que significa “O Ooni da *Ague de Ife*”, remetendo às origens da dinastia e aos deuses *Uwen* e *Ora*), responsabilizando a terra “estragada” pela morte dos seus dois filhos, no sentido de propiciar a sua purificação. Nomeou dois “chefes-padres”, um deles para tratar dos altares a *Ora* (chefe *Osa*), que estaria associado às armas e à guerra, e o outro para cuidar de *Uwen* (chefe *Osuan*), com fins medicinais ou curativos (obstetrícia e fertilidade da terra) (Curnow, 2017: 47). Estas

⁷⁰ “Voyage à la côte occidentale d’Afrique en Portugal et Espagne (1479-1480)” (1992).

⁷¹ Veja-se o artigo “Gao and Igbo Ukwu: Beads, Interregional Trade, and Beyond” (Insoll, Shaw, 1997: 9-23).

personagens foram retratados nas placas de metal, a ladearem *Oba* Ewuare. Assim, o poder deste reinado, nos anos finais, foi reforçado pela chegada dos portugueses e, em especial, com a riqueza resultante do comércio, refletida em sinais públicos, exteriores, como o vestuário real cuja cor vermelha é simbólica, tal como o branco, e na associação dos portugueses a Olokun, deus das águas e da prosperidade (Berzock, 2008: 8). Assim, os portugueses, que vieram por água (mar e rios) até Ughoton, seguindo o percurso por terra até à cidade do Benim, ficaram igualmente associados a Olokun. No que respeita ao aumento da produção de placas em ligas de cobre (latão/bronze), de cabeças comemorativas, entre outras peças de altar, alguns autores constataram que as manilhas de cobre trazidas pelos portugueses neste período têm propriedades metalúrgicas diferentes destas peças (Craddock, Picton in Gunsch, 2018: 18). Contudo, as escavações arqueológicas e as histórias orais indicam que a tecnologia da fundição em bronze e outros materiais já existia pelo menos desde o séc. XIII (in Gunsch, 2018: 18).

A expansão territorial do Benim continuou com o seu filho mais novo, o ***Oba Ozolua*** (r. década de 1480 a 1516/1517), o Conquistador, que foi o responsável pela expansão do Benim de reino a império. Este monarca adotou a mesma política e a tradição militar do seu pai, consolidando as fronteiras e o poder do *Oba* sobre os vassallos. No entanto, segundo histórias orais recolhidas por Jacob Egharevba, a sua ascensão ao trono foi antecedida de um período de interregno na Cidade do Benim, marcado pela anarquia, crime e caos, tendo este sido exilado por ter assassinado familiares do seu próprio sangue (in Gunsch, 2018: 31). Para a submissão de regiões mais ou menos longínquas, Ozolua distribuía o poder real através da entronização dos seus filhos nesses locais, instalados como chefes e rodeados por uma corte e cerimoniais, criando uma rede complexa de laços dinásticos e rituais (Ryder, 1969: 12-13), contribuindo para esta expansão do Império do Benim. Contudo, este rei terá tido dificuldades em manter um controlo decisivo sobre os territórios conquistados (Egharevba in Gunsch, 2018: 32). Quando os portugueses chegaram ao Benim, durante o seu reinado, Ozolua terá tido um grande interesse nestes estranhos (idem: 30). Foi no seguimento dos contactos dos portugueses com os povos Edo no reino do Benim, que este encontro ficou registado nas fontes escritas europeias, nomeadamente nas primeiras menções dos portugueses a este reino.

João Afonso de Aveiro, enviado pelo rei D. João II, chegou ao Benim em 1486, *“que éra jdoa descobrir esta cósta per mandado del rey: e assy trouxe a primeira pimenta que veo daquellas partes de Guine a este regno, a que nós óra chamamos de rábo pola diferença que tem da outra da India, por nella vir pegádo o pé em que náce, a qual el rey mandou a Frãdes, mas ã foy tida em tanta estima como a da India”* (J. Barros, 1988, *Década* I, Livro III, Cap. iii, 82). O navegador português terá tido um encontro com o governante do Benim que mostrou interesse em comercializar com os portugueses, tendo sido, então, enviado um embaixador do *Oba* a

Lisboa. No regresso levou ofertas do rei português, assim como mensagens imbuídas de proselitismo, conforme registado por João de Barros. Tal como aconteceu com o rei do Congo, “(...) também este rey de Benij mândo pedir a el rey que lhe mandásse lá sacerdotes pera o doctrinárem em fé” (idem: 82). Na relação política e/ou espiritual entre os reis e diplomatas do Benim e o “poderoso rei Ogané” de uma terra a oriente deste reino, descrita por João de Barros, os objetos, as insígnias reais e os emblemas mencionados pelo cronista relativamente à sua utilização e a ofertas e privilégios, sobre os quais se abordará mais à frente, contribuiram para assunção de que este se tratava do mítico reino cristão do Prestes João.⁷² Rui de Pina confirma estes relatos da descoberta da “terra do Benim além da Mina, nos rios dos Escravos, por João Afonso de Aveiro, que lá faleceu (...)”, referindo também que deste reino tinha vindo a primeira pimenta da Guiné, em muita quantidade (R. Pina, *Crónica de D. João II*, 1989: 57). O cronista conta ainda que o rei do Benim enviara a D. João II “(...) um negro seu capitão de um lugar de porto do mar que se diz Ugato, com embaixada, desejoso de saber novas destas terras, cujas gentes houveram lá por grande novidade (...)” (idem: 57). João Afonso de Aveiro terá feito outra visita ao Benim, altura em que morreu, conforme Rui de Pina o relatou, apesar de se desconhecer a data, notando que Duarte Pacheco Pereira mencionava que “*Todos estes rios são muito doentios de febre que a nós outros, homens brancos, faz gravemente mal (...)*” (in Peres, 1992: 134), tendo esta sido uma das razões da ocupação não permanente dos europeus nesta região (Fage, 1966: 55).

O interesse de Ozolua estendia-se às outras regiões onde os portugueses realizavam atividades comerciais, com vista a abarcar um monopólio comercial mais alargado (Curnow in Plankensteiner, 2007: 174), facilitando as trocas com outros povos fronteiriços e, simultaneamente, abrindo as portas ao mercado europeu. Assim, ainda no séc. XV foi estabelecida a feitoria em Guato (Ughoton), controlada por um chefe relacionado com a casa real do Benim, que foi nomeado para este posto, ganhando privilégios e títulos. Esta situação parece ter sido determinante para a aprovação da empresa comercial portuguesa por parte do *Oba*, pelo que terá funcionado intermitentemente, apenas no período entre 1487 e 1507, passando o comércio entre este reino e os portugueses a ser realizado predominantemente através da ilha de São Tomé (Mota, 1976: 19). Na década de 1490, Duarte Pacheco Pereira, que viajou várias vezes pela costa ocidental africana, tendo chegado à “*grande cidade do Benim*”, menciona, na sua obra *Esmeraldo de situ Orbis*, redigida entre 1505 e 1508, que foi “(...) nela

⁷² J. Barros, 1988, *Década I*, Livro III, Cap. iv, 83-84). A menção “a Oriente” não indica um local preciso, tendo em consideração que *Ogane* ainda se refere ao *Ooni* de Ife, que vive a Oeste. Para estas questões vejam-se os artigos de Alan Ryder (1965) e de John Thornton (1988).

quatro vezes”, fazendo descrições da geografia e da Cidade do Benim.⁷³ Este navegador, militar e cosmógrafo (1460-1533), foi também governador de São Jorge da Mina (entre 1520 a 1522) e cavaleiro da casa real. Foi o primeiro a mencionar os Ijo, um dos povos que circulavam na região do rio Benim, referindo que apenas os Urhobo pertenciam ao grupo dos povos falantes Edo (Ryder, 1969: 28). Pacheco Pereira menciona ainda que este reino estava em guerra a maior parte do tempo com os seus vizinhos, tomando “...muitos cativos que nós compramos a doze e quinze manilhas de latão ou de cobre, que eles mais estimam; e dali são trazidos à fortaleza de São Jorge da Mina, onde se vendem por ouro”, referindo, ainda, que a pimenta negra desta terra é mais forte do que a da Índia, e onde “há muitos elefantes, dos quais os dentes, a que chamamos marfim, muitas vezes compramos (...)” (in Peres, 1992: 130-131). Nestas e noutras fontes, são referidos os bens africanos que eram trocados por contas em coral do Mediterrâneo, metal (manilhas de cobre e de latão) e armas e munições, objetos de luxo, como têxteis europeus e indianos (Ryder, 1969), etc.

Os mercenários portugueses serviram no exército do Benim, aparecendo retratados na arte com as suas armas (Ezra, 1992: 13), refletindo o impacto desta chegada. Esta cooperação evidencia que o rei do Benim não só permitia, para sua vantagem, a intrusão de estrangeiros nas suas estruturas militares, bem como era aberto aos contactos com este povo, tendo em mente o que Thomas Hodgkin referiu a propósito do descobrimento do Benim, que “foi o Benim que descobriu os portugueses” (in Salvadorini, 1972: 25). De acordo com os relatos dos portugueses, os primeiros encontros parecem ter sido paritários entre dois estados soberanos que partilhavam interesses comerciais reciprocamente vantajosos (idem: 25). Contudo, esta situação não se manteria exatamente desta forma, como veremos.

Apesar do desinteresse da coroa real portuguesa pelo comércio realizado através da feitoria de Ughoton, e seu subsequente abandono, os portugueses continuaram a realizar trocas durante o reinado de D. Manuel I (r. 1495-1521), facto este atestado pela legislação e regulamento das viagens e comércio na Guiné.⁷⁴ Desta forma, apesar de o comércio depender da aprovação do *Oba*, tendo de se realizar nos seus próprios termos, a diplomacia e a presença dos portugueses no Benim continuavam efetivas, a julgar pela carta de Duarte Pires para o rei

⁷³ Duarte Pacheco Pereira (c.1505-1508) descreve a geografia deste reino, relatando que, subindo um dos braços do rio Formoso (atual rio Benim) por espaço de doze léguas, se situava “uma vila que se chama Uगतó, que será lugar de doze mil vizinhos, e este é o porto da grande cidade de Benim, que está no sertão nove léguas...” (Duarte Pacheco Pereira, *Esmeraldo de Situ Orbis*, citado por Cortesão, 2016: 32).

⁷⁴ Os regimentos dados em 1509 às Casas da Mina e da Índia visavam regulamentar os arrendamentos desta região e controlar estas atividades comerciais, tendo sido reforçados pelas *Ordenações Manuelinas* que se seguiram até 1521, ano da morte do rei D. Manuel I (Mota, 1976: 11-12), continuando durante o reinado de D. João III. Os escravos adquiridos no comércio com o Benim e zonas próximas iam diretamente para a Mina. De 1514 a 1518 este lucrativo comércio foi concedido a António Carneiro, senhor da ilha do Príncipe, e em 1519 o rei passou a controlá-lo diretamente (idem: 20-21).

de Portugal, datada de 1516, interlocutor português entre o rei de Portugal e o *Oba* do Benim que vivia neste reino com João Sobrinho, este último, vindo de São Tomé, e ainda, com Gregório Lourenço, um intérprete Edo convertido ao cristianismo (in Brásio, *M.M.A.*, Vol. I, 1952: 369-370; Ryder, 1969: 49). Nesta carta é referido que a maior parte dos mercenários lusitanos se encontrava a servir o rei do Benim nas suas guerras, possivelmente instruindo o rei do Benim acerca da utilização da artilharia (Thornton, 1988: 358). A ideia da aparente abertura do *Oba* ao cristianismo, salientando que Ozolua pode ter descoberto um genuíno interesse nesta religião estrangeira, parece ser contrariada, tendo em conta a menção de Duarte Pires acerca da apreciação e valor que o *Oba* e os Edo davam às armas dos portugueses e que, certamente, se sobrepunha ao desejo de se batizarem.⁷⁵ Este cenário que evidenciava um interesse pelo consequente poder militar que daí os Edo retirariam, não obstante a importância da experiência religiosa por eles percebida. A ambiguidade desta situação ficou corroborada pelos relatos de João de Barros quando este se refere acerca das “*heresias*” e “*idolatrias*” praticadas pelo rei do Benim (J. Barros, *Década I*, Livro III, Cap. iii, 1988: 82).

Tal como Ozolua (que terá sido morto pelo seu exército), a ascensão ao trono do seu filho **Esigie** (r. 1517-66), foi marcada por uma violenta luta interna, designadamente a guerra em Udo e a luta pelo poder Aruanran com o seu irmão. Foi também o monarca que ficou mais associado aos portugueses, sendo que os acontecimentos do seu reinado ficaram testemunhados em várias placas de bronze, documentando as personalidades deste período, como o *Oba*, chefes, dignitários, aliados estrangeiros e os portugueses e as atividades da corte (Curnow, 2016: 6). De facto, os mercenários e os comerciantes portugueses que ajudaram o *Oba* nas batalhas e na expansão do reino, tal como auxiliaram o seu pai, são retratados repetidamente nestas placas e em outros objetos da arte real, evidenciando que os artistas do Benim observaram estes estrangeiros com grande interesse, representando-os com muita acuidade (Ryder, 1969: 39). Apesar das dificuldades que teve para defender os territórios conquistados, Esigie ficou recordado pela sua vitória sobre os invasores de Idah (1515), que foi a maior ameaça à soberania do Benim na história deste reino (Gunsch, 2018: 17). Idah era um poderoso estado real semelhante ao do Benim que chegou a invadir a Cidade do Benim, cujo confronto beneficiou do auxílio dos mercenários portugueses durante as guerras com o seu irmão Aruanran pela sucessão ao trono.⁷⁶ Parece que este monarca recrutou os aliados portugueses ainda antes da morte do seu pai Ozolua, em 1517 (Curnow, 1997: 48). Foi neste

⁷⁵ D. Manuel I, em carta de 1514 dirigida aos enviados do *Oba*, recusa o envio de armas de fogo até o rei do Benim mostrar uma conversão sincera ao cristianismo (in Ryder 1969: 47).

⁷⁶ Existem várias versões no que respeita ao relato destas histórias, e que foram debatidas pelos académicos (Gunsch, 2018: 34).

reinado que se iniciou o destaque dado à primeira “Mãe do Rei” (título *Iyoba*), coroada como a rainha Ídia do Benim, que terá tido um papel marcante para a vitória do filho e do reino, cuja imagem áulica se encontra refletida nos pendentes de marfim deste período. O sistema político e administrativo foi reforçado com as cerimónias, assim como a elevação do *Oba* a um estatuto sobrenatural. A alteração das cerimónias *Ague*, possivelmente influenciada pela presença dos portugueses, evidencia uma das atuações de consolidação do seu poder espiritual (Curnow, 1997).

As perspetivas militares e comerciais estimularam as relações que se estabeleciam com os portugueses, assim como as religiosas, conforme ficou atestado pela referência nas fontes escritas portuguesas de que o *Oba* terá sido batizado em ca. 1516, e educado por missionários portugueses. De facto, na carta de Duarte Pires para o rei de Portugal é mencionado que vários missionários foram enviados para o Benim, descrevendo o projeto evangelizador que se encontrava em curso (in Brásio, *M.M.A.*, Vol. I, 1952: 369-370). Desta forma, inicialmente o cristianismo prosperou durante o seu reinado, tendo havido uma forma de adaptação à religião estrangeira, possivelmente associada à riqueza e às armas dos portugueses, e, como tal, ter sido pouco ortodoxa e de se ter deteriorado com o tempo (Curnow, 2017: 50). Este interesse do monarca provavelmente influenciou na decisão de Esigie se batizar,⁷⁷ autorizando também o seu filho Orhogbua (que aprendeu a ler e a escrever português) e dois dos principais chefes do Benim.

No que respeita às cerimónias locais e aos rituais que se praticavam, estes foram reforçados, facto este que ficou evidenciado pelo recrudescimento da produção da *regalia*, destacando-se que as cabeças memoriais de bronze dos altares reais também se foram modificando ao longo dos tempos, tal como se pode observar pela expressão do estilo próprio e fortemente marcado que estas adquiriram, aumentando também de espessura. A própria transformação que se verificou na estética das cabeças memoriais reflete a capacidade dos Edo de mudança e adaptação a novos contextos e situações. No que respeita às trocas comerciais com os portugueses, nesta altura houve um aumento do afluxo de manilhas, principalmente de latão, que se destinavam precisamente à produção destas peças e de outros objetos em “cera-perdida” (Ryder, 1969: 40). Pode-se igualmente considerar que o reforço do poder e simbolismo das cerimónias e rituais instituídos por Esigie, que comemoravam as suas vitórias políticas e militares, e que ficaram plasmadas no *corpus* das placas de metal (especialmente quanto à conceção oral do passado), manifestam a intenção do *Oba* de controlar as tradições orais e moldar a sua imagem para a posteridade (Gunsch, 2018: 41). Considera-se também que os seus

⁷⁷ Esigie terá sido batizado em ca. 1516, segundo relatado por Duarte Pires ao rei D. Manuel I (in Brásio, *M.M.A.*, 1ª Série, Vol. I, 1952: 369-370).

esforços diplomáticos se podem relacionar com a encomenda de outras peças, designadamente dos marfins edo-portugueses, criações novas, que tiveram repercussões nos séculos que se seguiram, conforme atestado pelas fontes escritas europeias.

No entanto, o monopólio comercial e os contactos diplomáticos parece terem decrescido e na década de 1530, as relações dos portugueses com Esigie continuavam a esmorecer, e a evidenciar alguns conflitos, já que a concorrência francesa (e mais tarde a holandesa e a inglesa) se tornava mais forte, refletindo-se tanto pela forma como os Edo recebiam os missionários, como pelas proibições de batismos por parte do *Oba*. A vertente económica constituiu um fator de ligação primordial na Nigéria entre comunidades, sendo que a expansão do Benim foi continuada pelos reis que se seguiram, que reforçaram o seu poder político. Deste modo, as comunidades que estavam dependentes do reino tinham que pagar um tributo utilizado pelos reis para melhorar a cidade e comerciar com outras sociedades (Falola, Heaton, 2008: 25). No que respeita ao comércio, nomeadamente de escravos, o *Oba* colocou restrições aos portugueses e a outros europeus, pelo que em meados do séc. XVI a feitoria portuguesa suspendeu o comércio entre São Tomé e o Benim (Alan Ryder in Curnow, 1997: 50). Nos finais deste século, os portugueses já não eram os únicos europeus com vontade de estabelecer contactos permanentes com a África Ocidental, iniciando-se uma nova era.

Deste modo, até finais do séc. XVI, os *Obas* guerreiros, designadamente **Orhogbua** (filho de Esigie) e **Ehengbuda**, seu sucessor e último dos reis guerreiros, contribuíram para a expansão das fronteiras do reino. Com efeito, o primeiro consolidou a sua influência até Lagos, que durante três séculos manteve a sua ligação ao Benim, reforçada pela confirmação de títulos dados pelo *Oba*, e a quem se pagava um tributo alfandegário (Ryder, 1969: 14). A aparente rutura “oficial” das relações entre Portugal e o Benim coincide com o contacto com outros intervenientes. Além da presença dos franceses na costa ocidental africana,⁷⁸ em 1553, ano do fim dos contactos comerciais exclusivos de Portugal nesta zona (Blake, 1937: 137), o capitão Thomas Windham foi o primeiro inglês a pisar o solo do Benim, auxiliado pelos conhecimentos náuticos do português António Anes Pinteado (e do piloto português Francisco Rodrigues), cavaleiro da casa real portuguesa (idem: 76).⁷⁹ A frota de Windham consistia em três caravelas e visava não apenas o resgate do ouro na Costa da Mina, como também o da pimenta, indo pelo

⁷⁸ Em 1547 foi enviada uma frota de Lisboa, como capitão António Anes Pinteado para patrulhar a costa dos Barbados com o fim de capturar os navios franceses (Blake, 1937: 123), que desde finais do séc. XV competiam neste comércio e cuja intervenção mais regular ocorre a partir de 1530 (idem: 136). As armadas defensivas enviadas pelo rei D. João III à Guiné foram empreendidas entre o início da década de 1530 até 1552 (cerca de cerca de sete frotas).

⁷⁹ A principal fonte sobre esta viagem foi publicada por Richard Eden, em *Decades of the newe worlde* (1555).

rio do Benim. Estes novos estrangeiros foram então levados por mensageiros à presença do *Oba* na Cidade do Benim, tendo conversado em português, a língua que o monarca (provavelmente Orhogbua, segundo Egharevba) tinha aprendido em pequeno. Orhogbua é recordado nas fontes de 1897 como um dos grandes patronos das placas de bronze (Gunsch, 2018: 17), sendo que constava que era cristão e sabia ler e escrever português (idem: 40). O facto de aceder a que se carregassem três embarcações de pimenta evidencia o papel ativo que o *Oba* desempenhava no comércio com os europeus nesta altura (idem: 77). Na década de 1580, os produtos exportados para o reino do Benim eram não apenas tecidos, contas, manilhas, caudas de cavalo, etc. (mercadorias que são referidas por Randall Shaw, em 1582, que também esteve no Benim), mas também objetos utilitários como serras, facas e adagas e cotas de malha, peças militares utilizadas desde o reinado de Ozolua (idem: 79-81). Salienta-se, ainda, o relato do capitão James Welsh, da embarcação *Richard Arundell*, que partiu em 1588 e ancorou no mar em 1589, enviando um barco com comerciantes a Ughoton, carregado de tecidos de linho e algodão, ferragens, manilhas de cobre, contas de vidro e imitação de corais (citado por Ryder, 1969: 82 in Hakluyt, 1927). As mercadorias desejadas, como a pimenta e os dentes de elefante, demoraram uma semana a chegar pois o *Oba* não se encontrava disponível devido a uma “festividade solene” local. Esta delonga resultou na morte de parte da tripulação devido à “febre”, ou seja, às doenças tropicais que constituíam um forte obstáculo às relações comerciais (e outras) com os europeus. É também de lembrar que Ehengbuda (ca. 1590-1616) foi considerado “anti-cristão”, ao contrário do seu pai (Curnow, 1997: 50), evidenciando nesta altura a falta de vontade do monarca para estabelecer contactos com os estrangeiros mais propensos para a evangelização, como por exemplo, os ibéricos e mais tarde os italianos. No entanto, nessas negociações, Alan Ryder refere que a língua portuguesa continuava a ser o meio de comunicação entre o Benim e os comerciantes europeus de todas as nações (idem: 82-83). Estes ingleses realizaram uma segunda viagem em 1590, trazendo maior quantidade de pimenta e presas de elefante, e ainda, de óleo de palma, fazendo apreciações aos tecidos de algodão e ráfia, “tecidos de forma muito curiosa” (in Hodgkin, 1975: 143), além de menções a peças esculpidas em marfim, tema que desenvolveremos mais à frente. Apesar das impressões positivas relativas ao *Oba*, registadas por Welsh nesta segunda viagem ao Benim, as doenças e a concorrência das outras nações determinaram a mudança do monopólio comercial, o qual passou, então, para as mãos dos mercadores holandeses que em 1593 começaram a chegar costa da Guiné.

Se inicialmente, durante a dinastia Ogiso, a Cidade do Benim era uma das muitas comunidades Edo, o seu crescimento em capital imperial necessitava de conquistas, bem como

de aumento populacional (Bradbury in Curnow, 2016: 2). Efetivamente, desde finais do séc. XV, em termos geopolíticos, o reino do Benim estendeu-se territorialmente a Oeste além de Lagos (Noroeste), através da região Ekiti de Iorubá a Otun (Nordeste), incorporando grande parte da área de Ishan, e a Este até ao rio Níger, área da influência política (e militar, económica e religiosa) do *Oba*. Atingindo o seu esplendor durante no séc. XVI, nesta altura da expansão das suas fronteiras (incluindo as áreas Iorubá e Igbo), as barreiras naturais do império (o rio Níger a Este e o mar a Sul), delimitaram este crescimento. A par com o seu poder militar, os poderes sobrenaturais do *Oba* também se desenvolveram. Estes dois séculos são considerados a “idade de ouro do Benim” (Egbafe in Plankensteiner, 2007: 47).

II.2.1.1. As relações luso-africanas no Benim: comércio e religião

Antes de continuar a história do reino do Benim, nos inícios do séc. XVII, importa explorar com maior detalhe os contactos estabelecidos com os portugueses, no que respeita às trocas comerciais, diplomáticas e religiosas, destacando alguma da documentação existente, designadamente a correspondência entre o rei de Portugal e o *Oba*, assim como cartas de comerciantes e enviados portugueses para o rei português, entre outras, contendo informações acerca desta sociedade e reino de África sobre as quais interessa refletir. Depois de um enquadramento breve acerca da interculturalidade, procura-se perceber a forma como estas inter-relações foram estabelecidas (intervenientes portugueses no Benim), bem como as perceções bilaterais resultantes, incidindo na perceção dos Edo acerca dos portugueses e também dos portugueses acerca deste povo africano, através dos conhecimentos históricos (fontes escritas), considerando, ainda, as fontes ou modelos visuais, como sejam as representações do “outro” na cultura material e artística.

O processo de criação e recriação de intercâmbios culturais numa “*teia de relações entre pessoas a viver permanente ou temporariamente num espaço partilhado*”, varia consoante o contexto no qual estas operam, sendo que este fenómeno intercultural pode envolver a “*métissage*’ (mistura), *sincretismos, descontextualizações e recontextualizações*” (Afonso, 2016: 217-218). A designação de relações luso-africanas aplica-se, então, ao período inicial de interação cultural entre indivíduos portugueses (podendo incluir outros europeus) e africanos, fruto da mestiçagem, sincretismos e fusões diversas, estendendo-se também a outras realidades, nomeadamente às criações artísticas resultantes deste complexo processo, que analisaremos mais à frente. Neste caso, consideram-se estes fenómenos na região do Benim, visando entender o grau de relacionamento de duas culturas diferentes que se encontraram e

conviveram pela primeira vez no quadro do arranque da globalização, assim como a possível origem da constituição de uma população “edo-portuguesa” neste período (cristã ou não). Desta forma, neste subcapítulo tentar-se-á destringir o tipo de conexões que se deram no reino do Benim, tema que tem sido pouco abordado no contexto da Nigéria, à exceção dos estudos histórico-artísticos (salientando os marfins edo-portugueses) relativos à história e à arte, analisadas no contexto intercultural e de hibridização (Curnow, 1983; Blackmun, 1988; Blier, 1993).⁸⁰

Nos contactos dos portugueses com os Edo, os fatores como a política, o comércio e a religião são fatores que parecem encontrar-se conectados e que motivaram o desenvolvimento das relações luso-africanas no Benim. Neste primeiro período de encontro com os europeus, o reino do Benim já se encontrava formado e, como já foi referido, quando os portugueses chegaram à costa deste Estado, estes estrangeiros terão suscitado um grande interesse no monarca que se encontrava então no poder, *Oba* Ozolua, da segunda dinastia de Oranmiyan. A sua chegada à Cidade do Benim, depois de ancorar nas águas da cidade de Ughoton, local de onde se acreditava que os mortos “Bini” partiam em canoas, dirigindo-se a ocidente em direção à terra dos seus ancestrais, induziu a que os portugueses fossem vistos como seres “*liminares*” vindos da terra dos espíritos (Blier, 1993: 389). Este contacto terá produzido efeitos nesta região da Nigéria (os quais tentaremos perceber) também pelo facto de este encontro ter coincido com a expansão territorial e afirmação política dos governantes Edo.⁸¹ Os portugueses foram os únicos europeus cuja chegada ficou retida na memória e na tradição do Benim (Ryder, 1969: 69), conforme se revelava na arte, sendo também visível através da repetição de motivos iconográficos de portugueses ao longo de vários séculos. Considerando, ainda, a equiparação dos poderes reais (entre o reino do Benim e o reino de Portugal), salienta-se que se a introdução de “*Senhor da Guiné*” no título de D. João II (1481), refletia a vontade do rei de Portugal de monopolizar marítima e comercialmente os territórios que se estendiam pelo Golfo da Guiné. Apesar de modo diferente, também o *Oba* do Benim viu reforçado o seu poder militar, bem como a sua “aura” mística, sendo este que ditava as prerrogativas comerciais e, em parte, diplomáticas, determinando de forma decisiva as condições sob as quais estas relações se deram neste reino africano.

⁸⁰ Outras áreas e regiões têm sido alvo de extensas investigações relativas a estas integrações, como por exemplo na Senegâmbia (salientando a presença dos *lançados*), sendo estas mais explicitamente referidas na documentação escrita coetânea (Mota, 1976; Boulègue, 1989; Horta, 2011; Martinez, 2007; Afonso, Horta, 2013; Mark, 2014; Afonso, 2016), considerando, ainda, as peças híbridas luso-africanas da Serra Leoa, esculpidas em marfim, que também testemunham esta interligação sociocultural.

⁸¹ Cf. Peter P. Ekeh (2016) salienta que “*as novas relações comerciais e a troca de artefactos culturais contribuíram para moldar as culturas indígenas do Benim e do delta do Níger Ocidental*”.

Os efeitos ou repercussões nos locais de contacto também foram visíveis no reino de Portugal, pelo processo intercultural de influências recíprocas que se verificou desde finais do séc. XV, considerando a documentação escrita que o regista, além do impacto artístico resultante (fontes visuais), apesar das contradições que existem entre estas fontes. Apesar do enquadramento mental e do “*peso do código referencial*” (Horta, 1991: 64) dos viajantes portugueses (marinheiros, missionários, comerciantes, entre outros) na costa ocidental africana, durante a primeira globalização, empreendendo a navegação nos oceanos, nomeadamente no Oceano Atlântico, incluindo outras configurações geográficas que estes tentaram desbravar e adaptar-se (deserto, pântanos, rios, florestas, etc.), estas viagens resultaram num novo fenómeno. Confrontando também diretamente povos geograficamente distantes, de “referente” diverso do seu, o estabelecimento destas relações intercontinentais (e reações) terá sido dinâmico e plurifacetado. A procura de novos mercados e de novos produtos impulsionou o avanço dos portugueses para o interior africano à medida que as explorações costeiras e dos rios prosseguiram (implicando fatores tecnológicos relativos à navegação), bem como o estabelecimento de contactos com os povos que aí se encontravam. Paralelamente, o intuito evangelizador ditado pela coroa portuguesa, apoiado pela cúria romana, parecia sobrepor-se à obtenção de lucros que advinham das trocas comerciais. A descoberta da costa da Mina por Fernão Gomes na década de 1470, cuja concessão do comércio da Guiné (trato da costa africana da Serra Leoa até ao Cabo de Santa Catarina) evidenciou a riqueza da comercialização de ouro nesta região, propulsou o avanço para o interior africano, apesar das dificuldades com as quais os europeus se depararam. Nesta altura, o Príncipe D. João retomou a direção da exploração, da qual já tinha a responsabilidade desde 1471, da “*doação das rendas da Alfandega de Lisboa e dos tratos e rendas da Guiné*”,⁸² passando, então, com a sua ascensão ao trono em 1481, a comandar e monopolizar toda a ação comercial marítima ultramarina e exploração geográfica.⁸³ O rei concedeu, simultaneamente, várias prerrogativas a empresários particulares, destacando António Fernandes das Póvoas no que respeita ao comércio do marfim. No entanto, o monarca português reservava para si algumas mercadorias, entre estas as armas brancas, cavalos, tapetes, ouro, a pimenta, a malagueta escravos e os dentes de elefante.⁸⁴ Esta concentração do controlo real das viagens e do comércio na Guiné não impediu o comércio não

⁸² Damião de Góis, *Chonica do Serenissimo Principe D. João* (in Oliveira, Cruz, Guerreiro, Domingues, 1999: 178).

⁸³ A política de estratégia global de D. João II (r. 1481-1495) contribuiu para consolidar o papel dos burgueses e mercadores (os mercadores e financeiros judeus tiveram um peso considerável no seu reinado).

⁸⁴ Jerónimo Münzer, *Do Descobrimento da África Marítima e Ocidental pelo Infante D. Henrique de Portugal* (citado por Marília in Albuquerque, 1989: 252).

autorizado, o contrabando, conforme se constata pela documentação existente (Mota, 1976: 11).

Nos inícios de 1482 é construída a feitoria e o castelo de São Jorge da Mina (depois articulada com a *Casa da Mina* em Lisboa), consolidando estrategicamente o comércio do interior da Guiné e do Sudão (o ouro, marfim, os escravos, especiarias, etc.), além do reino do Benim até ao Níger. Os portugueses procuravam estabelecer boas relações com os locais, pelo que estas variaram consoante a situação política e social de cada região. A exploração do ouro tinha motivado a construção do castelo da Mina, durante a superintendência do “*Christianissimo Principe*”, o rei D. João II, cujos fundamentos de “*negociar e comunicar*” e de “*resgatar do ouro*” eram a “*isca de bẽes temporaes*” com a finalidade de divulgar a fé cristã (J. Barros, *Década I*, Livro III, Cap. i, 1988: 71). A construção da fortaleza visava também restringir a concorrência de particulares e estrangeiros, designadamente dos castelhanos. Os povos que habitavam nesta área costeira encontravam-se divididos em pequenos reinos africanos acostumados a realizar trocas comerciais no interior africano desde o século precedente, e aos quais os portugueses tiveram de se submeter, possivelmente pagando um tributo aos régulos locais para facilitar as relações comerciais, conseguindo, deste modo, penetrar num sistema já existente (Jill Dias in Albuquerque, 1989: 287). Os mercadores africanos também adquiriam escravos que eram trocados por uma parte do ouro requisitado pelos portugueses, o que contribuiu para o aumento da sua procura, conduzindo-os para os rios do Golfo do Benim, para os “*rios dos Escravos*”, de onde traziam uma grande quantidade de escravos nas suas caravelas (Ryder, 1969: 26). O delta do Níger Ocidental era a “porta de entrada” para este estado florestal que se encontrava mais inacessível devido à configuração geográfica desta região e aos povos quase inteiramente desconhecidos aos europeus ocidentais (Ekeh, 2016: 6).⁸⁵ Os escravos eram fornecidos aos portugueses pelos Ijo, pelos Itsekiri e pelos Edo, provenientes de mercados de escravos e cativos de guerra do interior, destacando-se o papel dos intermediários portugueses no comércio entre estes povos, fazendo a ligação com Portugal e outros Estados europeus, sendo que muitos destes escravos eram levados para São Jorge da Mina.

Visando este resgate de *bens humanos* (designados de “*peças*”, nas fontes escritas), além de outros produtos do interesse dos portugueses, depois da chegada de Afonso de Aveiro à Cidade do Benim, em 1486, estas trocas realizavam-se com a permissão do *Oba*. A primeira pimenta que veio para o reino de Portugal foi do Benim (a “*pimenta de rabo*”), “*cujas amostras*

⁸⁵ O delta do Níger Ocidental tem duas sub-regiões da costa Atlântica pantanosa, originalmente coberta pela floresta (com vários portos, incluindo o de Ughoton no rio Benim) e terrenos mais altos, cobertos por florestas tropicais, atravessadas por inúmeros rios, riachos e córregos (Ekeh, 2016: 6).

foram logo emuiadas enviadas a Flandres e a outras partes, e foi logo enviada em grande preço e estima” (R. Pina, *Crónica do rei D. João II*, 1989: 57), substituindo a *“aframomum malagueta”* indiana na feitoria de Antuérpia e outros mercados europeus. Ozolua terá acedido a que o chefe de Ughoton, que tinha laços à família real do Benim, se deslocasse a Lisboa, possivelmente com o intuito de conhecer melhor estes estrangeiros. De facto, Rui de Pina (ca. 1440-1522) menciona que este embaixador era homem de *“bom repouso e natural saber”*, tendo sido acolhido com muitas e grandes festas no reino e regressado ao Benim em caravelas portuguesas levando presentes para ele e sua mulher, i.e., *“vestidos ricos para ele e sua mulher; e assim enviou por ele ao rei um rico presente de coisas que ele entendeu que muito estimaria (...)”* (idem: 57).

Também na vertente religiosa, nesta fonte escrita acerca do descobrimento do reino do Benim, o cronista português regista que este enviado Edo foi também incumbido de levar *“(…) ao rei um rico presente de coisas que ele entendeu que muito estimaria, e assim santos e mui católicos conselhos, com louvadas admoestações para a fé repreendendo muito as heresias e grandes idolatrias e feitiçarias de que naquela terra os negros usam”* (R. Pina, *Crónica de D. João II*, 1989: 57). João de Barros confirma as descrições de Rui de Pina, referindo, ainda, que o rei do Benim pediu missionários para o doutrinarem, cuja missão foi enviada, mas não terá surtido efeito. Com efeito, o cronista relata outra situação acerca do resgate do ouro, mencionando também que *“Mas como el rey de Benij era muy subjecto a suas jdolatrias e mais pedia os sacerdotes por se fazer poderoso contra seus vezinhos com fauor nosso que com desejo de batismo: aproueitáram muy pouco os ministros delle que lhe el rey la mandou.”* (J. Barros, *Década I*, Livro III, Cap. iii, 1988: 82).

Estes relatos dos cronistas reais portugueses refletem o enquadramento mental imbuído de ideais, porventura *“cruzadísticos”*, que os portugueses tentavam implantar nestes locais por eles considerados pagãos ou idólatras, simultaneamente ao desenvolvimento das atividades comerciais. Nestes encontros, a diplomacia era o primeiro fator para o estabelecimento das relações que se seguiam, sendo de salientar que nas fontes portuguesas, em geral, são mencionadas diversas ofertas de presentes, cujas descrições constituem importantes evidências da cultura material e artística, de objetos que os intervenientes valorizavam de parte a parte (procurando agradar aos que os recebiam), complementando a informação escrita acerca das sociedades envolvidas nestas trocas. A exportação de contas de coral para o Benim, extraídas predominantemente do mar do Mediterrâneo, que nesta altura não eram acessíveis aos africanos, tornaram-se emblema da alta cultura aristocrática e real, aumentando a mística em torno do *Oba* (Ekhe, 2016: 13), apesar do simbolismo das contas de

vidro e de pedra já ser anteriormente valorizado em diversas regiões da África Ocidental, como se verá mais à frente nesta tese.

Já durante o reinado de D. João III (r. 1521-1557), João de Barros (1552), refere que no ano de 1486, o rei D. João II tinha “*esperança do descobrimento da India per estes seus mares se acendia mais nelle*” (Barros, *Década I*, Livro III, Cap. i, 1988: 71). Este projeto expansionista do rei de Portugal incluía o intuito proselistista, pelo que os relatos de João de Barros, em retrospectiva, acerca dos anteriores contactos estabelecidos no reino do Benim, refletem essa preocupação da propagação do cristianismo. Deste modo, relativamente à vinda do embaixador do *Oba* a Lisboa, que trouxe informações ao rei D. João II, tal como João Afonso de Aveiro o tinha feito no regresso da sua primeira viagem, o cronista descreve que a “*Oriente*” do reino do Benim “*(...) auia hũ rey o mais poderoso daquelas partes, a que eles chamáuã Ogané, que entre os príncipes pagãos das comárkas de Benij éra a uido em tanta verneraçam como acerca de nós os summos pontificies*” (J. Barros, 1988, *Década I*, Livro III, Cap. iv, 83-84). Também relata que, segundo um costume muito antigo dos reis do Benim, no momento da sucessão real, estes enviavam um grande presente a Ogane, pedindo a sua confirmação, sendo que este príncipe “*(...) lhes mandáua hũ bordã e hũa cobertura da cabeça da feição dos capacetes Despanha, tudo delatam [de latão] luzête em lugar de ceptro e coróa: e assy lhe enuiaua hũa cruz do mesmo latam pera trazer ao pesçoço, como cousa religiosa e sancta, da feiçam das que trazem os commendadóres da ordem de sam Joam*” (idem: 84). E acrescentava que sem estas peças não se podia governar justamente nem se podiam considerar verdadeiros reis, também referindo que ao embaixador era igualmente dada “*hũa cruz pequena*”, semelhante à levada para o rei, e uma vez lançada ao pesçoço “*elle ficáua liure e jsento de toda seruidam*”, conferindo-lhe, assim, um estatuto semelhante ao de comendador (idem: 84). Aparentemente, a descrição destas cruzes, de tipo maltês, a direção e a distância do Ogane relativamente ao Benim, o papel religioso deste poderoso e misterioso príncipe, somente visto através de umas cortinas de seda, tudo apontava para que se tratasse do reino de Prestes João, assumindo assim a esperança na existência de um reino cristão (ou uma forma de cristianismo no Benim). Esta ideia terá inspirado o rei português a enviar Bartolomeu Dias na sua viagem, dobrando o cabo da Boa Esperança em 1487 (Ryder, 1969: 31). No entanto, a localização geográfica de Ife, região que se pensava que poderia corresponder a estes relatos, não se coaduna com a sua direção, a Oeste do Benim (e não a Oriente, como referido por João de Barros).⁸⁶ A simbologia dada aos pendentés com as

⁸⁶ John Thornton (1988: 351-362) reexamina e reinterpreta as evidências textuais (e outras fontes da história da arte e arqueologia e cartografia), propondo que este Estado não se tratava de Ife (como Ryder já tinha preconizado no seu artigo de 1965), mas do reino de Igala (na confluência do rio Níger-Benue), cujo poder se sobrepunha ao reino Edo até finais do séc. XV, altura da expansão do Benim para o Norte,

cruzes, que livravam da escravidão, também pode ser entendida na perspectiva do contexto africano (Blier, 1993; Blackmun, 1988), aparecendo representadas em várias peças em metal e marfim, pelo menos desde o séc. XVI.

Segundo João de Barros, *“este Reyno de Benij éra perto do Castello de san Jorge da mina, e os negros que traziam ouro ao resgáte della folgáuam de comprar escráuos pera levar suas mercadorias: mandou el rey assentar feitoria em hũ póрто de Benij a que chamam Gató, onde se resgatáuam grande numero delles, de que na mina se fazia muyto proueito, porque os mercadóres do ouro os compráuam por dobrádo preço do que valiam cá no reyno”* (J. Barros, 1988, *Década I*, Livro III, cap. iii, 82). Este relato confirma o estabelecimento da feitoria de Guato (Ughoton) em 1486-87, bem como os circuitos comerciais, não esquecendo que o comércio português com o Benim se fez predominantemente através da ilha de São Tomé, onde se iniciou um povoamento miscigenado.⁸⁷ As ilhas de São Tomé e Príncipe tornaram-se a base do tráfico português com os rios dos Escravos, de onde partiam as mercadorias para a Mina. Esta ilha estratégica foi uma importante base para o comércio marítimo português no Golfo da Guiné, tendo sido um autêntico *“laboratório humano”*, onde se lançaram degredados e homens livres portugueses, crianças judias e escravos negros trazidos do continente africano (Mota, 1976: 19-20). Assim, alguns dos portugueses casaram com os nativos permanecendo nesta ilha para ajudar na promoção do comércio (Blake, 1937: 84). Nestas rotas comerciais que se articulavam com o Benim, os mestiços também se integrariam nestas atividades e, possivelmente, alguns deles viveriam no Benim, à semelhança do que se passava em outras regiões como a Serra Leoa ou o Congo, onde se estabeleceram intermediários e representantes portugueses que se integraram com os locais. Existem registos em fontes portuguesas acerca de ofertas de escravos do *Oba* do Benim a oficiais de São Jorge da Mina, o mesmo sucedendo com os habitantes mais importantes de São Tomé, assim como houve troca de ofertas entre o monarca do Benim e o do Congo, como por exemplo, a oferta a Dom Francisco, um chefe congolês batizado (em 1499) (A.T. T. in Ryder, 1969: 36). Deste modo, estas referências são indicadoras de que também se estabeleciam contactos diplomáticos e comerciais entre estes dois reinos africanos que contactaram com os portugueses.

que terá, então, submetido Igala nos inícios do séc. XVII. Apesar desta relevante análise, a ascendência de Ife sobre o Benim, desde as origens da sua constituição, parece ser mais evidente, conforme evidenciado tanto pelas tradições orais como pela cultura material.

⁸⁷ Ainda anteriormente, o primeiro privilégio de comerciar nos rios dos Escravos foi atribuído aos habitantes pioneiros de São Tomé em 1485 (Ryder, 1969: 34). Mais tarde, os mestiços estavam autorizados a ocupar cargos públicos, privilégio este outorgado em 1520 (Mota, 1976: 13-14).

Em 1494, depois da colonização da ilha de São Tomé, os portugueses que eram livres de comercializar nestes rios desde 1493, começaram a enviar navios para os cinco rios dos Escravos, inaugurando um comércio que continuou praticamente sem interrupção até ao séc. XIX, no qual os portugueses serviam de intermediários entre os vendedores africanos e os compradores (Ryder, 1969: 34-35). Os portugueses duplicaram o resgate de escravos por via marítima, um tráfico que antes se devia fazer por terra, antecedendo o tráfico negreiro para a América (Mota, 1976: 17). Ainda no ano de 1494, Jerónimo Münzer relata uma das conversas que entabulou com D. João II, acerca da situação e povoamento desta ilha, referindo que foram enviados “*sacerdotes pretos, que de pequenos tinha mandado educar em Lisboa; encarregou-os de serem os missionários dessa ilha*” (in Brásio, M.M.A., Vol. IV, 1954: 18-19). Münzer também relata que “*para lá foram dois impressores alemães, um de Norlingen e outro de Estrasburgo*” (idem: 19).⁸⁸ Este relato mostra não apenas a relação estreita que se estabelecia entre os portugueses e os africanos, como também evidencia o intuito e a ação missionária do rei português e a aparente aceitação desta religião estrangeira por parte destes africanos. Também não deixa de ser interessante a menção acerca da presença de impressores alemães, e portanto, indivíduos de outra nacionalidade, que desde muito cedo viajaram para uma ilha que servia de “âncora” a várias regiões de África Ocidental, entre estas o Benim, lembrando, ainda, a divulgação que as gravuras tiveram neste período. Também a carta de Álvaro de Caminha ao rei D. Manuel I, datada de 30 de Julho 1499, dá conta das descobertas de “*muitos Ryos Novos em os quaaes há muitos escrauos e muito marfim*” (in Brásio, M.M.A., Vol. I, 1952: 167), bem como do trabalho intenso que era realizado em São Tomé, incluindo as obras em curso, nomeadamente a construção de um mosteiro e a “*casa de Nossa Senhora*”. Nesta carta menciona-se, ainda, que os colonos ali casados “*com moças que com muita força e meu gramde cu[i]dado fazem co ellas vidas*” não deviam ser enviados para a metrópole (idem: 168). Nesta fonte escrita confirma-se a miscigenação que ocorreu neste período, e as relações luso-africanas estabelecidas nesta região.

Segundo outras fontes portuguesas deste período, designadamente as descrições de Duarte Pacheco Pereira acerca do comércio com os mercadores de São Jorge da Mina, as “*coris*” (contas azuis com veios vermelhos), estes itens são muito apreciados, assim como outras qualidades de contas, que devem ter chegado aos rios e ao Benim através do comércio com o interior, considerando igualmente a ligação à costa da Mina (Ryder, 1969: 37). Em 1500, o

⁸⁸ Münzer, natural de Vozelberg, visitou Espanha e Portugal para fugir à peste que grassava em Nuremberga, onde habitava. Teve várias conversas com o rei D. João II (Cf. Basílio de Vasconcelos, “Itinerário do Dr. Jerónimo Münzer”, 1932, in Brásio, M.M.A, Vol. IV, 1954: 20), tradução do latim.

capitão de São Tomé foi substituído por Fernão de Mello, com o qual o rei de Portugal tinha feito um contrato direto, tendo realizado trocas comerciais com a feitoria real do Benim, de escravos e pimenta por ferro e manilhas.

No reinado de D. Manuel I (r. 1495-1521) o monopólio régio foi reforçado, pelo que o rei visava controlar este comércio de forma mais incisiva, conforme atestado pelos regulamentos por ele ditados sobre o trato da Guiné. Com efeito, os importantes registos da tesouraria da Casa da Guiné (1504-1505) dão conta do pagamento de diversos objetos, designadamente de peças esculpidas em marfim e têxteis vindos da África Ocidental (Ryder, 1965; Mota, 1975). Estes marfins, reconhecidos como obras híbridas (os marfins luso-africanos), refletem o diálogo que então se estabeleceu entre africanos e europeus, dando informações relevantes acerca das ideias locais que se formaram entre os Edo acerca dos portugueses vistos como o “*Outro*” (Blier, 1993: 389). Estes objetos apreciados pelos portugueses podiam constituir ofertas diplomáticas (ou outro tipo de circulação), tendo em conta as ofertas aos monarcas do Benim, da parte dos portugueses, por exemplo, do rei D. Manuel I, que em 1505 enviou ao *Oba* um cavalo, um colar de contas indianas e diversos tecidos ricos (A.T.T. in Ryder, 1969: 41). Entre as mercadorias que eram registadas nas tesourarias, muitas delas vinham da Mina, fazendo escala na Serra Leoa, assim como de outras localidades do Golfo da Guiné, como o Benim e áreas limítrofes, do Congo ou da ilha de São Tomé, lembrando que no inventário dos bens de Álvaro Borges (1507) são registadas outras as proveniências destes marfins, como os “*Rios*”, ou seja, o delta do Níger, o Rio Real, o Benim e o Manicongo, zonas com as quais os habitantes desta ilha realizavam estreito tráfico marítimo (Mota, 1975: 38). Neste período, algumas caravelas faziam o tráfico entre a Mina e o Benim e regiões próximas, salientando-se que, segundo os livros de 1504-1505, pode-se constatar que na viagem de Lisboa à Mina era prevista uma possível extensão até ao Benim (idem: 37). Existe pouca informação sobre a feitoria portuguesa no porto do Benim, bem como acerca das sucessivas mortes dos feitores portugueses em Ughoton e do fecho desta feitoria em 1506-1507, evidenciando as dificuldades que existiam nestas relações, apesar dos portugueses comerciarem nos rios dos Escravos. Duarte Pacheco Pereira não menciona a existência de trocas comerciais quando lá esteve na década de 1490, e, por outro lado, também se refere aos feitiços e idolatrias deste povo (Ryder, 1969: 33), evidenciando, nesta altura, um alheamento dos Edo às práticas do cristianismo. Uns anos mais tarde, os regimentos da Casa da Mina (1509) ditavam de forma clara e perentória o modo como o resgate deveria ser realizado, refletindo o empenho de D. Manuel I em controlar o transporte do ouro e

outros produtos ou bens, segundo uma fiscalização bastante rígida.⁸⁹ Apesar destes ditames, o monopólio real do Benim concentrava-se nas feitorias, que estavam sob o controlo do *Oba*, designadamente o comércio da pimenta, impondo a venda exclusiva deste produto aos europeus através dos seus agentes, e ainda, proibindo a sua venda aos portugueses em 1506 (Ryder, 1969: 38). A pimenta do Benim acabou por ser substituída pela pimenta da Índia, que era comercializada através da feitoria de Antuérpia, deixando a primeira de ser lucrativa. Devido à sua diminuta procura por parte da coroa portuguesa a quem esta também era restringida, o rei português acabou por proibir a sua comercialização a privados. Esta situação levou ao encerramento de Ughoton (extensivo também a outros europeus), o que não impediu, contudo, que todos os anos fossem enviadas anualmente ao Benim duas ou três caravelas de São Jorge da Mina e da ilha de São Tomé, tendo em conta os interesses dos privados (idem: 39), parte deles provavelmente não autorizados.

Apesar de alguma inconstância nestes intercâmbios entre Portugal e o Benim, além do chefe de Ughoton ter ido a Portugal, como já foi mencionado por João de Barros, depois da chegada de Afonso de Aveiro em 1486, e conhecido *in loco* a sociedade portuguesa/europeia, também um pequeno grupo dos Edo conhecia o modo de vida português (mas em solo africano), designadamente em São Jorge da Mina e São Tomé, onde estes desempenhavam funções de intérpretes ou agentes do *Oba*. De entre os oficiais Edo que controlavam o comércio com os europeus, o chefe de Ughoton, recebeu presentes (tal como o *Oba* os recebeu), mas inicialmente limitaram-se a camisas de linho (Ryder, 1969: 40). Durante a segunda década do séc. XVI, a par da intensificação do comércio de manilhas de latão, a importação para o Benim de outras mercadorias também aumentou, nomeadamente de diversos tecidos, entre estes os tecidos indianos, bem como de contas de coral e de vidro, havendo também registos de caudas de cavalos (registados na Casa da Mina por Duarte Lopes) e chapéus de cor, possivelmente destinados aos chefes (idem: 40). No entanto, há registos de dificuldades e demoras no abastecimento das embarcações portuguesa, pelo facto de o Benim só abrir o mercado quando lhe interessava, o que conduziu a algumas tensões ou conflitos, como foi o caso de um disparo de canhão de uma caravela real portuguesa no rio do Benim em 1514 (A.T.T. in Ryder, 1969: 43). Este incidente levou a que *Oba* Ozolua enviasse uma embaixada a Portugal por volta de 1514 para resolver esta e outras situações junto do rei, aproveitando para requisitar armas para fins militares e fazer face aos seus inimigos, bem como pedir o envio de missionários para o Benim. Foram, então, enviados deste reino a Lisboa D. Jorge e D. António (nomes portugueses), levando

⁸⁹ As *Ordenações Manuelinas* (1514 a 1521) também se estenderam aos navios chegados de São Tomé, tentando limitar ou dirimir o comércio ilícito.

consigo escravos para as trocas. À chegada a Portugal tiveram uma audiência com D. Manuel I, intermediada por António Carneiro, na qual o rei lhes ofereceu vestes (peças vermelhas), alfaias e livros necessários à introdução da fé cristã neste povo (idem: 43). Escrevendo uma carta ao *Oba* neste mesmo ano (1514), D. Manuel refere que recebeu o embaixador Edo, de nome Dom Jorge, referindo a importância da adesão à fé cristã e “(...) *com muy boõã vomtade vos enviamos os cleriguos que nos emviastes pidir; os quaeës leuã todas as cousas que sam neçesareas pera vos emsynarẽ e asy vosas gemtes ao conheçimẽto de nosa fee*” (in Brásio, M.M.A., Vol. IV, 1954: 88). O rei afirmava que apenas lhe poderia enviar “(...) *darmas, como bõbardas e todas as outras cousas da guerra, pera cõtra vossos jmigos, de que teemos tamtas como vos dirá Dom Jorge vosso embaixador. As quaeës agora vos nam enviamos, como elle nos requireo, porque a ley de Deus nollo defeende emquamto estaeës (...)*” (idem: 89-90). Assim ficavam estipuladas as condições do rei D. Manuel segundo as quais o Benim podia receber os itens militares, negando-lhes o envio de armas naquela altura, mas recomendando ao *Oba* os batismos e, simultaneamente, a abertura dos mercados do Benim. Há que ter em conta que as bulas papais proibiam facultar armas a infiéis, mas, segundo legislação posterior, tornou-se “*lícito fornecê-las a infiéis que estivessem ao serviço do Rei de Portugal, contra outros infiéis*”.⁹⁰ A resposta do *Oba* à carta de D. Manuel I (1514), atrás referida, foi levada por Pero Barroso, cujo nome também indica que terá sido batizado, tratando-se provavelmente de um dos intermediários no comércio com os portugueses, que regressou ao Benim em 1516 num dos barcos de Carneiro (Ryder, 1969: 48). Com efeito, existe uma carta de Barroso, que menciona trazer cartas do rei do Benim, a pedir ao rei D. Manuel algumas vestes e dinheiro (in Brásio, M.M.A., Vol I, 1952: 348). É então concedido um alvará do rei português a Rui Leite (1515), no qual lhe é ordenado que dê a “*Pero Baroso, homem preto que ve[i]o a nós com cartas delRey do Beny[m](...) vestuário diverso, entre este um “bar[r]ete vermelho*” (in Brásio, M.M.A., Vol. I, 1952: 342-343). Esta carta é semelhante a outras dirigidas ao rei Benim, como também ao monarca do Congo, mostrando que o vestuário português da época seria bastante apreciado em várias regiões de África, designadamente os barretes vermelhos, símbolos de estatuto social. Esta importância conferida à indumentária também se verifica entre os Edo, nomeadamente entre os oficiais de elevado estatuto e o *Oba*, cujas vestes e adereços elaborados são representados detalhadamente na arte do Benim, e mais tarde, sendo referidos em fontes escritas europeias (in Salvadorini, 1972).

Nesta altura, a exportação de escravos sofreu uma limitação por parte do *Oba*, que restringiu a exportação dos escravos homens, levando a um embargo anos mais tarde, o qual se

⁹⁰ Cfr. *Breve Exponi nobis* de 22-5-1522, de Adriano VI, e *Breve* de 7-3-1524, de Clemente VII. Cfr. AT T — Bulas, 3-18 e 15-5 (in Brásio, M.M.A., Vol. IV, 1954: 90).

prolongou até finais do séc. XVII. Em 1516, D. Manuel I concedeu, então, um contrato a António Carneiro, senhor do Príncipe (de 1516-1518), ilha que se tornou a base principal do comércio com o Benim e os rios dos Forcados, visando o resgate do ouro (trocando-o por escravos), e colocando restrições a São Tomé. Esta limitação nas rotas comerciais sofreu várias oposições do lado dos comerciantes portugueses, traduzindo-se no resgate ilícito que conduziu, por exemplo, à promulgação de uma inquirição (19 de Novembro de 1516) a uma nau de armadores da ilha de São Tomé que tinha ido até ao Benim e lá estivera cerca de cinco ou seis meses a resgatar escravos, designados “*peças e cem quintaes de marfim e outras mujtas mercadaryas*” (in Brásio, *M.M.A.*, Vol I, 1952: 372). O *Oba* visava o que lhe era mais vantajoso, continuando, pois, a negociar com São Tomé e a receber presentes destes mercadores, como seja as ofertas ao *veador*, contribuindo, assim, para que este lhes abrisse todos os mercados, o que levou acabou por levar aos protestos de António Carneiro (Ryder, 1969: 44). O Senhor do Príncipe, na sua correspondência, também menciona que viu homens brancos a lutar ao lado do rei do Benim, em 1516 (Ryder, 1969: 49), coincidindo com os relatos de Duarte Pires.

A carta de Duarte Pires ao rei D. Manuel I (20-10-1516)⁹¹ constitui uma fonte de extrema importância para o conhecimento das relações edo-portuguesas, sob várias vertentes (política e diplomática, militar e religiosa), sendo reveladora do que se passou no Benim ainda durante o reinado de Ozolua. Duarte Pires vivia no Benim com João Sobrinho e um “*homem preto*”, ou seja, um Edo convertido (Gregório Lourenço), que tinha sido servo nas ilhas e agora servia de intérprete a estes dois portugueses, que provavelmente eram mercenários ao serviço do *Oba* (Ryder, 1969: 49). Expressando a estima e a amizade que o *Oba* dizia sentir pelo rei de Portugal, Duarte Pires refere que este menciona que “*o bem que nos faz o Rey de Benj [Benim] e por amor de uossa alteza (...), tendo tido a honra de comer à mesa com o Oba e seu filho, e nenhũa cousa do seo paço nos ã esconde, senã tudo as portas abertas*” (in Brásio, *M.M.A.*, Vol. I, 1952: 369). Evidenciando as relações estreitas entre estes portugueses e a família real, Duarte Pires menciona, ainda, a vinda de missionários para o Benim, reforçando a ideia da vontade que o monarca do Benim teria de aceitar a religião cristã. Estes padres portugueses tiveram de esperar que o *Oba* voltasse ao reino, pois este encontrava-se numa batalha, e aí permaneceram durante um ano inteiro, possivelmente também auxiliando os Edo nas suas guerras internas. Ao fim deste tempo, o rei deu o seu filho (Esigie) para ser batizado, assim como os fidalgos maiores do reino e “*(...) asy mandou fazer ãa igreja em Benj [Benim] e os fizeram logo cristaõs; e asy os ensynam a ler do que uossa alteza saberá que aprendem muito bem*” (idem: 370). Nesta aprendizagem da língua portuguesa provavelmente foram utilizados catecismos em português,

⁹¹ “Carta de Duarte Pires a El-Rei”, 103, A.T.T.-CC-I-20-118 (in Brásio, *M.M.A.*, Vol. I, 1952: 369-370).

lembrando que D. Manuel tinha mandado preparar cerca de mil “*cartilhas*” ou livros de leitura (em 1514) como presente para o reino de Prestes João (Ryder, 1969: 50). Existe outra carta, de 1517, referente à chegada a São Tomé de Frei Diogo Belo com a santa cruzada, o qual partiu para o Benim no navio São Pedro levando consigo três padres com o intuito de converter o rei.⁹² Depois de estes portugueses deixarem o Benim, depois da morte de *Oba* Ozolua em 1517, e da sucessão do seu filho Esigie,⁹³ houve algumas tentativas de evangelização, no entanto, estas cessaram durante cerca de vinte anos, resultando em que apenas alguns Edo livres e escravos foram convertidos (Ryder, 1969: 51). Segundo fontes orais, neste ano de 1517, Esigie terá enviado uma cruz em bronze para o rei de Portugal (Egharevba in Gunsch, 2018: 5), evidenciando, por um lado, uma atitude diplomática e, por outro, possivelmente atribuindo um significado autóctone a este objeto, que o monarca decerto já saberia tratar-se de um ícone simbólico para os cristãos. Também na batalha de Idah, durante o reinado de Esigie, terá havido a intervenção de uma escrava que matou o general inimigo, além do facto de o exército não ser suficientemente forte, por não possuir uma cavalaria significativa, levando a considerar que esta não poderia ter sido ganha sem o auxílio dos portugueses (Egharevba in Gunsch, 2018: 35). Na preparação desta batalha, já mencionada como tendo sido um conflito marcante para o Benim, Esigie deparou-se com um pássaro que previa uma desgraça se ele continuasse o caminho, aconselhando-o a recuar. Esigie não lhe deu ouvidos e mandou dois portugueses matarem o pássaro, dizendo que quem quisesse ser bem-sucedido na vida não podia ouvir profecias, tendo, assim, regressado vitorioso à Cidade do Benim, mandando fundir em bronze um pássaro para que o povo recordasse a sua habilidade na superação do destino (Gunsch, 2018: 35). Este “pássaro da profecia” aparece representado em diversos objetos em metal, como sejam os idiofones, fazendo parte de rituais e cerimónias locais (Curnow, 2008). Esta atitude de Esigie, de contrariar as profecias instituídas no Benim, além de se auto-exaltar através de comemorações aos seus feitos vitoriosos, através do reforço da ideia da sua “sobrenatural” vitória sobre Idah, evidencia que pode ter ocorrido uma troca cultural ao nível dos conceitos do cristianismo, designadamente no que respeita à instrução catequética que o *Oba* teve por parte dos missionários que estiveram no reino neste período. Tendo-se tornado quase mítico, o evento relativo a este pássaro simbólico parece ter incorporado a ideia da não predestinação, relativamente ao facto de Esigie não ter seguido o aviso do piar deste pássaro e mesmo assim ter ganho a batalha, salientando-se os contributos dos portugueses neste momento específico.

⁹² “Carta de João Fialho a António Carneiro” (in Brásio, *M.M.A.*, Vol. I, 1952: 412-413).

⁹³ No verão de 1517, o capitão do Príncipe escreveu para António Carneiro, informando-o que o rei do Benim morreu na guerra e que o seu sucessor era muito novo para governar, pelo que estava sob o governo de dois chefes (Ryder, 1969: 50).

Neste período, há registos do aumento da procura de escravos e de marfim (das ilhas de São Tomé e Príncipe). Quanto ao resgate de marfim, em 1517 são mencionados os navios que andam muito bem aparelhados, sendo que um destes chegou do Benim (o Oliveira), conforme referido por António Pires: “*E asy Senhor dyse a Joam Fyalho que uosa mercê mãdaua [António Carneiro] que lhe resgatase todo o marfym que podese e trouxe cemto e oytemta demtes por myl e seys cemtos e xxij marcos (...) que hé pouco menos que resgate de hũa peça (...).*”⁹⁴ Também se trocavam outros produtos como os *coris* (unidade monetária no Benim, tal como as manilhas), contas cinzentas, tecidos árabes e também do Benim, destacando a caravela *São Miguel* na sua viagem para o Benim, em 1522 (ou a caravela *São João*, em 1526), cuja carga também incluía contas amarelas, coral, contas de vidro, marfim (o comércio oficial do marfim com os portugueses terá sido apenas até 1522) e madeira. No que respeita às receitas deste comércio, um quarto dos produtos resgatados seria entregue ao “*recedor dos quartos de beny*” que residia em São Tomé. Na sua chegada à Cidade do Benim, este também levava presentes para ofertar ao *Oba*, antes de iniciar as negociações. As paragens que os portugueses faziam em Oere (margens do rio Benim) eram frequentes desde pelo menos 1516, pelo que a concorrência se fez sentir, e os Itsekiris tornaram-se rivais comerciais do reino dos Edo (idem: 55-59). Destaca-se a “*Inquirição sobre os Armadores de São Tomé*” (19-11-1526) escrita por Jorge Novaes, referindo-se ao resgate de António Carneiro no Benim, na qual se menciona que uma nau tinha ido resgatar, indevidamente, mais de quatrocentos escravos e “*cem qũitães de marfim e outras mujtas mercadaryas*”, levando dádivas muito ricas para o rei do Benim e seu vedor cerca de quarenta mil mercadorias (in Brásio, *M.M.A.*, Vol. I, 1952: 492-499). Uma das testemunhas inquiridas, que viajava no navio Oliveira que se dirigia para o Benim, refere que “*(...) lá ouujra dizer aos omês brãcos que em benj estam cõ elRej de Benj, que a nao dos armadores da Ilha de Santomé tyrara de Benj passante de quatro çemtas peças de escrauos e oyto çetos dêtes de marfim*”, repetindo, ainda, e por diversas vezes, que no Benim estavam homens brancos (idem: 496). Esta fonte escrita evidencia que o comércio continuava a ser realizado, mas de forma ilícita.

A feitoria real portuguesa em São Tomé conseguiu manter o fornecimento de escravos da Costa da Mina, desconhecendo-se a intervenção do Benim nestes contactos devido à destruição documental que ocorreu em 1755, com o terramoto de Lisboa. Sabe-se, contudo, que o comércio transatlântico de escravos iniciou-se desde a primeira década do séc. XVI. Nesta década as relações dos portugueses com o Benim já não seriam muito intensas, salientando-se, no entanto, que existem registos, por exemplo, da caravela *Santo António*, que naufragou,

⁹⁴ Carta de António Pires a António Carneiro (27/08/1517) (in Brásio, *M.M.A.*, Vol. IV, 1954: 109-112).

levando peças utilitárias em ligas de cobre, pólvora e contas de vidro amarelas (Ryder, 1969: 68).

Nesta altura da concorrência comercial com outros europeus, nomeadamente com os franceses, também ao nível da evangelização, o rei português resolve enviar uma missão cuja tentativa de veicular a fé cristã não foi bem-sucedida, como se pode verificar pela carta dos missionários portugueses ao rei D. João III, datada de 30 de Agosto de 1539, espelhando a perda de esperança na conversão do *Oba*, que os maltratava e proibia tanto da catequese como do ensino escolar (in Brásio, *M.M.A.*, Vol. II, 1953: 79). Os dois frades da Ordem de São Francisco e um da Ordem de Cristo (“*do habito*”) relatavam não ter nenhuma confiança nos pretensos argumentos da conversão do rei, como até indicam que perseverava “*mais é seus saçrificios humanos: jdolatrias, íuocações diabólicas (...)*” e que o *Oba* não os mandou chamar e “*se vntava cõ ho sangue hu [m]ano, e outras muytas superstições, abomjnações e errores*” (idem: 79). Estes missionários contam, ainda, que estavam hospedados em casa de “*gentios*”, onde viam muitos “*ídolos e feiticeiros*”, relatando que o *Oba* não ficou muito satisfeito por não lhe terem levado bens “*temporais*”, indicando, deste modo, que estaria habituado a recebê-los mais frequentemente no contexto das trocas comerciais, para facilitar as transações. Também entregaram ao *Oba* uma carta do rei de Portugal, mencionando que este a lançou em uma “*coquina ou caixeta que tinha ao lado esquerdo, dõde a nõ abrio senã day ha três meses*” (idem: 80). Este gesto do monarca, que presidia a uma sociedade que não valorizava a escrita, foi entendido pelos padres como um desrespeito perante a missiva do rei de Portugal, podendo também ser interpretado como uma recusa do *Oba* da escrita (com intuítos políticos) e dos ensinamentos (veiculando a mensagem cristã), por estes se encontrarem simultaneamente associados a questões políticas e religiosas estrangeiras, estas últimas também transmitidas através das “*cartilhas de v. a. que lhe offereçemos para os moços*” (idem: 80). Segundo estes padres, viviam cristãos Edo no Benim, mencionando que Afonso Añes, um cristão cativo, ensinava-os acerca da fé, bem como tinha ordenado a outro “*cristão da terra*”, Gregorio Lourenço, que não batizasse a sua mulher e filhos. Também é igualmente descrito que o *Oba*, que estava sentado em um estrado com três degraus, pediu-lhes uma cruz e uma imagem de Nossa Senhora, e tocando nestas peças, colocou o crucifixo no degrau onde colocou os pés.⁹⁵ Provavelmente esta atitude demonstrou aos portugueses um desprezo ou mesmo heresia da parte do *Oba*. No entanto, na perspetiva local pode indicar que este reconhecia o seu valor ou poder, ao ponto de se apropriar destas peças simbólicas para os cristãos e conferir-lhes o seu

⁹⁵ “Missão ao Benim-missionários a D. João III” (30 de Agosto de 1539, de Miguel Magro, frei António e frei Francisco para o rei) (ATT-CC-I-65-67 in Brásio, *M.M.A.*, Vol. II, 1952: 79-82).

próprio significado, como uma espécie de amuleto. Desde modo, esvaziava o conteúdo das imagens cristãs e, simultaneamente, atribuía-lhes um significado próprio, entendido no contexto cultural e religioso do Benim.

Ainda relativamente à influência do cristianismo, João de Barros, no mesmo texto atrás mencionado, a respeito da primeira chegada ao Benim, confirmava a vinda de embaixadores do Benim a Lisboa, em 1486, referindo mais tarde, no ano de 1540, tempo do rei D. João III, também vieram a Portugal embaixadores do rei do Benim. Relata que um deles, de cerca de setenta anos, trazia uma cruz semelhante às usadas pelos primeiros enviados do *Oba*, pelo que o próprio cronista perguntou-lhe qual o seu significado, ao que este lhe respondeu da mesma forma da visita inicial atrás descrita, referindo, de igual modo, a utilização das cruces de latão (J. Barros, 1988, *Década I*, Livro III, Cap. iv: 83-84). Deste modo, virando-se para o reino dos Itsekiris, cujos governantes se converteram ao cristianismo, parece não existirem registos, de que os portugueses, durante mais de um século, tivessem continuado a tentar introduzir o cristianismo no Benim. Também ao nível comercial, por volta de 1533 a feitoria de São Tomé proibiu todo o comércio com o reino do Benim, pelo que na segunda metade do séc. XVI, o poder português no Benim decaiu, assim como em outras partes da costa ocidental africana, ao mesmo tempo que outros europeus entravam em cena de forma mais incisiva (Ryder, 1969: 72-75).

Ao longo do seu desenvolvimento, o Benim mostrou ser um reino altamente organizado, tendo características que se podem considerar singulares a vários títulos, mas também partilhando aspetos semelhantes a outras culturas e civilizações. Transmitindo a sua memória coletiva ao longo dos séculos, cujas tradições foram sendo renovadas ou (re) contextualizadas (considerando as *representações*⁹⁶ ou a “tradução mental da realidade exterior percecionada”, presentes tanto nas fontes escritas, como nas visuais), simultaneamente, apresentou a capacidade de incorporar elementos estrangeiros (pessoas e ideias e símbolos, e objetos) na sua estrutura sociopolítica e comercial, assim como cultural e artística, lembrando também os fatores relativos à linguagem (o português tornou-se língua franca). À semelhança de outros Estados ou nações europeias, a história da constituição deste reino, que nunca poderia ser estática, baseou-se em mitos de origem e/ou migrações, na expansão territorial e afirmação política, incluindo relações próximas (africanas) e mais distantes (europeias) que se foram estabelecendo, resultantes de contactos diplomáticos e comerciais (considerando a circulação das pessoas e bens), de onde resultaram assimilações, fusões e sincretismos diversos.

⁹⁶ Veja-se Horta, 1991: 209.

II.2.2. De finais do século XVI a 1897

A partir dos finais do séc. XVI, inícios do séc. XVII, durante o reinado do último rei guerreiro Ehengbuda, os distúrbios nos estados lorubá (principalmente Akure, Ilesha e Owo), bem como os conflitos entre Oyo e Nupe, arrastaram o Benim para estas batalhas. Contudo, o reino Edo acabou por sair vitorioso, tendo-se ainda verificado uma expansão territorial e política. Além dos registos acerca das trocas comerciais realizadas com os holandeses, inicialmente procurando a pimenta, estes visitantes também descrevem a Cidade do Benim e o seu povo, estas fontes escritas são muito relevantes para o conhecimento deste reino, uma vez que grande parte dos arquivos holandeses (referentes ao séc. XVII) foi destruída no séc. XIX num incêndio (Ryder, 1969: 87). Os relatos de Pieter de Marees (1602) foram das primeiras descrições de um destes visitantes, reunindo observações de mercadores e navegadores holandeses que estiveram no Benim. Nesta compilação é incluída uma descrição de “D. R.”, identificado como Dierick Ruiters,⁹⁷ na qual são mencionados alguns dos bens que constavam nos relatos das trocas comerciais com este reino africano, designadamente os tecidos holandeses de linho e os cavalos, sendo referido que estes últimos eram mais apreciados do que os cavalos do Benim, que eram mais pequenos (Honoré Naber, 1909 in Ryder, 1969: 84-85).⁹⁸ Inicialmente enviando muitas embarcações para esta região, os holandeses rapidamente estabeleceram um comércio regular no Benim, no qual as transações eram realizadas em Ughoton (porto do Benim, no rio Ovia), na sua maior parte através de representantes do *Oba*. Estes eram liderados por *Unwague*, a cabeça dos chefes do palácio, sendo assistidos por outros membros das várias associações do palácio (Ezra, 1992: 12).

Quanto à situação interna, um trágico acontecimento marcou os Edo e o carácter da monarquia deste reino, afastando-os das incursões nos rios nos anos que se seguiram. Envolvido numa campanha militar em Lagos, numa visita de supervisão (Eko, a Oeste), *Oba* Ehengbuda afogou-se em 1616, o que levou a que os monarcas que se seguiram ficassem temerosos, confinando-se ao palácio real e delegando o comando dos exércitos aos chefes séniores, onde se destaca o papel preponderante do chefe da cidade, o *Iyase*. Este era o general e chefe do exército, acumulando as funções militares, políticas e administrativas, pois também era a cabeça dos *Eghaevbo n'Ore* (chefes da cidade) (Osaldor in Plankensteiner, 2007: 78). O *Oba*, remetido ao espaço real, acabou por ficar inteiramente dependente dos chefes do palácio, perdendo não

⁹⁷ Em 1623 (Amsterdão), D. Ruiters escreveu um guia para a navegação em África (Thornton, 1988: 354).

⁹⁸ A gravura de Theodor und Johann Israel De Bry, em *Indiae Orientalis, Pars VI, Veram et Historicam Descriptionem Auriferi regni Guineae [...]* (Franfort sur le Main, 1604) mostra a cidade do Benim, com os locais a andar a cavalo (apresentada por Eisenhofer in Plankensteiner, 2007: 62).

apenas o seu carácter guerreiro, bem como, em certa medida, a sua soberania. Desta forma, as populações passavam a ver o rei apenas duas vezes por ano, em determinadas celebrações, pelo que esta situação também teve repercussões no relacionamento dos Edo com os visitantes estrangeiros. As tentativas de introdução de uma religião estrangeira também deram lugar a conflitos ideológicos e de crenças, que entraram em contradição com as práticas religiosas do povo (Igbafe in Plankensteiner, 2007: 49). Nos inícios do séc. XVII, as doenças que assolavam os europeus, a presença combativa dos holandeses na costa, a falta de um bispo e a sujeição ao reino de Espanha, num período em que Portugal se encontrava sob a União Ibérica (1580 a 1640), constituíam dificuldades consideráveis à atividade missionária católica no Golfo da Guiné (Salvadorini, 1972: 63). Nesta altura, o Benim tinha entrado num período de crise com o fim da dinastia guerreira e o crescimento do poder dos chefes, notando-se que as cerimónias e rituais se desenvolveram no sentido do reforço do estatuto do rei (Ezra, 1992: 15).

A partir dos inícios do século XVII, o papel preponderante dos portugueses no Benim passou a ser conduzido pelos holandeses,⁹⁹ tendo Portugal perdido grande parte das suas possessões comerciais ultramarinas. O comércio europeu em Ughoton tornou-se mais restrito pelas imposições do *Oba* e por volta de 1620, os holandeses também começaram a comprar marfim, tecidos de algodão, *coris* e outras contas. A empresa holandesa na Guiné foi reforçada pela constituição da Companhia das Índias Ocidentais em 1621, implicando o afastamento dos portugueses de forma mais efetiva. No ano seguinte, em 1622, foi criada a organização da “*Sacra Congragazione de Propaganda Fide*”, cujos relatos, designadamente de um dos missionários, informam acerca da situação religiosa nesta zona, referindo que apenas em “*Oere, porto onde residem Portuguezes, há alguns christão da terra*”.¹⁰⁰ Assim, os holandeses acabaram por conquistar as feitorias portuguesas da costa da Mina, nomeadamente a de São Jorge em 1637, bem como os mercados ocidentais africanos de escravos (Ryder, 1969: 86).

Quando o filho de Ehengbuda, **Oba Ohuan** (reinado entre os inícios e meados do séc. XVII) morreu sem herdeiro ao trono, o Benim entrou num período de crise que durou até finais do séc. XVII (Ezra, 1992: 14). Houve uma série de disputas pela sucessão, repercutindo-se na diminuição do poder do rei em detrimento da afirmação do poder dos chefes, resultando no abandono da prática da progenitura que, a par com o conflito entre os Edo e os lorubá, destabilizaram o Benim. Os poderes dos monarcas que se seguiram já não eram os mesmos,

⁹⁹ Uma fonte escrita anónima da costa da Guiné, de 1607, dizia que “*todos estes resgates estão perdidos, por os terem ocupado os corsários Olandeses & outros*” (in Salvadorini, 1972: 66).

¹⁰⁰ Esta organização religiosa não conseguiu impor imediatamente um fluxo contínuo de missionários em África, sendo esta carta redigida por Manuel Severim de Faria, em 1622 (in Brásio, *M.M.A.*, Vol. IV, 1954: 666-690) (in Salvadorini, 1972: 63-64).

nem se referiam os feitos espetaculares ocorridos no período anterior dos reis guerreiros do séc. XVI, apesar de ter havido um reforço das funções rituais da realeza, realçando o papel espiritual e temporal do rei. Durante a era dos reis guerreiros (de 1440 a cerca de 1608), o *Oba* era o comandante militar supremo (Osalador in Plankensteiner, 2007: 78). Em contraste com os anteriores, os sete governantes do séc. XVII não foram exaltados na história do Benim, mas foram identificados (além de Ohuan, Ahenza, Akenzae, Akengboi, Ahenkpaye, Akengbedo e Ewuakpe) (Igbafe in Plankensteiner, 2007: 49). Desta forma, depois de 1640, esta situação da diminuição do poder real, bem como as dificuldades da sucessão real, e ainda as mudanças nos padrões de comércio, permitiram que os membros da administração da cidade ganhassem independência (Girshick, Thornton, 2001: 353).

Além das referências e descrições de outros missionários europeus acerca do reino e da sociedade do Benim, um capuchinho francês, o padre Columbin de Nantes, que esteve numa missão na África Ocidental entre 1634 e 1640, elogia as grandes riquezas deste reino e refere que *“As nações têm um bom espírito e diligente para trabalhar em ferro, ouro, marfim, têxteis, fazendo telas e tapetes de algodão de várias cores.”*¹⁰¹ Menciona também que os padres portugueses tinham sido expulsos dos reinos *“destas partes da Guiné”* (referindo-se a Warri (ou Overe), Ijebu e Benim), devido à sua má conduta (in Ryder, 1969: 100), evidenciando o desejo do rei de substituir estes interlocutores. Esta descrição, além de refletir a situação dos lusos nesta região, evidencia igualmente a concorrência ao nível da missionação,¹⁰² como se constata por exemplo pela carta de 1648, do embaixador em França (Manuel Pacheco), pedindo ao rei português, D. João IV (r. 1640-1656), que enviasse cinquenta missionários para o Benim, antes da missão dos capuchinhos espanhóis (in Salvadorini, 1972: 78).

Assim, os relatos de alguns dos capuchinhos espanhóis, franceses e italianos que eram enviados para evangelizar estas regiões de África, entre estas o Benim, também mencionam o novo papel do *Oba*, confinado ao seu palácio. De facto, em meados do séc. XVII (durante os reinados de Ohuan, Ahenzae e/ou Akenzae), os costumes e a religião da cidade do Benim são relatados por missionários capuchinhos espanhóis que tentavam estabelecer contacto com as populações e, em especial, com o *Oba*, com intuito evangelizador. Foi este o caso da missão no Benim de 1650, cujas tentativas de conversão do rei e dos povos parecem ter fracassado, como se pode verificar pelos relatos do padre Filippo de Híjar, na sua carta de 1651 publicada em 1972 por Vittorio A. Salvadorini, na língua original.¹⁰³ Filippo Híjar (1651) mostra ter ficado

¹⁰¹ “Relatos sobre África Ocidental”, Columbin de Nantes, 1634 (in Brásio, M.M.A., Vol. VIII, 1960: 283-4).

¹⁰² A maior parte da correspondência dos religiosos refere-se aos portugueses depreciativamente, apesar de estes terem de recorrer a intérpretes que falassem a língua lusa para poderem comunicar com os Edo.

¹⁰³ Este autor publica a relação do padre Boaventura, testemunhando a missão dos capuchinhos italianos (*Sacra Congregazione de Propaganda Fide*), documentos úteis para a História de África.

impressionado com a cidade e com o complexo do palácio “*grandíssima Ciudad onde habita el Rey*”, “*Cauzea deste Reyno*”, que é tido por um “*Deus*” (in Salvadorini, 1972: 248-252), a quem durante um ano e meio tentaram ver, através de conversas e trocas de presentes com os intérpretes (mediadores), sendo um deles o “*Beedor mayor*”, que tratava do rei (in Salvadorini, 1972: 248-249). Estes frades não tiveram sucesso, pois este povo não sabia “*Letras*” a não ser o português e, possivelmente, por serem todos “*cativos do rei*”, os missionários não os podiam converter, conforme justificado por Híjar, que também presenciou os seus “*ritos e cerimónias diabólicas*” (idem: 249). De qualquer modo, durante o tempo que estes padres capuchinhos lá permaneceram, puderam observar os altares ancestrais dos Edo (reais e não reais), que foram registados nestas fontes escritas pelo menos desde esta altura (Amaral, 2021a). Destaca-se desta mesma missão o encontro do Padre Angelo de Valencia com o *Oba*, que parecia ter sido bem-sucedido,¹⁰⁴ e a quem foi prometida a construção de uma igreja (até indicando um local, talvez o mesmo de 1516, mencionado na carta de Duarte Pires ao rei D. Manuel I) (in Brásio, M.M.A., Vol. I, 1952: 369-370), bem como terá pedido para lhe explicarem os mistérios da religião cristã (Ryder, 1969: 102; in Salvadorini, 1972: 85).¹⁰⁵ No entanto, não se conhecem construções de cariz religioso desta altura, e mais tarde, é referido que terão substituído as igrejas católicas por espaços religiosos indígenas.¹⁰⁶ Estes padres acabaram por reconhecer o seu equívoco acerca desta conversão, numa altura em que tinham a informação de que o Congo tinha sido cristianizado. Nas diversas atividades missionárias é frequentemente mencionada a presença dos intérpretes desta zona que falavam português, além do comércio que estes retomaram mais tarde nos portos do Benim, apesar de já não terem uma feitoria nesta zona.¹⁰⁷

Quanto às atividades comerciais entre os Edo e os holandeses, em 1668, Olfert Dapper publica a importante obra que descreve as regiões de África, recolhendo as observações locais de escritores holandeses de anos anteriores (até 1644), incluindo as suas próprias anotações acerca do comércio. A gravura publicada por Dapper mostra como eram as decorações

¹⁰⁴ Segundo Cavazzi, este capuchinho terá aprendido algumas frases em português, tendo-se encontrado secretamente com um português residente no Benim para aprender a língua (in Salvadorini, 1972: 88).

¹⁰⁵ Mais tarde, procurando o apoio dos portugueses, os missionários italianos da *Sacra Congregazione* (em vez dos espanhóis) receberam autorização para evangelizar os Itsekiris (Wari foi a designação da cidade deste reino, no séc. XIX), com o objetivo da conversão do Benim. Designada “Missão a ‘Wari’ e ao Benim”, autorizada pelo Papa em 1655, esta foi inicialmente aceite pelo reino português, mas depois foi suspensa pelo governador de São Tomé (idem: 109).

¹⁰⁶ Os padres capuchinhos que foram enviados para o Benim em 1695 pelo papa Inocêncio XII, para encorajar *Oba Oreoghene* a manter a fé cristã, constataram que as igrejas tinham sido transformadas em templos pagãos, aonde os padres locais (os Ohensa), voltando à religião tradicional, realizavam sacrifícios (Egharevba, 1968, citado por Igbafe in Plankensteiner, 2007: 49-50).

¹⁰⁷ Numa das missões dos capuchinhos italianos é mencionado que os portugueses comercializavam num porto do Benim, possivelmente Arbo ou Mobor (1691) (in Ryder, 1969: 112).

exteriores do palácio, assim como as procissões ou desfiles que os Edo realizavam (**Fig. 2**), além de descrever neste livro as cabeças de reis ancestrais e presas de elefante.¹⁰⁸

Neste período, deram-se modificações relevantes nos procedimentos comerciais, designadamente na mudança das trocas do centro do Benim para as localidades costeiras como Ughoton, como já foi referido, e Arbo (esta mais acessível a barcos grandes), ficando o transporte dos bens a cargo dos Edo (os oficiais *Iwebo* e vários comerciantes faziam as negociações), assim como a possibilidade de atrair outros comerciantes de áreas fora do reino do Benim (Ryder, 1969: 88). Apesar de o *Oba* ainda exercer alguma autoridade fora da sua esfera militar, esta descentralização ao nível comercial coincidiu com o declínio efetivo da sua autoridade. Durante o séc. XVII, o marfim já se tinha tornado mais acessível do que anteriormente, verificando-se em simultâneo o decréscimo da influência do *Oba*, em paralelo com o afrouxar das leis sumptuárias (Blackmun in Plankensteiner, 2007: 354). Depois do estabelecimento da feitoria de Arbo, a companhia holandesa também entrou em declínio, para o qual contribuiu a rivalidade com os ingleses, cuja presença nesta costa africana ficou atestada em fontes escritas até 1653 (idem: 92).

Nos finais do séc. XVII, período em que o monarca do Benim tentou restaurar o poder e o destino do reino, o comércio de escravos com os holandeses era ínfimo, mas o marfim era adquirido em grandes quantidades, tal como acontecera nos inícios deste século. A pimenta perdeu a importância que tinha tido nos inícios destes contactos, ao contrário dos tecidos do Benim, trocados por manilhas, que continuavam a ser uma unidade monetária, ou as barras de ferro, os tecidos europeus e indianos, panelas de latão, bacias de cobre, facas e uma diversidade de contas (havendo ausência de menções a coral). Na última década deste século, as tentativas do *Oba*, já mencionadas, de restaurar a independência do trono, aproveitando as rivalidades entre os chefes da cidade e os chefes do palácio, conduziram à eclosão de uma guerra civil que durou cerca de vinte anos, devastando uma parte considerável do reino e da capital (Ryder, 1969: 18). A guerra civil “transformou o Benim de um governo centralizado num reino governado coletivamente” (Girshick, Thornton, 2001: 353). Depois de perder alguns territórios, **Oba Ewakpe** (r. ca. 1701-1710) reconquistou-os nesta altura, sendo que o reino se expandiu de novo no séc. XVIII, com o renovar da riqueza e poder do rei, que reintroduziu a regra da sucessão pela progenitura, tendo ficado imortalizado numa placa de metal de altar que alude aos seus triunfos (Ben-Amos in Ezra, 1992: 14), durante um período de grandes dificuldades no reino. Apesar da rebelião dos chefes, liderada pelo *Iyase*, ter sido aplacada pelo *Oba*, estes conflitos tiveram

¹⁰⁸ *Naukeurige Beschrijvinge der Afrikaensche Gewesten (Description de L’Afrique*, tradução francesa, Amsterdam, 1686).

repercussões na cidade e no palácio, seguindo-se o saque da Cidade do Benim (Ryder, 1969: 19). *Oba* Ewakpe era visto com hostilidade por ter massacrado parte dos seus súbditos, o que também terá levado a estas revoltas (Igbafe in Plankensteiner, 2007: 50). Esta guerra foi observada por vários europeus (principalmente comerciantes e missionários), cujos relatos coincidem com as tradições orais. A guerra terá começado antes de 1690 estendendo-se até ao séc. XVIII, provavelmente até cerca de metade do reinado de **Akenzua I** (r. ca. 1714-1735), restaurando, então, o esplendor perdido da cidade (Egharevba, 1968 in Girshick, Thornton, 2001: 353-354). Este *Oba* também teve problemas relativos à sucessão, apesar do retorno à regra da progenitura, tendo sido desafiado pelo seu irmão mais novo (apoiado pelo chefe da cidade *Yase n'Ode*), conseguindo deste modo ganhar apoio do outro chefe militar (*Ezomo*, um dos sete *Uzama*).

Apesar dos conflitos internos, as relações comerciais com os visitantes europeus deste período continuavam a se estabelecer, cujos lucros permitiram um restabelecimento do reino. Estes descreviam a grandiosa Cidade do Benim, relatando terem ficado impressionados com as ruas, a arquitetura, as ornamentações do palácio, as cerimónias e rituais e as esculturas. O *Oba* parecia estar aberto para receber missionários de São Tomé, tendo sido um português, que nos últimos anos do séc. XVII, durante a guerra civil, contribuiu para as tréguas entre o governante e os rebeldes (Ryder, 1969: 19). Destacam-se, pois, os relatos que sobreviveram de um holandês, David van Nyendael, enviado da Companhia das Índias Ocidentais (1702). Este comerciante descreve a atividade dos “*fiadors*” e “*mercadores*” dos finais do séc. XVII, referindo que estes intermediários faziam parte da sociedade considerada “*escumalha*”, segundo Nyendael, e que “*falavam uma espécie miserável de português*” (in Bosman, 1967: 434). Quanto às observações relativas aos costumes e rituais dos Edo, Nyendael, descreve a parte principal da cidade onde se encontrava a corte, assim como detalha a arquitetura do palácio e os seus ornamentos exteriores (confirmando o que se pode observar na gravura publicada por Dapper), refletindo a importância política, económica e artística deste reino. Este autor menciona, ainda, que numa das galerias encontravam-se esculturas humanas terríveis, semelhantes a animais, assim como outras onze cabeças de homem igualmente fundidas em cobre, feitas por um artista tão bom quanto o primeiro, referindo também que cada uma destas cabeças apresentava um dente de elefante. Refere, ainda, que “*Muitas vezes eles [os habitantes do Benim] têm perto deles um ‘stock’ de dentes de Elefante*” durante a realização de trocas comerciais (in Bosman, 1967: 433), refletindo a importância deste material simbólico na vertente artística e ritual, e também comercial. Segundo o holandês, as esculturas que este observou representavam alguns dos deuses do rei (in Barley, 2010: 15). Embora se refira à religião dos Edo como sendo “*absurda*”

e “*perplexa*”, transpondo a sua própria visão (provavelmente calvinista) acerca da questão da representação da imagem divina para a espiritualidade dos Edo, este autor apresenta informações muito relevantes. Menciona igualmente que estes “*adoram simultaneamente Deuses e Diabos em imagens humanas e brutais, algumas delas são Dentes de Elefante, Garras, Cabeças de Homens mortos e Esqueletos, etc.*” (in Bosman, 1967: 454). Entre outras qualidades, Nyendael refere que estes consideram que pelo facto de Deus ser “*Invisível, dizem eles, seria absurdo fazer quaisquer Representações Corporais dele, pois é impossível fazer qualquer Imagem do que nunca vimos: Portanto eles têm tantas variedades de Imagens dos seus Deuses-Ídolos, os quais consideram ser Divindades subordinadas ao Deus Supremo*”, acreditando apenas que estas imagens eram “*Mediadoras entre Deus e os Homens, as quais consideram ser os seus Ídolos*” (idem: 454). Além destes relatos revelarem alguns indícios para entender a relação entre os ritos e os objetos do culto (incluindo os sacrifícios), interligados com o poder político, é de lembrar o afastamento do realismo intrínseco à arte e aos objetos rituais do Benim e, concomitantemente, o processo de divinização do *Oba*, que se tinha tornado inacessível, por continuar fechado no palácio, o que poderá ter contribuído para a um certo “mistério” que se criou ao seu redor. Segundo os relatos deste mercador “*nenhuma pessoa é admitida à presença do Rei, e muito menos autorizada a falar com ele*” (idem: 435), reforçando o que já tinha sido referido anteriormente pelos missionários, que o *Oba* era o “*grande mágico*” (José de Alicante in Ryder, 1969: 17-18). Na perspetiva local, este “mistério” pode corresponder a um afastamento intencional, no sentido da não contaminação do poder “espiritual” do *Oba*.¹⁰⁹

Nos finais do séc. XVII não há notícias do comércio com os portugueses (nem com os ingleses e franceses), e por volta de 1709, começaram a haver dificuldades com os holandeses. No entanto, estes continuaram a realizar trocas comerciais com os territórios vizinhos a oeste, ao mesmo tempo que havia um restabelecimento das relações com os portugueses, cujo comércio com a costa ocidental africana se fazia através do Brasil.

Apesar dos vários obstáculos à estadia no Benim e no que respeita à conversão dos povos (lembrando também a muito referida poligamia do *Oba* e dos Edo), até aos finais deste século e inícios do séc. XVIII, os capuchinhos italianos da *Sacra Congregazione* enviaram missões evangelizadoras, tentando estabelecer alianças com Portugal, através de São Tomé, conforme atestado pela numerosa correspondência existente. Estas são fontes escritas relevantes acerca do reino do Benim, assim como as cartas (algumas em latim) do *Oba* para Roma (apesar de assinadas, provavelmente não foram escritas por ele) (Ryder, 1969; Salvadorini, 1972),

¹⁰⁹ Para as questões relacionadas com os conceitos de realeza divina em outras regiões, nomeadamente na África Central, veja-se David M. Gordon (2016).

revelando abertura para receber missionários (e pedindo-os ao rei português) e escrevendo acerca da escolha de locais para a construção de igrejas. Provavelmente já durante o reinado de Ozuere (filho de Ewkape), esta atitude reflete uma mudança perante o acolhimento aos cristãos. No entanto, a empresa missionária acabou por ser abandonada tanto por Roma como por Portugal.

Durante o séc. XVIII, a autoridade e o poder dos monarcas foram renovados, apesar de estes já não se relacionarem com as atividades guerreiras de expansão que marcaram os séculos anteriores. Em contrapartida, desenvolveram-se as cerimónias e rituais em redor do rei, considerado representante vivo dos reinados ancestrais, tendo havido um recrudescimento da produção de objetos em liga de cobre e marfim, que faziam parte das atividades rituais ou “performances” públicas. Assim, a crescente acumulação de fontes de riqueza provenientes do comércio permitiu um florescimento das artes da fundição de metal e da escultura em marfim (e madeira) (Ezra, 1992: 15), aumentando a ênfase dada à função ritual relativa ao *Oba*, guardião da prosperidade e segurança do reino (Ryder, 1969: 20). Esta mudança encontra-se refletida no novo estilo que o palácio promulgou, sendo visível pela adoção de uma arte mais rígida e estilizada, tal como se pode observar pelos trabalhos em metal que caracterizaram o séc. XVIII (idem: 21). Desta forma, o *Oba* Akenzua I deu continuidade aos triunfos do seu pai, tendo contribuído para o período de riqueza e prosperidade que se seguiu (também com o reinado do seu filho **Eresoyen** em ca. 1737-1750).

Este crescimento deveu-se, em grande parte, ao aumento do comércio com os europeus (sobretudo ingleses e franceses), apesar dos conflitos entre *Obas* e chefes que perduraram durante o séc. XVIII, levando a monarquia a acentuar a vertente mística e divina. Contudo, durante estes dois reinados também houve conflitos entre o Benim e outros reinos ou estados como Agbor e Ugo e outras regiões periféricas, onde a autoridade era imposta por representantes militares. Akenzua via-se a ele próprio como um novo “Esigie”, emulando este reinado ancestral do séc. XVI, altura esta do contacto com os portugueses, que, de facto, se considerava ter sido marcante. Esta admiração refletiu-se também na reconstituição do festival *Ague* e ainda na escolha de motivos iconográficos de um determinado tipo de presas de marfim (Curnow, 2016: 45), realçando o valor histórico das presas.¹¹⁰ Nos altares, o marfim simboliza o poder, a pureza, o prestígio e a riqueza do *Oba*, assim como representava um veículo de ajuda espiritual e mesmo medicinal (idem: 45). O reforço do aparato dos altares ancestrais, com a proliferação de cabeças em liga de cobre e as presas de marfim, também evidenciou a crescente

¹¹⁰ Também mais tarde, são descritos altares em casa de chefes de alto estatuto social, nos séculos XVIII e XIX (P. Labarthe, 1803; Richard Burton, 1863, in Blackmun, 1988: 128).

procura dos comerciantes holandeses, estendendo o uso do marfim aos altares ancestrais de uma elite rica do Benim (Berzock, 2008: 12).

Assim, na vertente político-militar, por volta de 1735, Eresoyen enfrentou a revolta de Agbor, enquanto a Sul os Itsekiri e os Ijo tomavam o controlo das regiões costeiras. Este contexto também ficou marcado pela perda de influência do *Oba* em outras regiões (Afenmai, Urhobo e a Norte dos Edo), apesar de permanecer a sua influência sobre Lagos (Igbabe in Plankensteiner, 2007: 51). Foi durante o reinado do seu sucessor, **Oba Akengbuda** (ca. 1750), que o capitão francês J. F. Landolphe¹¹¹ visitou três vezes o Benim (em 1769, 1778 e 1787) (Egharevba, 1968, citado por Igbafe in Plankensteiner, 2007: 51). Entre outras descrições, Landolphe refere-se ao comércio realizado com os franceses (nesta altura o tráfico de escravos era intenso), e na sua descrição da casa do *Ezomo* são mencionados rituais que aí se realizavam, relatando que num dos quartos se encontravam muitas esculturas mal executadas dos seus antepassados, figuras essas provavelmente de madeira, uma vez que as de metal eram reservadas ao *Oba* (in Ryder, 1969: 202). Também terá sido recebido no palácio pelo *Oba*, sendo conduzido a um pátio que servia de armazém a mais de três mil presas de marfim, das quais o convidado podia escolher uma como presente. O rei tinha direito a um dente por cada elefante caçado no seu reino, tornando-se desta maneira o maior vendedor de marfim aos europeus (idem: 206).

Nos finais do séc. XVIII (altura em que a atividade dos portugueses no rio do Benim parece ter entrado em declínio), inícios do séc. XIX, desenvolveram-se pressões de outros estados sobre o Benim, tendo este reino enfrentado uma série de ataques. A norte das áreas dos Edo, estes enfrentaram os Nupe, e a Oeste, as lutas com os Ekiti, contando ainda com a presença britânica na costa, que avançava para o interior (Ryder, 1969: 22). Nesta altura, entre os reinados de **Obanosa** (r. ca. 1797-1815/17) e **Ogbebo** (r. ca. 1815-1817), os ingleses e o Benim eram parceiros comerciais, considerando o crescimento das exportações de óleo de palma para Inglaterra desde o século anterior e a abolição do comércio transatlântico de escravos pelos ingleses (1807). Na sequência das lutas entre os Itsekiris e o *Oba* do Benim e o *Onim* (Lagos), em 1810, os portugueses envolveram-se nestas disputas, relativas a um pagamento de escravos, o que levou o Olu a ameaçar saquear os seus navios, conforme foi relatado pelo governador de São Tomé e Príncipe, além de outras ameaças para afastar os portugueses do comércio do rio do Benim (idem: 230).

¹¹¹ Tendo fornecido informações sobre o contacto do Benim com os europeus, segundo Alan Ryder, as memórias de Landolph (*Mémoires*) não podem ser consideradas totalmente fiáveis como documento histórico, por serem uma compilação de notas escritas por um amigo seu, cerca de trinta anos mais tarde (Ryder, 1969: 198-199).

Em meados deste século, durante os reinados de **Adolo** (ca. 1850-1888), o clima de instabilidade continuou até ao próximo reinado de Ovoranmwun, consequência das guerras civis e dos problemas de sucessão. A crescente influência dos britânicos na Nigéria, que tinha interferido com o tráfico de escravos que os portugueses ainda praticavam (e pouco depois com os espanhóis), consolidou-se efetivamente através dos missionários cristãos, bem como dos interesses comerciais e dos oficiais políticos (Falola, Heaton, 2008: 85). Relatos ingleses veiculam a ideia de que o Benim ficou arruinado devido a esta abolição,¹¹² no entanto, a sua economia nunca dependeu do comércio de escravos, tendo sido sempre bastante heterogênea (tecidos, óleo de palma, marfim, etc.), realizando trocas com diversos países europeus (Ryder, 1969: 233). A mudança no padrão comercial dos europeus com o Benim, de escravos e marfim para óleo de palma, também levou a uma viragem para os povos do delta do Níger (Ezra, 1992: 15). Todavia, as guerras com os estados nigerianos e o avanço dos ingleses, cujo crescimento da Real Companhia da Nigéria refletia os seus interesses nas riquezas deste reino, monopolizando o comércio, conduziram a um certo isolamento do Benim e conseqüente declínio, apesar da sua resiliente estrutura política. Até finais do século, o marfim foi um produto requisitado comercialmente, altura em que os ingleses quiseram romper com as condições ditadas pelo *Oba*, que tinha recusado três pedidos para estes explorarem comercialmente o Benim (1884, 1885 e 1890) (Igbafe in Plankensteiner, 2007: 51), começando a controlar os soberanos locais e a anexar os territórios fronteiriços do reino. Deste modo, os ingleses começaram a integrar os territórios por eles administrados nas zonas prometidas na Conferência de Berlim em 1885 (Plankensteiner, 2007: 25), quando as potências europeias se reuniram para dividir África em territórios coloniais.

Em 1892, **Oba Ovoranmwun** (r. 1888-1914) assinou um tratado durante a visita da delegação inglesa que favorecia as trocas comerciais com Inglaterra, no qual o monopólio comercial estrangeiro não poderia ser interrompido, dando acesso preferencial aos britânicos. O monarca colocou várias restrições e interrupções a estas relações, não tendo em conta as instâncias britânicas, tendo-se apercebido então da ameaça que este tratado representava à sua soberania. Opondo-se ao fim do comércio livre, os ingleses enviaram uma missão diplomática ao reino do Benim, liderados pelo cônsul-general James R. Philips, ignorando os avisos do *Oba* (e de outros oficiais Edo), bem como a sua indisponibilidade para os receber. Assim, a 3 de janeiro de 1897, Philips e um grupo de oito homens não armados tencionavam entrar em

¹¹² Richard Burton, que esteve no Benim em 1862, relata que o Benim era um país “*bárbaro onde se sentia a morte*” e uma “*cidade de crânios*” (citado por Igbafe in Plankensteiner, 2007: 51), lembrando os relatos dos sacrifícios humanos que indignavam os europeus.

negociações com o *Oba*, tendo todavia sido avisados por mensageiros e um chefe Itsekiri para se retirarem, pois o Benim encontrava-se a festejar o período sagrado de *Ague* (Gunsch, 2013: 22), ritual que requer o completo isolamento dos seus visitantes (Curnow, 2017: 46). Perante a recusa da delegação britânica, esta foi atacada por chefes sem autorização real a 12 de janeiro de 1897, caindo numa emboscada das forças Edo que resultou num massacre, em mais de cem mortos. Em retaliação, os ingleses enviaram uma força expedicionária da marinha britânica a 18 de fevereiro de 1897, que se aliou às tropas locais do Protetorado da Costa da Nigéria (Barley, 2010: 15). Com a expedição punitiva inglesa, a Cidade do Benim foi tomada em semanas e o *Oba* exilado no Calabar, uma cidade a Sudeste do Benim. O palácio foi destruído pelo fogo e saqueado, e os objetos foram empilhados sem cuidado, não ficando registo de como estavam armazenados (Fig. 3). Foram encontradas mais de 900 placas de liga de cobre, cabeças fundidas de altares do palácio e um grande número de presas de marfim esculpidas. Muitas destas peças foram enviadas para Londres para serem catalogadas e vendidas para compensar os custos da invasão, e outras foram repartidas entre os membros da expedição. Posteriormente, outros objetos foram pilhados ou vendidos na confusão que se seguiu à devastação do reino, sendo que na chegada das peças em marfim e bronze/latão a Londres, estas suscitaram interesse de imediato, sendo vendidas na sua maior parte em 1898, em grandes leilões públicos.¹¹³

Tendo subsistido durante mais de meio milénio, a queda do reino dos Edo e da sua dinastia marcou o início da primeira fase do período colonial, gerando um interregno (1897-1914) que foi seguido pela restauração da monarquia (1914-1939), com o regresso do filho de Ovoranmwun, e a instauração de uma nova administração autóctone. Seguiu-se, logo depois, a instauração do sistema governativo moderno (1940-1956) (Igbafe in Plankensteiner, 2007: 51). Em suma, ao longo dos séculos, as tradições do Benim evoluíram, os rituais foram recriados ou modificados, novas formas de arte apareceram e o sistema político foi adaptado (Plankensteiner, 2007: 23). Cada *Oba* balanceou o respeito pela tradição com a inovação, visível pela sua escolha e gosto de esculturas e outros ornamentos de altar, demonstrando a vontade de honrar os seus antepassados e outras forças espirituais, refletindo a consciência histórica dos Edo (Curnow, 2016: 15).

¹¹³ Segundo Felix von Luschan (1919), podem-se encontrar cerca de 4000 obras nas coleções europeias, desde inícios da segunda década do séc. XX, sendo que o académico austríaco angariou mais de 580 objetos para a coleção do Museu de Etnografia de Berlim, e por volta de 1901, praticamente toda a arte do Benim que estava na Europa foi incorporada em coleções públicas e privadas no Reino Unido, Alemanha e Áustria (Gunsch, 2013: 23).

III – CONTEXTUALIZAÇÃO ARTÍSTICA

III.1. A arte na região da atual Nigéria até ao século XV

III.1.1. Conhecimento, metodologias e abordagens

O conhecimento acerca das obras de arte africana subsaariana produzidas antes do séc. XIX encontra-se limitado pelos motivos já anteriormente abordados acerca das contingências dos estudos históricos deste vasto continente. O percurso histórico das obras de arte da atual Nigéria, região localizada na costa Ocidental de África,¹¹⁴ prende-se não apenas com o enquadramento no qual as obras africanas foram usadas e/ou percebidas nos seus contextos de produção ao longo dos tempos, mas também com a sua própria materialidade. De facto, os objetos artísticos da África Subsaariana que sobreviveram ao clima são importantes testemunhos da arte antiga desta região, considerando o trabalho arqueológico realizado em várias áreas da atual Nigéria.

O desenvolvimento da reconstrução histórica das sociedades africanas e o interesse suscitado acerca das antigas relações entre os vários Estados da Nigéria evidenciou a necessidade de interconectar várias fontes de informação.¹¹⁵ Salienta-se a existência de uma arte milenar prolífica que contribui para preencher lacunas na história das antigas civilizações e culturas localizadas no território da atual República Federal da Nigéria. Deste modo, as descobertas arqueológicas empreendidas na Nigéria têm dado a conhecer múltiplas obras escultóricas de diferentes épocas e de grande mérito artístico e complexidade técnica, considerando as tradições escultóricas de cronologia bastante recuada, como a arte Nok ou a arte de Igbo-Ukwu, e de Ife, relativamente ao período analisado nesta tese (finais do séc. XV a meados do séc. XVII). A análise destas peças apresenta grande utilidade para o nosso trabalho, desde logo por contribuir para a reconstituição histórica e artística desta região, no seu todo. Assim, estas múltiplas peças são em si mesmas praticamente os únicos testemunhos ou

¹¹⁴ A Nigéria inclui uma grande diversidade geográfica e climática, sendo que os povos e as línguas que constituem esta grande região da África Subsaariana apresentam características muito variadas, contando com cerca de 250 grupos étnicos.

¹¹⁵ A generalidade das investigações no âmbito da história africana advogou a integração interdisciplinar como meio de conhecer melhor a história das diversas sociedades e culturas deste vasto continente, assim como as tradições artísticas (além da arqueologia, e a etnologia e a antropologia), cujo papel se tornou indispensável para a sua construção histórica. *A História Geral da África* (ed. KI-Zerbo, 2010), apresenta o método interdisciplinar adotado, fundamentado na pluralidade de abordagens teóricas e fontes.

“documentos históricos” de certas sociedades e culturas desaparecidas, considerando as escassas fontes históricas existentes relativas ao Sul da Nigéria (Thornton, 1988: 351).

Relativamente à história da arte na Nigéria moderna destaca-se a publicação de Thomas Hodgkin, *Nigerian Perspectives, An Historical Anthology* (1975), que recolheu fontes documentais europeias e árabes acerca desta região, contribuindo para o seu conhecimento histórico, também no que respeita às relações entre os diversos povos. As atividades comerciais estabelecidas com os portugueses desde o séc. XV-XVI, atestadas, por exemplo, por Duarte Pacheco Pereira, detalhadas no capítulo anterior, permitiram perceber a tipologia de objetos e matérias-primas produzidas em certas regiões no sul da Nigéria, através da sua comercialização. Da mesma forma, estas e outras fontes informam acerca de relações estabelecidas entre povos e Estados africanos, destacando a já mencionada e muito discutida relação entre Ife e o Benim (e o reino de Igala), discutida por Alan Ryder (1965) e John Thornton (1988), com base nos relatos dessas mesmas fontes escritas portuguesas (Pacheco Pereira, João de Barros, Duarte Pires, entre outras). Apesar de útil, esta documentação é posterior ao período que se considera neste subcapítulo, pelo que outras perspetivas se impõem, como se verá.

Nas últimas décadas têm sido encontrados em contexto arqueológico vários objetos antigos feitos em materiais com maior durabilidade do que a madeira, nomeadamente em terracota, pedra, marfim e metal. Objeto de estudo no âmbito da história da arte, estas obras oferecem mais informação do que em qualquer outra parte do continente africano a sul do Saara (Eyo, Willett, 1980: 25).¹¹⁶ Entre estes núcleos escultóricos, destacam-se, designadamente a arte Nok, de Igbo-Ukwu, de Ife, do Benim e a arte Owo. No entanto, a cronologia destas obras constitui outra das suas problemáticas, apesar das datações atribuídas a alguns grupos escultóricos resgatados pela arqueologia (Connah, 1967; Shaw, 1977). O facto da perecibilidade da madeira, *medium* privilegiado da arte escultórica africana, pela sua dificuldade em sobreviver aos solos ácidos e clima húmido da Nigéria, também contribuiu para as dificuldades da reconstrução histórica ou da análise do desenvolvimento estilístico das esculturas (Lawal, 1977: 193).

A perspetiva histórica de finais do séc. XIX, praticamente até meados do séc. XX, valorizava essencialmente as fontes escritas.¹¹⁷ Os estudos posteriores pioneiros da arte da África Subsaariana, no geral, também se basearam em métodos de análise específicos de

¹¹⁶ Destaca-se o importante papel que Kenneth Murray desempenhou no que respeita à preservação da arte nigeriana, tendo presidido ao departamento de *Antiquities Service*, em 1943, durante o governo colonial (Eyo, Willett, 1980: xii).

¹¹⁷ O conhecimento da cultura artística do Benim, na perspetiva exterior ao contexto africano, deu-se depois de 1897, do início do período colonial britânico, tendo sido então amplamente apreciada depois da sua divulgação (Dalton, Read, 1899; Luschan, 1919).

determinados períodos e locais exógenos ao contexto africano, designadamente os que se ligavam à história europeia e à sua arte. Estas investigações e reflexões decorreram no sentido da utilização de métodos no estudo da arte africana, que tentavam “traduzir” as obras, transpondo as perspetivas de investigação europeias ao contexto africano, sendo estas, em certos casos, ainda colonialistas. Todavia, houve progressos no que respeita à identificação, classificação e atribuição da origem de inúmeras esculturas da Nigéria (Fagg, 1951). O desenvolvimento destes estudos, desde meados do séc. XX, implicou uma tentativa de mudança de perceções e uma constante formulação e readaptação das investigações às diversas circunstâncias locais desta região de África, a par da consolidação das próprias abordagens.¹¹⁸ Destaca-se a obra de Jan Vansina (*Art History in Africa*, 1ª ed., 1984) propondo um método de estudo da arte em África e a sua história que contemplava as diversas tradições regionais, o qual constituiu um relevante auxílio na investigação da arte subsaariana, até aos dias de hoje. De forma geral, na divulgação da arte da Nigéria, designadamente dos “bronzes”, marfins e terracotas, obras às quais se atribuiu “mérito estético”, estas foram então apreciadas sob a visão totalizante de arte “tradicional” das colónias britânicas, tendo sido classificadas como peças de estilo “tribal” (Fagg, 1951).

De forma geral, os estudos da arte africana consistiram em abordagens que começaram por ser de ordem estilística (formas e técnicas), destacando as relevantes identificações de William Fagg (1959), que simultaneamente evidenciou a questão da visão da arte africana percecionada como “outra”, diferente da europeia, além de ter tido o mérito, conforme referimos antes, de ter identificado e classificado uma nova categoria de obras artísticas (os marfins “afro-portugueses”). Nesta área de investigação destaca-se a relevância do método comparativo, o qual também permitiu identificar inúmeros objetos que já se encontravam na Europa desde o séc. XVI. Por outro lado, os estudos iconográficos e iconológicos próprios da tradição artística europeia tenderam ainda a enfatizar imagens *standard* (não considerando a individualidade ou exceção) e, simultaneamente, deram um enfoque espartilhado à verosimilhança da representação (Blier, 1988: 75).¹¹⁹ As análises estilísticas das peças africanas

¹¹⁸ O artigo “African Visual Arts from an Art Historical Perspective”, de Monni Adams (1989: 55-103), apresenta um panorama muito completo das abordagens e metodologias (e reflexão sobre as mesmas) que foram sendo utilizadas na historiografia da arte, bem como as origens da constituição da disciplina das artes da África Subsaariana. Na perspetiva histórica, Toyin Falola, no seu artigo “Trends in Nigerian Historiography” (1981), desenvolve os percursos de abordagem à história da Nigéria (a tradição da consciência histórica e a tradição escrita), apresentando uma base metodológica relevante a utilizar neste estudo do passado nigeriano.

¹¹⁹ O conceito de *mimesis*— arte como imitação— entendido no sentido mais vasto da representação como expressão, que opõe arte imitativa e não-imitativa, ou arte representacional e arte abstrata, coloca questões de ordem filosófica, abordadas, por exemplo, por Arnold Whittick (1977). Estes conceitos,

contribuíram para determinar a sua proveniência, refletindo posteriormente a necessidade da investigação complementar relativa às análises científicas e laboratoriais.¹²⁰ A abordagem científica nem sempre é possível, como veremos, salientando-se uma análise morfológica das peças, a qual também poderá dar contributos relevantes. De forma geral, o contacto com novos achados arqueológicos catapultou as investigações que desde então se realizaram, sob as diversas vertentes disciplinares, nomeadamente as pesquisas acerca das várias fases da cultura nigeriana e da sua arte (Willett, 1967; Eyo, Willett, 1980).

Desta forma, em diversas zonas da Nigéria foram descobertas diversas culturas antigas e os seus objetos artísticos, alguns destes contemporâneos do reino do Benim, possibilitando o início de um estudo mais completo das tradições artísticas da região nigeriana (e comparação entre os grupos de esculturas), designadamente das esculturas da cultura Nok, na Nigéria Central (descobertas em 1928 e estudadas desde 1943 por Bernard Fagg). Também na região da Nigéria Oriental, na pequena cidade de Igbo-Ukwu (a Sudeste), foram descobertos objetos em bronze, uma câmara funerária e uma cisterna, em escavações empreendidas por Thurston Shaw (entre 1959-1960 e 1964). Quanto à arte de Ile-Ife, que, como já se viu, foi uma importante cidade Iorubá a Sudoeste da Nigéria sobre a qual não se sabe exatamente quando começou o seu estudo, acharam-se pavimentos e pedaços de cerâmica e as famosas cabeças de bronze e terracota muito naturalistas, que terão sido descobertas ainda anteriormente, em 1910, por Leo Frobenius. Em 1938, foram descobertas acidentalmente dezoito cabeças em bronze, perto do palácio do *Ooni* de Ife e mais tarde, em 1949 e 1953, Bernard Fagg, William Fagg e John Goodwin, empreenderam as primeiras escavações científicas nesses locais. Seguiram-se ainda outras escavações importantes em Ife realizadas por Frank Willett (bronzes e altar com terracotas), entre outras descobertas posteriores (também empreendidas por Ekpo Eyo e ainda de Peter Garlake) em Ife e Owo (escavadas por Eyo em 1971), outra cidade Iorubá a Sudeste de Ife. Estas obras até então desconhecidas (e não-documentadas), como as terracotas da arte Nok ou os bronzes de Igbo-Ukwu e Ife, foram datadas, respetivamente, do séc. IX e dos séculos IX-XV, segundo investigações e análises laboratoriais realizadas a partir de 1957 (Eyo, Willett, 1980: 26).

Por conseguinte, as esculturas encontradas em contexto arqueológico foram consideradas obras artísticas relevantes para o conhecimento histórico. Vistas na vertente da

fundamentados na “civilização” greco-latina, podem ser redutores, sendo no entanto úteis nesta visão lata.

¹²⁰ Estas peças têm sido datadas de forma aproximada, mais ou menos consensual, com base em exames científicos (termoluminescência e Carbono 14) (Craddock, Ambers, Hook, Farquhart, Chikwendu, Umeji, Shaw, 1997), apesar das dificuldades inerentes ao conhecimento da visão temporal e espacial da arte e história africanas.

etnologia, estas peças serviram como meio para conhecer os povos que as produziram. Considerando também o aspeto sociocultural da antropologia, esta perspetiva chamou a atenção para o “uso” ou utilização das esculturas subsaarianas, tentando perceber melhor o contexto cultural africano no que respeita à realização de ritos e cerimónias. Paralelamente, estas peças também foram observadas e apreciadas como objetos dotados de uma estética e valor próprios, refletindo, assim, um espectro alargado de outras questões passíveis de serem analisadas. No desenvolvimento da disciplina da história da arte, estas vertentes foram então consideradas, procurando-se uma análise mais completa das obras, do seu conteúdo ou significados. Esta abordagem levou à recuperação e adoção do método iconográfico desenvolvido por Erwin Panofsky (1955), que se revelou útil neste estudo (Soppelsa, 1988). No entanto, o estudo da iconologia como método e foco de análise não se adaptou completamente à análise da arte africana, devido à sua dependência de fontes escritas (Blier, 1988: 75).¹²¹ Estas perspetivas complementares no estudo das esculturas nigerianas, contribuíram para reabilitar o conceito ou categoria de “objeto artístico”, sobrepondo-se à função meramente antropológica, de serem vistas apenas como reflexo de práticas culturais.¹²² Progressivamente, em resultado da presença da arte africana desde cedo apresentada em museus de arte, designadamente as obras do Benim, o seu *valor de exposição* foi evidenciado, considerando assim as inerentes mudanças da “perceção etnográfica” da cultura material (Curnow, 1990: 38; Gunsch, 2013: 22). Neste sentido, o caminho para a identificação das obras e para o entendimento do seu conteúdo e forma, ou/e os significados e funções destas esculturas nigerianas, também conduziram ao estudo dos costumes e tradições culturais dos povos que as produziram. Todavia, o enquadramento referencial utilizado no estudo da arte africana deve evidenciar a complexidade simbólica relativa aos rituais e atividades performativas das sociedades africanas ao longo dos tempos, nos quais estas obras parecem inscrever-se, considerando a “essência intemporal” da arte africana (Vogel, 1981: 6). O próprio facto de, por exemplo, os povos Edo serem o único grupo étnico (um dos maiores grupos da Nigéria) a trabalhar o metal e o marfim por um período de mais de 500 anos, terá contribuído para preencher lacunas da história da arte africana (Curnow, 2018: 22). Em suma, estas abordagens evidenciaram a necessidade da adoção de perspetivas múltiplas de análise, na procura e classificação de “categorias” africanas no estudo desta produção artística diversa (Adams, 1989:

¹²¹ Cf. Suzanne Preston Blier (1988: 75-87) refere que o percurso da história da arte africana oscilou entre a procura da objetividade (positivismo) e teorias “interpretativas”.

¹²² O problema acerca desta dupla relação entre a arte subsaariana e a visão antropológica (Ben-Amos, 1987), no âmbito dos estudos académicos empreendidos nos E. U. A., contribuiu para o reconhecimento dos estudos da arte africana como parte integral do estudo da disciplina da história da arte (Adams, 1989: 56).

55). Mas, principalmente necessitam de um estudo sistemático alargado e comparativo ao nível da cultura material e artística.

III.1.2. A arte das culturas Nok, Igbo-Ukwu, Ife e Owo

Tendo presente a complexidade metodológica explicitada no subcapítulo anterior, esta parte da tese incidirá sobre a arte da região da atual Nigéria, sendo aqui apresentado um panorama geral, selecionando os conjuntos mais relevantes dos vários grupos étnicos em causa. Como se viu, a arqueologia possibilitou a constituição de um *corpus* diverso de esculturas nigerianas, que tem sido investigado e cujos estudos têm contribuído para o conhecimento da história dos povos e da cultura no seio dos quais estas foram realizadas, evidenciando a sua diversidade e identidade. Assim, neste ponto destacar-se-ão algumas destas culturas e tradições artísticas, partindo sobretudo de objetos que foram encontrados em escavações arqueológicas, nomeadamente em Nok, Igbo-Ukwu, Ife e Owo, de cronologias diferentes, mas que por vezes se sobrepõem, também em relação ao reino do Benim. Deste modo, as peças em terracota, em bronze e outras ligas de cobre, e em pedra e marfim, materiais de durabilidade maior do que a madeira, possibilitaram a reconstituição de grupos escultóricos atribuídos a estas e outras zonas da Nigéria.¹²³ Por conseguinte, estes conjuntos permitem comparar estilos, formas e iconografia, abordando as funções ou significados que têm sido consensualmente atribuídos, incidindo sobre uma grande diversidade de esculturas e outras peças da cultura material, essenciais para aprofundar a investigação histórico-artística desta prolífica região de África. Nesta parte da tese, incidir-se-á, então, sobre este alargamento conceptual, cronológico e geográfico ao espaço da atual Nigéria onde se situam estas antigas localidades, sendo que as tradições artísticas do Benim serão abordadas no subcapítulo subsequente. Apresentar-se-ão padrões latos de representação, de cada tipo ou grupo de peças, bem como algumas considerações gerais finais acerca de categorias ou tendências nas escolhas artísticas nigerianas. Considera-se também a sua análise através de um método comparativo abrangente, com a finalidade de perceber as semelhanças e diferenças entre estes conjuntos, bem como as relações artísticas inter-regionais (e sequências cronológicas) que têm sido propostas pela historiografia (Willett, 1971; Lawal, 1977; Eyo, Willett, 1980).

¹²³ William Fagg, em *Nigerian Images* (1963), categorizou latamente as peças encontradas em diferentes áreas (as peças que não eram consideradas do Benim, nem Iorubá), como “A indústria dos bronzes do Baixo Níger” [The Lower Niger Bronze Industry].

Neste enquadramento, seguindo a sequência cronológica das culturas da Nigéria, as peças mais antigas da arte figurativa na África Subsaariana são as figuras modeladas ou esculpidas em terracota da designada cultura **Nok**, descobertas na pequena cidade de Nok (estendendo-se a Norte e a Sul do rio Benue, através da parte Ocidental, limite do Jos Plateau) e nas suas proximidades (parte de savana e também de floresta). Datadas entre 500 a.C. e o ano 200 d.C., no período da transição do Neolítico para a Idade do Ferro, estes achados arqueológicos são o único meio para conhecer esta cultura,¹²⁴ até por não terem subsistido tradições orais relativas a estes objetos, por parte do povo que habita atualmente esta zona, desconhecendo-se outros registos.

A composição das esculturas consiste na mistura de barro avermelhado e pedaços de pedra de granito branco, que eram modeladas e cozidas em fornos próprios. Terracota é um *medium* da escultura que requer uma forma de trabalhar diferente da madeira. Enquanto a madeira é esculpida, removendo ou retirando pedaços desse mesmo material (técnica subtrativa), a terracota, ao contrário, implica uma técnica aditiva, que permite um maior grau de pormenor. Contudo, as interessantes esculturas em terracota de Nok apresentam uma angulosidade formal (formas básicas) e estilística que se pode aproximar das formas resultantes da escultura em madeira.¹²⁵ Estas peças, cujas medidas são variáveis, representam figuras humanas (masculinas e femininas), designadamente cabeças (escavadas no seu interior) e figuras de corpo inteiro, sendo que, de início, muitas das cabeças eram esculturas de corpo inteiro. Além de incluírem temas de cavaleiros, também representam animais (elefantes, cobras, macacos, morcegos, felinos, elefantes e possivelmente carneiros) (**Figuras 4 a 7**). As figuras apresentam uma estilização acentuada e alongamentos formais, visíveis na representação dos rostos alongados das aparentemente requintadas personagens (queixos angulosos, e algumas figuras com barbas, bocas abertas e topo das cabeças em forma particular). De olhos semicirculares, quase triangulares e de pupilas côncavas ou perfuradas (assim como as narinas e as orelhas), também os seus penteados elaborados realçam a sua expressividade. Salienta-se a profusão ornamental de contas (de quartzo) dispostas ao longo dos corpos das figuras, nos penteados, pescoço e também no peito e abdómen, e ainda, nos tornozelos. Algumas das peças,

¹²⁴ A descoberta inicial foi acidental, por mineiros por volta dos anos de 1930 em Jos Plateau, cobrindo o sudeste do estado de Kaduna para Katsina Ala, ao sul do rio Benue, seguindo-se as descobertas pelo arqueólogo inglês Bernard Fagg (1945) de várias esculturas em terracota (in Rupp, Ameje, Breunig, 2005: 284). Segundo exames científicos mais recentes as peças foram datadas do séc. IX a.c. a 700 d.c. (Lamp, 2011: 49).

¹²⁵ Frank Willett coloca a possibilidade de esta técnica ter derivado de uma tradição escultórica em madeira, que não terá subsistido (Willett, 1971: 68).

pela sua reduzida dimensão, devem ter tido uma função ornamental (pendentes, braceletes, etc.).

Estas obras sugerem tratar-se de uma cultura bem estabelecida, provavelmente uma sociedade estruturada hierarquicamente (poder político e/ou religioso). Apresentando características iconográficas e estilísticas comuns, apesar de se ter notado uma mudança de estilo na realização destas peças, esta arte complexa e sofisticada, revela um grau de desenvolvimento cultural considerável, evidenciado em parte pela sua durabilidade, inerente à tecnologia com que as peças foram produzidas, assim como pelas formas que dela resultaram (Eyo, Willett, 1980: 5). Estas peças apresentam, pois, uma notável homogeneidade estilística que evidencia uma capacidade técnica específica, quase “moderna” (formas sintéticas, muitas delas quase geométricas). Contudo, os vários estilos de fisionomias que foram distinguidos, sugerindo que estas não representam uma estética regional, indicam provavelmente outra distinção, como seja a ampla distribuição de escolas de produção nesta região (Lamp, 2011: 50). Considerando, ainda, o conjunto de figuras de homens e mulheres, a maior parte delas representa importantes líderes políticos (idem: 49). Geralmente, os animais são representados de forma mais naturalista, ao contrário da figuração humana, podendo esta não-verosimilhança antropomórfica fazer parte do sistema de crenças deste povo, notando-se que ambos os temas apresentam grande detalhe.¹²⁶ A consistência destas convenções artísticas, que duraram quase mil anos, reforçam a ideia de centralização já referida desta sociedade, sugerindo também a partilha de ideias num espaço alargado (Lamp, 2011: 50).¹²⁷ Quanto a outras peças da cultura material, utensílios encontrados, designadamente uma espécie de machado, indicam a prática da agricultura, tendo sido os primeiros fundidores de ferro a sul da savana. Em Taruga, perto de Abuja foi também evidenciado o uso da tecnologia do ferro e da sua produção, deixando vestígios ainda identificáveis atualmente dos povos desta região. A evidência da fundição em ferro ocorreu em outras regiões da área da grande Nigéria, assim como de instrumentos em ferro encontrados em locais sem vestígios de fundição, indicando que houve mudanças nas políticas económicas, assim como migrações e comércio (Falola, Heaton, 2008: 20).

Por volta do séc. IX, a intensificação do comércio transaariano contribuiu para o aparecimento de grandes sociedades estatais com tradições culturais diversas, ao longo das

¹²⁶ Frank Willett sugere que esta diferença de tratamento poderia estar ligada à bruxaria (Eyo, Willett, 1980: 6).

¹²⁷ Frederick J. Lamp, no seu artigo “Ancient Terracotta Figures From Northern Nigeria” (2011: 48-57), estabelece interligações entre as peças da cultura Nok, Sokoto e Katsina, pelo facto de todas terem produzido peças em terracota, com dimensões semelhantes, escavadas no interior, cozidas em baixas temperaturas, apresentando posturas e ornamentações semelhantes, entre outras afinidades estilísticas (Lamp, 2011: 50).

rotas comerciais no Sudão Ocidental (Clarke, 2006). Os metais eram obtidos através destas redes comerciais, sendo que as ligas de cobre eram muito valorizadas na África Ocidental e Central e os seus componentes eram obtidos através deste comércio por valores altíssimos, ainda antes dos contactos comerciais com os portugueses (Curnow, 2016: 7).

Na pequena cidade de **Igbo-Ukwu** próxima do delta do Níger (Sudeste da Nigéria) foram escavados magníficos bronzes, tendo sido identificados três sítios onde se encontraram estes objetos arqueológicos. O primeiro foi designado de Igbo Isaiah, onde se encontrou uma espécie de armazém contendo *regalia*. O segundo, Igbo Richard, consistindo numa câmara real funerária, e o terceiro, Igbo Jonah, onde se encontrou uma cisterna com objetos que pareciam ter sido dispostos propositadamente. Estes bronzes têm sido alvo de inúmeras investigações laboratoriais desde a sua descoberta,¹²⁸ destacando-se as análises realizadas no Sudeste da Nigéria (Benue Rift). Os minérios desta localidade foram comparados com os bronzes (amostras) encontrados em Igbo-Ukwu, revelando duas fontes distintas de cobre e chumbo utilizadas na antiguidade, e ainda, um alto grau de mistura. Os resultados desta investigação indicam, ao contrário do que se pensava, que os componentes destes bronzes não foram importados, fundamentando a atribuição da sua manufatura local (design e tecnologia) (Craddock, Ambers, Hook, Farquhart, Chikwendu, Umeji, Shaw, 1997: 405-406). Geralmente datados do séc. IX (Eyo, Willett, 1980), esta cronologia indica que este foi o primeiro povo a trabalhar as ligas de cobre na África Ocidental.¹²⁹ O cobre é um metal que se pode facilmente forjar; no entanto, é particularmente difícil fundi-lo sem a adição de outros metais como o zinco, o estanho (foram encontradas fontes de estanho em Jos Plateau) e o chumbo. Assim, as ligas de cobre e estanho ou de cobre e chumbo são designadas, genericamente, de bronzes. A designação de *bronzes* estendeu-se às obras em ligas de cobre encontradas em Ife e no Benim, apesar das diferenças na composição entre grande parte destas peças e os bronzes de Igbo-Ukwu, ou seja, quando uma quantidade considerável de zinco é adicionada ao cobre, a liga designa-se latão. A técnica de fundição dos bronzes de Igbo-Ukwu permanece um enigma, por não ter precedentes e por se encontrar isolado, por enquanto, a nível técnico, artístico e cultural. A sua produção consiste na complexa técnica da fundição em *cera-perdida*, cuja introdução na África Subsaariana é controversa (Shaw, 1970; Williams, 1974).

Este processo dos bronzes de Igbo-Ukwu revela uma grande sofisticação ao nível técnico, evidenciando o conhecimento da distinção no trabalho do cobre e das suas ligas, sendo

¹²⁸ Thurstan Shaw realizou estas escavações entre 1959 e 1960, sendo que nesta região foram utilizados diversos métodos de análise química e espectrográfica dos materiais encontrados (Eyo, Willett, 1980: 8).

¹²⁹ A sua cronologia foi mais recentemente atribuída a uma produção entre o séc. VII e o séc. XII (Craddock *et al.*, 1997: 420).

que estas peças foram forjadas (marteladas, dobradas, torcidas e incisadas no cobre), bem como fundidas (utilizando essencialmente a liga de bronze, ou seja, cobre com um pouco de estanho e chumbo) (Eyo, Willett, 1980: 33). Também a nível formal e artístico, estas peças, designadamente taças, potes ou vasos e outros recipientes, terminações de idiofones, pendentes, sinos, constituem um grupo de objetos trabalhados com grande requinte, apresentando um estilo muito próprio, sem paralelo (idem: 29) (**Figuras 8 e 9**). No geral a perícia técnica é realçada pela reduzida dimensão das peças. Na sua superfície elaborada, cuja decoração apresenta um relevo semelhante às superfícies rugosas dos crustáceos, predomina a representação de pequenos animais, como insetos, sapos e cobras, bem como alguns leopardos, padrões decorativos geométricos diversos, alguns destes formando círculos concêntricos ou espirais, frisos perlados e em zig-zag, entrelaçados florais semelhantes a tecidos, cordames e nós relevados, rodeando as peças (um pote), bem como outras peças em forma de búzio e conchas, sendo que algumas peças apresentam vazamentos, onde se inseriam contas. Apesar da maior parte dos temas incidirem especialmente em insetos e pássaros (recipientes e outros objetos de *regalia*) (Vogel, 1981: 87), mostrando a figuração da fauna e flora nativas da África Ocidental, existem alguns objetos que representam figuras humanas, incluindo um cavaleiro. As estrias desenhadas na superfície dos rostos de algumas destas esculturas (talvez escarificações) são também uma característica da arte desta região, reforçando o relevo de certos objetos e conferindo um carácter estranho e expressivo às fisionomias das figuras, algumas delas distorcidas e sinteticamente forjadas. As técnicas, as formas e os motivos decorativos e outros temas mostram que estas peças requintadas seriam destinadas a ser utilizadas em cerimónias e rituais, tendo muitos destes objetos sido identificados como símbolos de autoridade (Eyo, Willett, 1980: 32). Estas obras foram interpretadas com base nas suas características, bem como na maneira como se encontravam depositadas, induzindo a que se considerassem conectados com a instituição de *Ezre Nri* (que compreende o duplo papel espiritual e real), e associados ao sistema de atribuição de títulos (Shaw, 1977).

Além dos bronzes e outros objetos cerimoniais e relíquias, Igbo Isaiah continha mais de sessenta mil contas, semelhantes à composição das contas de Ife, segundo Ekpo Eyo, provavelmente originárias do mundo islâmico (Eyo, Willett, 1980: 8-10). A grande quantidade de contas e algumas de cornalina (de cor alaranjada, vermelha) evidencia que estas podem ter sido importadas da Índia e as contas de vidro possivelmente do Egito (Craddock *et al.*, 1997: 406, 424), testemunhando a grande extensão das redes comerciais através do Saara. A par com as descobertas de esculturas em bronze nesta região, também foram encontrados vestígios de peças de marfim, refletindo o simbolismo atribuído a estes materiais. Destaca-se, então, a câmara funerária real ou/e religiosa em Igbo-Ukwu (Igbo Richard), datada do séc. IX-X, que

continha presas de elefante e um pedaço de marfim esculpido.¹³⁰ Diversos sinos/pendentes em bronze (?) para serem usados à cintura foram encontrados nesta região, sendo datados do séc. X. Esta câmara funerária continha, pois, entre outros objetos, três presas de elefante, um crânio de leopardo e mais de dez mil contas, algumas delas possivelmente decorando as vestes do defunto, denotando tratar-se de uma personagem de estatuto considerável, provavelmente um líder político-religioso. Este encontrava-se coroadado e entronizado, com um ceptro no seu lado direito, usando braceletes, e pisava uma das presas de elefante com o pé esquerdo, símbolos da sua autoridade.¹³¹ Estes indícios apontam para que a maior parte destas sepulturas pertencesse à realeza ou a indivíduos de alto estatuto, evidenciando que o uso do marfim representava poder e riqueza, e prestígio desde tempos recuados.¹³²

Com o estabelecimento da cidade *Ife*, a Sudoeste da Nigéria (atual Estado Osun),¹³³ por volta do séc. IX, habitada por povos *Iorubá* (atualmente um dos maiores grupos étnicos da Nigéria), adotou-se um sistema político monárquico, encabeçado pelo *Ooni* ou líder espiritual desta e de outras comunidades no que respeita a assuntos religiosos e rituais. Berço da famosa arte antiga das esculturas em terracota (e pedra) e bronze, *Ife* foi fundada por *Oduduwa*. Segundo os mitos da origem dos *Iorubá* seria uma figura de origem divina, tendo esta criação sido associada a uma corrente de ferro ou cadeia relativa à sua descendência. Esta ter-se-á espalhado pelos reinos vizinhos circundantes (*Iorubaland*), que reconheceram a sua origem política e cultural (sem ser pela via militar), tomando-a como referência. Assim, a cidade de *Ife* obteve importância regional entre o séc. XII e o séc. XV devido a esta centralização de poder, também recrudescida pela vertente económica, recebendo tributos de outros estados *Iorubá*, como os *Oyo*, que reconheciam a sua autoridade divina (Falola, Heaton, 2008: 23-24).

A arte de *Ife* tem sido referida como exceção no contexto africano no que respeita ao grande naturalismo da sua representação, o qual se opõe à estilização patente na maioria da escultura africana, inicialmente tendo-se até colocado em causa a sua origem local e cronologia (Frobenius in Lawal, 1977: 201). Estas peças foram encontradas em vários sítios arqueológicos (Lafogido, Odo Ogbe Street, Ita Yemoo, Obalara's Land e Woye Asiri), e segundo histórias locais

¹³⁰ Shaw, 1979: 249 in Ezra, 1984: 10.

¹³¹ A disposição do defunto e dos objetos é reproduzida na aguarela que reconstitui esta câmara funerária; num nível superior, encontravam-se ainda cinco pessoas que tinham sido enterradas, provavelmente sacrificadas (Eyo, Willett, 1980: 8-9).

¹³² Alguns grupos *Igbo* adotaram características monárquicas, mas a maior parte permaneceu descentralizada (tal como outras sociedades), baseando a hierarquia social na idade, sendo que os mais velhos eram as cabeças das linhagens patrilineares (Falola, Heaton, 2008).

¹³³ Foi durante a estadia de Kenneth Murray na Nigéria, em 1927, que os bronzes *Igbo-Ukwu* e de *Ife* foram “descobertos”, reforçada mais tarde na exposição de obras de arte da Nigéria realizada no British Museum em 1960, sob a égide de William Fagg, então conservador do departamento de Etnografia deste museu.

acerca dos sítios onde as cabeças esculpidas eram enterradas (aos pés de árvores gigantes, sendo que estas peças “ressuscitavam” com a realização de rituais), algumas destas obras foram descobertas pelo antropólogo alemão Leo Frobenius, atendendo a estas mesmas histórias (Eyo, Willett, 1980: 11). As esculturas em bronze (ligas de cobre e estanho ou de cobre e chumbo) e em latão (quando as ligas de zinco constituem a maior parte adicionada ao cobre), datadas do séc. IX, são peças designadas latamente de *bronzes*, também produzidas com a técnica da cera-perdida, apesar de não haver fontes de cobre nesta região.¹³⁴ A cronologia das peças em terracota, existentes em maior quantidade, é atribuída a uma fase anterior à produção das obras de bronze, pensando-se que a arte de Ife começou com as primeiras, “traduzindo-as” depois para metal, como um estilo artístico que se desenvolveu num período em que a fundição em metal foi introduzida (Eyo, Willett, 1980: 33).¹³⁵ As esculturas em terracota são mais numerosas do que as de bronze (funcionando isoladas, sem a figuração corporal), apresentando também maior variedade de estilo e temas, designadamente no que respeita à composição, textura e aparato dos toucados (figuras femininas) (**Fig. 10**).

A maior parte dos temas destas peças de Ife, em metal e terracota consistem em cabeças antropomórficas e algumas representando animais, rematando grandes potes que foram descobertos numa câmara funerária (cabeças de elefante e carneiro, com emblemas reais) (**Fig. 85**). Estas cabeças de animais apresentam um padrão de incisões paralelas justapostas em espinha, tal como apresentam uma insígnia real em forma circular com uma estrela no interior e no topo, as cabeças são ornamentadas com penas ou ramos e contas, itens usados atualmente pelos lorubá na ascensão de um novo chefe ou rei (Eyo, Willett, 1980: 108). As cabeças em metal são representadas de forma naturalista, em tamanho real ou de dimensão um pouco mais reduzida, como por exemplo, a cabeça do *British Museum* (Af1939,34.1) (**Fig. 11**). De forma semelhante a outras, esta peça apresenta um penteado elaborado (com tranças), com toucados ou coroas construídas de forma complexa, que se estendem por vários níveis, apresentando partes com desenhos geométricos (retângulos horizontais e verticais) com rosetas e contas, umas planas e outras tubulares, bem como borlas e fileiras de penas, e um

¹³⁴ Segundo uma tradição dos povos do delta do Níger, as manilhas de cobre encontravam-se debaixo de água, ainda anteriormente à chegada dos portugueses, a quem foi pedida a cópia destas peças. Ekpo Eyo sugere que o comércio deste metal, considerando a datação das peças de Igbo-Ukwu (séc. IX), estava aberto ao mundo Oriental, realizando-se em simultâneo com o Sul da Europa (Eyo, Willett, 1980: 9-10).

¹³⁵ No contexto da análise da escultura africana, designadamente das esculturas de Ife, a representação também compreende a recetividade, resposta ou ação, sendo que a *mimesis* pode incorporar o *skeuomorfismo* vivo, ou seja, obras produzidas num *medium* que são simultaneamente identificadas com outros *media* (e com seres vivos), ligando o passado e o presente, obras que são consideradas “vivas” (Blier, 2013: 194-195).

elemento vertical que se projeta à frente da cabeça, apresentando um relevo circular com anéis concêntricos. Os rostos, no geral, são ovais, e as fisionomias são suavemente tratadas, apresentando olhos amendoados e bocas bem desenhadas, fechadas, apresentando firmeza. As feições evidenciam expressões de calma e serenidade, sendo que muitas destas têm marcas incisivas de linhas paralelas que sulcam o rosto na vertical, podendo tratar-se de cicatrizes feitas em rituais de passagem para a idade adulta (**Fig. 12**). A prática da escarificação com este desenho não é comum aos povos lorubá, podendo, por outro lado, tratar-se de uma característica que evidencie somente estética de realce das formas (ou ainda lembrando filamentos de tecidos).

As escarificações que aparecem incisivas em algumas peças, em “bigodes de gato”, são comuns aos lorubá do Norte, os Nupes, e entre outros grupos da Nigéria (Eyo, Willett, 1980: 35). Algumas cabeças apresentam buracos ao redor da boca, onde se podiam colocar barbas feitas de fiadas de contas de vidro. As cabeças em metal em tamanho natural podiam ter anexadas estruturas de madeira, compondo corpos que eram cobertos por vestes ornamentadas com regalia real. Este vestuário simbolizava a dignidade da realeza, destinando-se a ser utilizadas em cerimónias funerárias. Os buracos que muitas das esculturas apresentam indicam possivelmente que seriam destinados à colocação de coroas, ao contrário das cabeças que já as possuíam modeladas e anexadas (Willett, 1967: 27). Este realismo tem sido associado a retratos de alta qualidade de personalidades da época (Eyo, Willett, 1980: 33). Simultaneamente, também evidenciam uma idealização que se encontra refletida pela uniformização de certas partes anatómicas, como por exemplo o desenho dos olhos, de forma transversal a grande número de peças. Em suma, são expressões poderosas de serenidade nascida da autoridade divina, cujo naturalismo e antropomorfismo refletiam a sofisticação desta sociedade (Willett, 1967). Além das figuras reais, outras figuras em corpo inteiro (de cerca de 50 cm de altura), em posição frontal de pé, apresentam vestes e adornos diversos como colares de contas, insígnias, pulseiras e chapéus com contas (coroas), destacando-se a figura de um *Ooni* do *Museum of Ife Antiquities*, de Ife (séc. XIV-XV), segurando um corno de carneiro (decorado com incisões de linhas), contendo substâncias mágicas (*ashe*), e na outra mão, um cetro de contas e tecido, símbolos da sua autoridade (**Fig. 13**). Uma das características destas figuras é a desproporção da cabeça em relação ao corpo (cerca de 1:4), tal como se representam outras esculturas na África Ocidental. Outra figura foi descoberta em Tada, representando uma figura masculina sentada, estilisticamente semelhante à máscara de Olobufon, ambas as peças fundidas em cobre puro, evidenciando a perícia técnica dos artistas que as elaboraram (**Figuras 14 e 15**). Estas esculturas refletem também a interligação comercial lorubá ao longo do rio Níger (Shaw in Blier, 2012: 74).

Além das dificuldades de datação da arte de Ife no que concerne à inexistência de obras destas atualmente, além do facto de a maior parte das peças terem sido encontradas em sítios secundários, e não nos seus contextos originais, acresceram também os problemas das categorizações em períodos. Assim, as peças foram designadas de acordo com o seu estilo e o contexto arqueológico onde eram encontradas, destacando-se a atribuição de um conjunto escultórico a uma fase “*clássica*”, que terá florescido no séc. XI ou XII, indo até ao séc. XIV-XV. No entanto, este período coincide com a atribuição de outro tipo de arte, que terá caminhado no sentido da estilização, e que se pode observar atualmente na escultura iorubá moderna, designando-se de “*pós-clássica*” (Eyo, Willett, 1980: 32). Tendo presente as dificuldades da arqueologia e suas datações, estas categorias estilísticas podem não se adequar devido ao facto de estas peças “clássicas” terem coexistido com as extremamente estilizadas (Lawal, 1977: 203). Assim, de beleza comparável às esculturas naturalistas da Grécia e Roma antigas, de altos dignitários, de figuras de elite, pela presença de adornos ou *regalia* diversos, estas peças refletem o esplendor artístico que se verificou entre os inícios do séc. XI-XII e o séc. XIV-XV. As contas de vidro utilizadas em cerimónias parecem ter sido importadas tanto da Europa como do Próximo Oriente islâmico (Eyo, Willett, 1980: 34). Para os Iorubá, a cabeça consiste na dualidade da parte interior, que é espiritual e invisível, percecionada através da imaginação, e na exterior, entidade física percecionada pelos sentidos, sendo estes conceitos importantes no pensamento destes povos (Visonà, Blier, 2000: 233). A origem do naturalismo da arte de Ife encontra-se provavelmente relacionada com o estatuto de Ife como capital espiritual dos Iorubá e consequente crescimento personificado nas representações dos seus governantes (Fagg, 1963). A arte de Ife informa e enriquece a história deste reino, bem como acerca dos governantes que o moldaram, realçando-se, nomeadamente, o rei Obalufon II. Consta ter sido este o monarca responsável pela introdução da fundição em Ife (Eyo, Willett, 1980: 34), grande mecenas das artes da fundição em bronze, têxteis e *regalia*, pelo que durante o seu reinado no qual prosperou a paz e o bem-estar (Blier, 2012: 70-71).

A cidade de **Owo**, segundo tradições orais, foi fundada no séc. XI por Ojugbelu, o filho mais novo de Oduduwa, fundador da antiga cidade Iorubá de Ife, que emigrou para esta localidade Iorubá, estabelecendo uma interligação entre estas cidades. Paralelamente, as peças escavadas nesta região (em 1969, em Igbo’Laja), também permitiram datar as obras encontradas, designadamente as esculturas em terracota e os fragmentos de cerâmica, alguns potes sacrificiais, instrumentos de ferro e machados de pedra polida, que foram, então, atribuídos ao séc. XV (Eyo, Willett, 1980: 14). Por outro lado, muito provavelmente, em meados deste século, a cidade de Owo submeteu-se à influência do Benim (a Sudeste), durante o reinado

de Ewuare. No entanto, crescem as dificuldades relativas ao facto de as peças serem enterradas, utilizadas em rituais e de novo enterradas, à semelhança da situação do grupo das cabeças de Ife encontradas por Leo Frobenius. Contudo, investigações arqueológicas e análises científicas permitiram confirmar esta cronologia, corroborando a ligação ao Benim, visível pela arte desta cidade comparativamente à arte do reino Edo, de forma geral, cujas afinidades serão abordadas mais à frente. Assim, os fragmentos das peças encontradas mostram representações de animais e de figuras humanas, salientando-se uma mão segurando uma folha *akoko*, bem como uma figura de mulher também esta a segurar um ramo (**Figuras 16 e 17**). As cabeças de homens estriadas, apresentando chapéus simples, não são esculpidas de forma naturalista, afastando-se do real e acentuando uma estilização caricatural, por vezes grotesca, das figuras representadas. Também as esculturas em relevo dos potes (figuras humanas e animais), no geral, não apresentam as proporções corporais realistas. De entre estas, salientam-se figuras como a de um rosto humano com chifres e cobras saindo das suas narinas, ou outra, representando um peixe-lama a engolir um camarão ou lagosta, e ainda, uma peça que se encontra partida representando um leopardo sentado frontalmente nas pernas traseiras e que se encontra a morder (ou a comer) uma perna humana, destacando-se o padrão de círculos marcados no corpo do animal (**Fig. 18**). A representação de um cesto contendo várias cabeças humanas, de rostos incisos com padrões de escarificações, é um dos exemplos temáticos da arte Owo que têm sido designados como horríveis (Eyo, Willett, 1980: 41) por refletirem situações estranhas e, possivelmente, práticas ligadas a sacrifícios (**Fig. 19**). Nesta perspetiva, uma figura feminina, da qual apenas restou o corpo, que segura um galo ou galinha debaixo do braço, a par de outras peças com galináceos, indica, provavelmente, a participação em rituais sacrificiais (idem: 41). Outros fragmentos de mãos esculpidas de forma sumária e estilizada, uma delas com as unhas desenhadas ou incisadas em forma quase triangular, segurando ramos, folhas e ainda cornos, mostram elementos da natureza que tradicionalmente são utilizados em cerimónias e rituais. As folhas e ramos são sagrados na cultura lorubá, por exemplo, as árvores *peregun* ou folhas *akoko*, especialmente utilizadas em instalações cerimoniais de chefes e reis, tal como as árvores são símbolos de longevidade, desempenhando um papel importante, sendo também associadas à vida dos reis (idem: 125).

A arte Owo tem sido descrita como uma arte influenciada por outras tradições artísticas, designadamente as de Ife (anterior) e as do Benim (contemporânea), cujas afinidades iconográficas e estilísticas serão abordadas mais à frente. No entanto, o designado estilo Owo (peças datadas do séc. XV ao séc. XVIII) foi reconhecido por apresentar características próprias, apesar de se encontrar situado entre o estilo naturalista de Ife e o esquematismo do Benim, ou

resultando de uma mistura da cultura Iorubá e da cultura dos Edo (Lawal, 1977: 206). Inicialmente, estas peças em marfim (pulseiras, recipientes, etc.) (**Figuras 20 e 21**) foram atribuídas, juntamente com outras peças noutros materiais, ao reino do Benim por Luschan (1919). William Fagg (1963) conseguiu distinguir este estilo das peças dos Edo, atribuindo então as peças com as características Owo a esta região (ou/e a Ijebu Ode).

Por fim, o realismo e o naturalismo de alguns conjuntos tem sido largamente notado e, simultaneamente, o afastamento mimético de outros, caracterizando a produção de certas áreas e locais. Apesar de as características estilísticas gerais destes grupos escultóricos marcarem de maneira diferenciadora e própria estes mesmos grupos de obras, consensualmente atribuídas às regiões atrás tratadas, as interligações entre estes conjuntos de esculturas da atual Nigéria têm sido tema de debate na história da arte africana. Frank Willett estabelece uma relação clara entre a arte Nok (que precede) e a arte de Ife, apesar do naturalismo de Ife, salientando a relação entre as cabeças fundidas em bronze de Ife e as esculturas da arte Nok, ambas apresentando dimensões ao natural, bem como penteados semelhantes e a presença de múltiplas contas, nos cabelos e também em pulseiras, braceletes e colares que se estendem pelo peito das figuras (Willett, 1971; Eyo, Willett, 1980). Contudo, estas características iconográficas não são exclusivas da arte destes dois povos, pelo facto de outras esculturas de vários locais de África também as representarem. Assim, não se conhece uma evidência concreta da ligação destas tradições escultóricas (Lawal, 1977: 205), lembrando também a lacuna relativa à escultura em madeira (Eyo, Willett, 1980: 25).

Se as peças de Nok, Ife, Owo e Benim (e os bronzes de Tsoede) apontam para tradições artísticas que se podem relacionar, a arte de Igbo-Ukwu (além de Esie e Ikom), parecem encontrar-se isoladas no tempo e no espaço (idem: 25-26). De facto, a arte Nok e a arte de Ife apresentam em comum estes elementos iconográficos, sendo no entanto, marcadamente diferentes no que respeita ao estilo. Além das interligações estabelecidas entre as peças da cultura Nok, Sokoto e Katsina (Lamp, 2011), algumas peças Nok apresentam elos de ligação de convenção estilística com Owo, designadamente na forma como a bainha das vestes de várias figuras é representada, além do tratamento triangular das unhas de algumas figuras (Eyo, Willett, 1980: 36). Entre Owo e Ife, salientam-se afinidades entre certos objetos de Ife (do período “pós-clássico”, de estilo não naturalista) com peças Owo, nomeadamente as estrias nas cabeças e traços fisionómicos (idem: 39). Também as peças de Owo apresentam afinidades com a arte do reino do Benim, nomeadamente ao nível de determinados motivos iconográficos (Fagg, 1951; Bassani, 2002; Curnow, 1983).

Verificando-se, então, o universo de objetos artísticos (estética e “estilos”) realizados nesta região, e a sua diversidade geográfica, pode-se constatar que as matérias-primas locais foram os *media* utilizados na escultura nigeriana na sua generalidade, por serem mais acessíveis, complementados com materiais disponibilizados pelas rotas comerciais transarianas, que traziam outros produtos e bens, pelo menos desde o séc. V. Mais tarde, consideram-se também as trocas comerciais estabelecidas com os europeus a partir de finais do séc. XV, que trouxeram novos produtos para a costa ocidental africana, sobretudo cobre e latão. A escultura como “categoria” artística tridimensional parece ter sido a forma de expressão principal dos povos de África ao longo dos tempos, todavia considerando também a relevância da ornamentação, tanto sob as superfícies das peças, como os têxteis (Willett, 1971: 34), salientando também a valorização geral por contas de diversas qualidades. Assim, os seus *media*, o metal,¹³⁶ a madeira, a pedra (e a terracota) e o marfim constituíram os suportes dos objetos da cultura material nigeriana,¹³⁷ que por sua vez influíam nas técnicas utilizadas (Dark, 1973; Willett, 1971). Além da preferência pela realização de objetos tridimensionais, o antropomorfismo patente em grande parte destas obras espelha esta mesma propensão na escolha temática das peças, apesar da variedade das gradações da abstração formal ou da idealização que se podem observar em diferentes grupos de peças, considerando o ato reflexo natural do homem em se representar a si próprio e ao mundo que o rodeia de forma mais ou menos naturalista. No entanto, nem sempre esta inclinação foi clara, tendo presente que as imagens da arte africana não se baseiam exclusivamente na vida, de forma direta, além da dificuldade acrescida relativamente à identificação de motivos e formas de certas obras cujo entendimento de significados depende da perspetiva do próprio observador (Blier, 1988: 76). Mesmo no contexto de uma arte relativamente naturalista, como é o caso da arte do reino do Benim, estas dificuldades implicam a ajuda de fontes exteriores à obra. Destaca-se também a representação de padrões decorativos geométricos cuja repetição e incidência em certas superfícies refletem o seu simbolismo, além de outras figurações animais e vegetais. Deste modo, temas e iconografia semelhantes aparecem representados transversalmente na escultura produzida na região da atual Nigéria. Apesar das diferenças relativas às formas e técnicas de representação, considera-se, ainda, uma multiplicidade de afinidades formais e estilísticas apontadas na historiografia da arte. De forma global, estas peças apresentam características e particularidades que se cruzam, como sejam as

¹³⁶ O crescimento do trabalho em metal durante o primeiro milénio, em várias partes da área da grande Nigéria, constitui o maior exemplo da diversificação económica e da criação de sociedades mais sofisticadas, em termos sociopolíticos, advindo do desenvolvimento de formas de sedentarismo como a agricultura (Falola, Heaton, 2008: 19).

¹³⁷ Os utensílios fabricados tanto em pedra e madeira, como em metal, indiciam atividades que então se praticavam, como a agricultura e a caça.

matérias-primas em que são trabalhadas (e as técnicas) e os temas e motivos iconográficos (com significados próprios), apesar de diferirem estilisticamente, facto este relevante para a assunção da diversidade regional/geográfica da arte e das culturas africanas e dos artefactos que subsistiram através dos tempos.

III.2. A arte do Benim

III.2.1. Passado e presente: palácio, guildas e tradições artísticas

A antiga arte do Benim que chegou aos nossos dias tem sido objeto de constantes reinterpretações, sendo apreciada e observada sob múltiplos ângulos, por colecionadores privados e pelo público em geral. Algumas destas peças encontravam-se em *gabinetes de curiosidades* europeus desde os séculos XVI e XVII, pelo que atualmente inúmeras obras do Benim encontram-se expostas em diversos museus (situados maioritariamente na Europa, Nigéria e nos Estados Unidos da América), bem como em coleções privadas. A sua catalogação e publicação permitiram um estudo mais sistemático das peças, desde a sua divulgação inicial, em *Antiquities from the City of Benin and from other Parts of West Africa in the British Museum* (London, 1899), de C. H. Read e O. M. Dalton. Esta obra incluiu os diversos objetos saqueados da Cidade do Benim e trazidos para a Europa, depois do ataque britânico em 1897, assim como outras peças de coleções privadas, principalmente em metal e marfim.¹³⁸ Ultrapassadas as questões acerca das origens (étnicas e geográficas), considerando a diversidade destas peças, bem como a constituição do *corpus* artístico do antigo reino do Benim (cerca de 3500 peças), os estudos que se têm realizado incidem na sua vertente artística (divisões estilísticas, atribuição a oficinas e “mãos”). De forma geral, as investigações centraram-se na aferição da cronologia das peças do período anterior à invasão inglesa. O desenvolvimento de técnicas científicas e exames laboratoriais têm vindo a complementar as análises iconográficas e estilísticas, designadamente no que respeita à composição das peças de bronze (deteção da percentagem de zinco e termoluminescência).¹³⁹ No entanto, o facto de ter havido incêndios na Cidade do Benim e

¹³⁸ Destacam-se algumas publicações iniciais, como *Antique Works of Art from Benin* (London, 1900) de A. Pitt-Rivers; *Great Benin, Its Customs, Arts and Horrors*, de H. L. Roth (Halifax, 1903); e *Die Altertumer von Benin*, de F. von Luschan (Berlin and Leipzig, 3 Vols., 1919).

¹³⁹ Algumas peças mais antigas são feitas em bronze e outras em latão (Cf. Craddock, Picton in Ezra, 1992: 23). Como já foi mencionado, o termo “bronzes” foi utilizado para designar os objetos em metal, em geral, devendo-se à dificuldade de identificação das peças em ligas de cobre, considerando as dificuldades em submeter todas as peças a análises científicas. A percentagem de zinco no processo de produção do latão (liga constituinte da maior parte das peças) é relevante para a identificação das peças antigas, uma vez que o componente metálico do zinco não podia ser produzido antes do séc. XIX. Assim, se a proporção de zinco for mais de 30%, as peças são provavelmente posteriores a esta data. A datação por

muitas das peças terem ardidado apresenta constrangimentos a esta investigação. Esta questão não se coloca no que respeita aos marfins e outras peças que foram exportadas no período moderno. Considerando o desenvolvimento das pesquisas e os estudos académicos acerca da arte deste reino, salienta-se a articulação que foi sendo realizada entre as fontes orais, escritas e visuais, bem como quanto ao conhecimento e perceção das obras antigas do Benim. Como já foi mencionado, caminhou-se no sentido da análise das peças, estilisticamente, mas também iconograficamente, estudando-as no seu contexto histórico de origem, de forma a perceber melhor as peças e as suas funções (Ben-Amos, 1980; Blackmun, 1984; Ezra, 1992; Curnow, 2016; Gunsch, 2018). Outro fator relevante nestas investigações centra-se no benefício que provém do facto de a produção artística do Benim ter sido contínua ao longo dos tempos. Por outro lado, as mudanças de contexto e reinterpretação das imagens, decorrentes da passagem do tempo e das múltiplas alterações daí resultantes podem tender a que se realizem leituras anacrónicas, tanto no que respeita à história, como à cultura material e artística dos povos Edo. Deste modo, considerando a estreita relação entre os objetos artísticos (e as suas funções), a história, a política e os ritos dos Edo, estas visões podem condicionar a perceção e interpretação das obras antigas. Apesar de esta continuidade evidenciar o problema da cronologia no estudo destas peças, bem como as dificuldades acerca da sua organização original nos locais de instalação (por exemplo, a forma como as peças se encontravam colocadas e associadas nos altares ou nos pilares do palácio), ou mesmo dos seus significados intrínsecos, a análise das próprias peças produzidas num período mais recente constituem um meio de conhecer a produção artística dos séculos anteriores, tendo trazido contributos para o seu conhecimento.¹⁴⁰

O *corpus* da arte do antigo reino do Benim é composto por placas fundidas em relevo (figurativas), esculturas de cabeças de bronze (cabeças comemorativas) e outras figuras de corpo inteiro, bem como de animais, presas esculpidas em marfim e outros objetos da *regalia* (espadas, sinos, idiofones, pulseiras e elementos do vestuário, caixas, etc.), produzidos em ligas de cobre e em marfim, e altares pessoais em bronze (*aseberia*), estes últimos fundidos a partir do séc. XVIII. A maior parte da arte do Benim é fundida em latão (liga de cobre e zinco), sendo que algumas peças são produzidas em bronze (liga de cobre e estanho), marfim, terracota e

termoluminescência revela o tempo a que o material (argila no interior das peças) foi exposto à radiação depois do seu aquecimento, detetando o momento da sua cozedura (Cf. Barley, 2010: 27-28). Detalharemos as possibilidades de análises ao marfim mais à frente neste trabalho.

¹⁴⁰ Barbara Blackmun realiza relevantes identificações de personagens representadas nas presas de elefante esculpidas (datadas dos séculos XVIII-XIX), estabelecendo paralelismos com as figuras das placas de latão, de cronologia anterior (séculos XVI-XVII) (Blackmun, 1997; Blackmun in Plankensteiner, 2007: 161). Para estas questões acerca da cronologia, veja-se também o artigo de Barbara Blackmun (1991: 56).

madeira, além dos ornamentos de contas de coral. Optámos por designá-las, genericamente, de *bronzes*.

Era o *Oba* quem podia encomendar estas peças enquanto os chefes tinham direito apenas a encomendar objetos em madeira e peças de joalheria em marfim (Gunsch, 2018: 7). É de salientar que o conjunto das peças do Benim de cronologia que compreende os séculos XVI e XVII (âmbito do presente estudo) é mais reduzido e, em parte, difícil de datar de forma precisa e por vezes de identificar. As peças que são esculpidas em marfim podem ser divididas entre as que são talhadas em vulto perfeito, como os pendentos, pulseiras, recipientes (considerando os saleiros e as colheres edo-portugueses, entre outras peças) e as próprias presas de elefante, que são talhadas ao redor do dente, em baixo-relevo, mantendo a sua morfologia (assim como as buzinas ou trompas, ou ainda os olifantes edo-portugueses).

Este reino, que ainda existe atualmente, tendo sido incorporado no Estado da Nigéria, continua a ser encabeçado pelo *Oba*, considerado divino pelos Edo. Deste modo, o rei preside aos rituais e às cerimónias realizados no palácio, em altares, nos quais diversos objetos são colocados, constituindo grande parte da designada arte real do Benim. Produzidas pelas prestigiadas guildas de artistas, estas oficinas são hereditárias e o saber das artes especializadas (perícia e técnicas de produção) é transmitido de geração em geração. Os eventos históricos são reativados durante as cerimónias da corte, mantendo a sua memória e honrando os seus reis ancestrais, apesar de as tradições terem sido adaptadas e modificadas no curso da história, assim como no que respeita aos objetos (materialidade, iconografia, estilos e funções). Estas peças e ornamentos, utilizados em contexto cerimonial, refletem o estatuto e o papel da estrutura da corte do Benim e proclamam a glória passada e presente dos reis divinos (Ezra, 1992: 21). Assim, a corte é constituída pelo *Oba*, pelos seus guerreiros, chefes e titulares, sacerdotes, membros das sociedades do palácio e suas guildas, comerciantes estrangeiros e mercenários e inúmeros assistentes (idem: 117). O atual palácio real encontra-se implantado dentro das muralhas da cidade, na zona designada Ogbe, que se encontra delimitada por outra muralha interior, sendo que na dinastia Ogiso, a localização do palácio localizava-se mais a Este (Curnow, 2016: 2). Este espaço compreende as instalações das várias guildas e as casas dos chefes do palácio que servem o *Oba* diariamente. Segundo a arqueologia, as tradições dos Edo e os registos dos viajantes, o complexo do palácio seria bastante maior, com múltiplas divisões e estruturas separadas (vários pátios, recintos e galerias); em frente encontravam-se instalados altares sacrificiais dedicados ao deus da morte (Ogiuwu) e outros ao deus do ferro e da guerra (Osun), personificando a medicina (idem: 4). O palácio do rei construído com paredes grossas de lama, de barro vermelho, segundo as descrições de Olfert Dapper (1668), apresentando desníveis que formavam bandas horizontais (para proteger do calor), eram rematadas por um

telhado inclinado (implúvia). Ao seu lado foi construído outro edifício onde se tratavam assuntos judiciais. Ambas as construções apresentavam um telhado com placas de ferro galvanizado, com uma enorme serpente de bronze, e no centro do pátio encontrava-se uma cabeça de crocodilo em bronze (Roth in Curnow, 2016: 5-6), tal como representado nas placas de latão. Olfert Dapper menciona ainda que “*A maior parte destas casas reais está coberta de ramos de palmeira colocados como pranchas quadradas; cada canto é embelezado com uma pequena torre em pirâmide, sobre o topo daquela está empoleirado um pássaro de cobre abrindo as asas*” (Dapper, 1686: 308).¹⁴¹ Alguns objetos do Benim representam esta arquitetura em miniatura como, por exemplo, uma caixa de latão, provavelmente do séc. XVI, apresentando uma torre com um pássaro entre duas figuras de “portugueses” a apontar espingardas a outros pássaros, aludindo ao episódio atrás relatado, referente ao reinado de Esigie.¹⁴² Outro autor holandês, Nyendael (1702), descreve que um dos portões do muro de terra encontrava-se adornado no topo com uma torre de madeira, rematada com “*uma grande Serpente de cobre, cuja cabeça está pendurada para baixo: Esta Serpente está muito bem fundida ou esculpida, e é a melhor que eu tenho visto no Benim*” (in Bosman, 1967: 463). Neste relato são referidos répteis, salientando as cobras, que são frequentemente representadas na arte do Benim.

Assim, a estrutura administrativa do reino está centralizada no complexo palatino, destacando-se as guildas ou oficinas, locais onde se produzem os objetos em metal e marfim ligados à corte, desde o séc. XVI até à atualidade. Conforme já referimos, de entre as atividades e trabalhos destas associações do palácio real, patrocinadas pelo *Oba*, distingue-se, então, a guilda dos fundidores de metal (*igun eronmwon*), no topo da estrutura hierárquica das guildas, e a guilda dos escultores de marfim e madeira (*igbesanmwan*). Existem outras guildas, como a dos que trabalham a pele dos animais, destacando-se, ainda, a associação dos chefes (*Eghaevbo Nodgbe*), a *Iwebo*, responsável pela *regalia* do rei (incluindo o vestuário cerimonial e contas de coral), que tem também a função de controlar a produção dos objetos utilizados nos rituais dos reinados divinos (Ezra, 1992: 5). Estas guildas hereditárias integram a estrutura complexa da administração do palácio, e apenas o rei podia possuir objetos em metal e marfim, ou permitir que os chefes mais importantes na hierarquia da corte as utilizassem (Plankensteiner, 2007b: 80). Existem, ainda, duas guildas (*Ewaise* e *Ebo*) especializadas na adivinhação e na medicina, e também outros grupos do palácio que criam remédios e detetam bruxas, transformando-se em pássaros da noite para atacar as suas vítimas (Curnow, 2016: 21). Desta forma, a arte do reino

¹⁴¹ A primeira publicação data de 1668. Cf. Olfert Dapper, *Description de L’Afrique*, tradução francesa, Amsterdam, 1686.

¹⁴² Para mais detalhes acerca do palácio real (no passado e no presente), veja-se Curnow (2016), que recolheu informações diversas nas suas pesquisas e vivência no Benim.

do Benim era (e é) uma arte realizada para a afirmação do *Oba* e da sua divindade, retratando a hierarquia da corte e registando simultaneamente momentos históricos significativos dos reinados anteriores, interligando história, política e arte. Considera-se que as múltiplas peças produzidas em metal, marfim e coral intervêm com o sobrenatural e os antepassados, forjando uma continuidade vital para o bem-estar do reino (Berzock, 2008: 5). A própria valorização da materialidade destes objetos, bem como a perícia com que são trabalhados, segundo as técnicas específicas inerentes às propriedades físicas de cada *medium*, relacionam-se com o estatuto real e o papel dos mesmos, revelando em parte a forma como foram percebidos localmente. O facto de os marfins edo-portugueses terem sido encomendados ou oferecidos aos portugueses e, seguidamente, circulado pelas cortes europeias, também revela a apreciação e valor atribuído a estas peças. Analisadas sob diversas perspetivas e percebidas como obras de arte relevantes, estas obras tiveram uma diversidade de funções na vida e rituais da corte do Benim, até terem sido incorporadas em coleções museológicas.

Por conseguinte, tendo presente o contexto histórico dos séculos XVI e XVII apresentado no segundo capítulo desta tese, período da produção do *corpus* das peças antigas do Benim, considerando a sua diversidade, os finais do século XV e todo o séc. XVI foi considerado um período relevante na história do Benim, altura da sua expansão territorial e concomitantemente do florescimento das artes e do comércio intercontinental. As conquistas de reinos lorubá, realizadas por Ozolua, nos finais do séc. XV, até às do seu neto Orhogbua, dominando importantes portos, como Lagos, corresponderam ao período áureo do poder político-militar e riqueza do reino, durante o séc. XVI, até ao início do séc. XVII. Também foi nesta altura que se realizaram as placas de bronze de forma intensiva, bem como as cabeças comemorativas e diversas peças em bronze, e ainda, várias peças em marfim. Considerando o desenvolvimento dos estudos interdisciplinares acerca deste reino, a generalidade das atribuições cronológicas a estes objetos coincidem com a intensificação do comércio com os europeus, como já foi mencionado, e com a intensificação da fundição de objetos em ligas de cobre. Todavia, na Nigéria, a tradição da fundição em metal já existia muito antes da chegada dos europeus à costa Ocidental de África, cujo enquadramento foi apresentado no subcapítulo anterior, tendo presente o debate acerca da transmissão da tradição desta técnica no Benim. Assim, na realização de peças nestes materiais, transversalmente, em diferentes localidades, povos ou estados desta região, salienta-se o facto de todos os objetos arqueológicos em metal encontrados em vários locais da Nigéria terem sido produzidos com a técnica da cera-perdida (Barley, 2010: 23). Também a possibilidade da existência de uma tradição escultórica em marfim, anterior às primeiras menções escritas a presas esculpidas, constituem indícios relevantes para o conhecimento da continuidade desta produção nesta região, lembrando as

presas de elefante encontradas na localidade de Igbo-Ukwu, que evidenciam o valor e significado do marfim (e da sua fonte, o elefante), indiciando a interligação existente entre o seu estatuto político e religioso. Salienta-se, ainda, a importância atribuída às contas ornamentais, fabricadas em materiais diversos, também estas encontradas em diferentes contextos arqueológicos, como vimos anteriormente, cujo comércio, designadamente de contas de coral e de outros materiais vítreos, foi documentado em fontes escritas dos séculos XVI e XVII.

No Benim, a introdução da fundição de bronze na corte do Benim deu-se durante o reinado de Oguola, nos finais do séc. XIV, pelo que a fundição das cabeças do reino de Ife já eram produzidas anteriormente, conforme a datação da arqueologia. Oguola teria tido vontade de realizar obras de arte similares às enviadas de Ife para o Benim, para preservar os registos dos eventos ocorridos durante o seu reinado (Egharevba, 1936: 18). Foram encontradas pulseiras e anéis em bronze do séc. XIII, em escavações arqueológicas empreendidas na Cidade do Benim, peças estas que não foram fundidas, mas forjadas (Connah, 1975), constando que terá sido *Oba Ewuare* o primeiro a encomendar peças fundidas em bronze de maior tamanho (Garrard in Gunsch, 2018: 18). Assim, segundo a tradição oral, um fundidor de bronze teria sido convidado para vir de Ife ao Benim ensinar esta arte, pelo que a possibilidade de ter havido esta ligação entre estes dois Estados contribuiu para fundamentar um dos métodos utilizados na datação das peças do Benim, designadamente a identificação estilística relativa ao naturalismo na representação das peças, caminhando para uma estilização progressiva. Este paralelismo, apontado por William Fagg (1963) e Philip Dark (1973), conduziu à atribuição cronológica de peças realizadas pelos Edo ao reinado de Oguola, apesar de não haver semelhanças entre as duas convenções faciais, das esculturas de Ife e do Benim (Gunsch, 2018: 19). Este tema tem sido muito debatido pelos investigadores, até porque tem servido de base às atribuições cronológicas da arte do Benim.¹⁴³ Contudo, foram também evidenciadas ligações entre a arte de Ife e do Benim no que respeita a tipologias análogas de objetos, considerando ainda as semelhanças iconográficas entre os bronzes de Ife e do Benim (Willett, 1971; Eyo, Willett, 1980). Por outro lado, apesar de algumas peças do Benim apresentarem um relativo naturalismo, as diferenças estilísticas são notórias, na sua generalidade, entre estas cabeças de latão e as de Ife (Williams, 1964 in Lawl, 1977: 199). Também foi sugerido que a fundição em latão se tenha

¹⁴³ Foram atribuídas diversas cronologias acerca das balizas cronológicas dos bronzes do Benim, desde a proposta de Dalton e Read (1899), pela identificação do vestuário e armas dos portugueses representados nas placas (séculos XVI e XVII); Felix Luschan (1910) define períodos de desenvolvimento estilístico dos bronzes do Benim, de um naturalismo decrescente ao seu declínio (início da produção em finais do séc. XV a finais do séc. XVII) (Luschan in Lawl, 1977: 194-195). Desde as primeiras atribuições cronológicas, houve novos avanços relativos à história oral e escrita, considerando os estudos científicos a que as placas foram sendo submetidas (Curnow, 2016; Gunsch, 2018).

desenvolvido de forma independente no Benim, tendo havido benefícios mútuos com a troca entre Ile-Ife e este reino (Gore, 1997; Inneh, 2007 in Berzock, 2008: 6). De qualquer modo, a utilização da técnica da cera-perdida, comum ao Benim e a Ife, foi utilizada por outros povos que produziram objetos em ligas de cobre diversas em vários locais da Nigéria, conforme já referido, acrescentando ainda a própria valorização atribuída ao metal, de forma geral.

Assim, se desde cedo se produziram objetos para uso local no Benim, possivelmente também houve trocas inter-regionais, considerando ainda que depois das primeiras relações comerciais estabelecidas com os europeus, inicialmente tendo sido com os portugueses, desde os finais do séc. XV, o Benim produziu peças que foram exportadas para a Europa (como os marfins e os tapetes de ráfia). Apesar de haver poucas referências escritas diretas relativamente à produção e/ou compra de objetos esculpidos (ao contrário das referências a escravos e dentes de marfim, trocados por manilhas de cobre, coral, entre outros bens), foram feitas apreciações a peças esculpidas em marfim que ficaram registadas nas fontes escritas europeias, que serão mencionadas mais à frente. As manilhas e bacias em cobre, bronze e latão foram levadas para o Benim, tendo intensificado uma produção já existente. Este metal era então derretido para fundir peças destinadas ao uso local. Como já mencionámos atrás, os relatos dos missionários espanhóis e italianos de meados do séc. XVII, que tinham sido enviados para o Benim para evangelizar os povos autóctones, fazem descrições acerca do trabalho em metal, marfim, entre outros, bem como de ritos locais. Estes referem-se a peças de marfim e presas de elefante colocadas em altares (reais e não reais), que eles observaram, havendo alguns indícios na documentação escrita acerca da possibilidade de estas últimas serem esculpidas, como abordámos atrás. Os visitantes holandeses também registaram importantes informações relativas aos elementos exteriores produzidos em cobre que ornamentavam espaços arquitetónicos do complexo do palácio.

Em suma, as evidências das tradições escultóricas do Benim, apontadas pela arqueologia e pelas fontes históricas, designadamente do bronze e do marfim, articulam-se com a atribuição do valor e simbolismo dos próprios materiais dos objetos, tendo ainda presente que se trata de materiais de grande durabilidade. Quanto à arte produzida desde o séc. XVI que chegou aos dias de hoje, pode-se constatar que os motivos iconográficos que perpassam as múltiplas tipologias de objetos produzidos nestes *media* realçam essa mesma perceção qualitativa. Na generalidade, as peças do Benim, muitas destas compondo os altares de antepassados, apresentam motivos figurativos humanos e animais, além de padrões decorativos diversos. No seu conjunto, estas impressionantes peças representaram, e ainda representam, a hierarquia social, política e religiosa do reino do Benim, e ritos associados, que funcionam ao redor do poder “místico” do *Oba*, tendo sido produzidas, de forma geral, para serem utilizadas em cerimónias e rituais,

desempenhando uma função que vai muito além da simples apreciação estética, como iremos detalhar de seguida. O próprio esforço para restaurar a continuidade dinástica que fora interrompida, reforçando os procedimentos relativos à sucessão real, renovando o palácio e recuperando os altares dedicados aos reis dos séculos anteriores, evidenciam claramente o desejo de continuidade ou de “permanência”. No entanto, se esta ideia de circularidade pode ser útil para a interpretação das peças antigas, a própria produção contemporânea das peças pode ser condicionada por essa mesma emulação pelo passado e pela vontade de reviver momentos áureos da história do reino, que as pode ter forjado de forma forçada. As considerações acerca da autenticidade da arte africana têm sido abordadas, sendo que determinadas peças levantam estas questões relativamente ao estudo do seu contexto de produção. Neste sentido, o conhecimento das peças antigas pode evidenciar dificuldades no que respeita à sua perceção, bem como relativamente à aferição da sua cronologia. Apesar de tudo, a revisão da história e da arte podem trazer sempre novos contributos. Nos subcapítulos que se seguem apresentaremos as obras realizadas pelas duas guildas reais mais relevantes, a de metal e a de marfim (e madeira), considerando o cruzamento de motivos e temas iconográficos que as peças apresentam. Deste modo, apresentaremos as características gerais destas peças e alguns dos seus exemplares, tentando lançar bases para a comparação mais concreta que se seguirá mais à frente, entre as peças de consumo local e as de exportação, tendo em conta que o objetivo desta tese centra-se nos marfins edo-portugueses. Neste sentido, as analogias entre as culturas artísticas (africana e europeia) poderão abrir caminhos para conhecer as relações interculturais que se estabeleceram neste período, assim como as próprias obras realizadas nos diferentes contextos.

III.2.2. Os metais fundidos: placas, cabeças memoriais

A guilda dos fundidores (*igun eronmwon*), com os seus ferreiros e fundidores de metal, apresenta uma grande relevância nas artes realizadas no palácio real do Benim, também tendo tido um importante valor comercial. As propriedades materiais do cobre destacaram-se desde as origens da metalurgia pelas suas possibilidades plásticas, designadamente as que resultaram do seu aquecimento (alternado com o martelar a frio), permitindo a produção de ferramentas e armas (Herbert, 1984: 3). É de lembrar a importação das manilhas de cobre e outros metais, que detinham esse mesmo valor realçado pelo facto de servirem de moeda de troca para outros produtos, como já referimos atrás. Sendo o *Oba* o mais importante patrono das artes, o trabalho da fundição em ligas de cobre (latão e bronze) servia exclusivamente o rei. Apesar da detenção

deste monopólio, algumas peças podiam ser obtidas pelos chefes mais ricos (pulseiras, pendentes, sinos, etc.). Para muitos povos desta reigião, a palavra cobre significa “ouro vermelho”, sendo que o bronze é mais valioso do que o ouro. As ligas de cobre são utilizadas para produzir a arte real do Benim, tendo em mente a sua resistência, durabilidade, entre outras características (Herbert, 1984). Assim, as próprias qualidades do cobre, com a sua cor avermelhada e brilho, refletem o valor simbólico associado ao poder místico do rei. Estes objetos simultaneamente belos e ameaçadores são próprios para produzir obras para o rei divino (Ben-Amos, 1980). A função dos objetos de metal é ainda refletida na própria palavra Edo para “recordar”, que significa literalmente “fundir um motivo em bronze”, sendo que o ato de fundir contém em si mesmo a memória, encontrando-se associado ao reinado do Benim, por lembrar e registar a sua história (Girshick in Plankensteiner, 2007b: 76). Esta valorização dada ao metal, suporte artístico duradouro, relaciona-se com o próprio estatuto dos fundidores e ferreiros, e das guildas que produzem objetos para as cerimónias e rituais áulicos, e ainda, para decorar o palácio real (possivelmente aliando a performance ritual aos actos públicos cerimoniais e políticos). Felix von Luschan comparou os bronzes do Benim a peças realizadas por europeus, exaltando a técnica de fundição, representando estes bronzes “*o mais alto feito possível*” (Luschan, 1901 in Ezra, 1992: 25). Referindo a beleza e a alta qualidade dos bronzes e dos marfins esculpidos, o curador do museu alemão tem sido louvado por ter contribuído para a mudança da perceção das peças do Benim, de obra vistas como peças etnográficas para obras artísticas (Gunsch, 2013).

Depois da introdução da técnica da fundição, considerando que a guilda real foi organizada e supervisionada pelas associações do palácio nos séculos XV e XVI (Dark, 1973), a datação da produção das placas foi convencionalmente atribuída, de forma geral, aos séculos XVI e XVII, sendo que a definição exata da sua cronologia não tinha sido realizada até às relevantes investigações de Kathryn Gunsch sobre as placas de bronze do Benim (Gunsch, 2018), como veremos.

A arte da fundição em liga de cobre permaneceu uma prerrogativa real e ficou identificada com o poder temporal e espiritual da dinastia (Herbert, 1984: 41). Se a guilda de metal estava exclusivamente ao serviço do *Oba*, estando os fundidores proibidos de realizar peças para outros comitentes, sob pena de morte, o rei podia fazer ofertas a quem entendesse merecer esta honra. O rei assistia à operação desta técnica da fundição, recompensando os fundidores pelo trabalho bem-sucedido (idem: 42). Algumas das peças primitivas eram feitas de bronze (liga de cobre e estanho), mas a maior parte da fundição era feita em latão, que é uma liga de cobre e zinco com uma variedade de outros elementos espúrios. A técnica da cera-

perdida consiste primeiro em fazer um modelo do objeto em cera sobre um núcleo de argila, e no caso das cabeças, este núcleo corresponde a um primeiro “esboço” ou base grosseira que é coberta por uma fina camada de cera de abelha, sobre a qual se fazem os acabamentos ou detalhes do rosto (incisos ou modelados). Faz-se, então, uma abertura no topo da cabeça e inserem-se tubos estreitos através da cera. Sobre esta camada é aplicada uma camada de argila semi-líquida, cobrindo toda a superfície (e deixando os canais de fora). Este molde é aquecido numa posição (invertida) que permite que a cera derretida do interior da cabeça escorra pela abertura do topo e, simultaneamente, cozendo a argila (terracota). O termo cera-perdida remete precisamente para esta fase do processo de cozedura no qual a camada de cera é derretida (e se perde), deixando, assim, um espaço entre o primeiro núcleo de argila e as camadas posteriores de argila que se aplicaram sobre a fina camada de cera. De seguida, o metal é fundido e vertido através da abertura do topo (os canais servem de respiradouro), preenchendo este espaço deixado pela camada de cera e, deste modo, formando uma camada de metal sobre o molde (Curnow, 2018: 29). Quando arrefecido, quebra-se a terracota da camada exterior, os canais são removidos, as superfícies polidas e a maior parte do barro retirado do interior, revelando, por fim, o objeto em bronze igual ao molde de cera. Este processo elaborado produz peças únicas pois o molde é sempre destruído, não podendo ser reutilizado (Ezra, 1992: 23).

Segundo o levantamento efetuado por Kathryn Gunsch, existem cerca de 850 **placas** escultóricas em relevo do Benim (de baixo a alto relevo), de formato retangular. Estas placas, atualmente dispersas por museus do mundo inteiro, não têm sido estudadas no seu conjunto, mas como unidades separadas ou consideradas aos pares, não havendo informações acerca da sua disposição ou organização original, devido ao facto de terem sido encontradas armazenadas no palácio no momento da invasão inglesa em 1897. Não existem, pois, descrições desta altura acerca da disposição original das placas e a sua subsequente dispersão pelas coleções também dificultou o estudo deste *corpus*, designadamente a relação entre motivos iconográficos e técnicas de produção, e a perceção da função de determinados padrões de representação, bem como o significado do conjunto (Gunsch, 2018: 2).

Deste modo, o *corpus* de placas trabalhadas em latão e bronze foi agrupado por Kathryn Gunsch (2018: 4) em duas categorias segundo o seu formato e dimensões. Estes dois tipos de placas, as largas (entre 30-40 cm) e as estreitas (cerca de 19 cm), medem entre 40 e 56 centímetros de altura (idem: 4). A maior parte das composições apresenta figuras isoladas, em pares ou em grupos de três, e um grupo reduzido de placas representa cinco ou mais figuras. Os temas iconográficos consistem em figuras humanas (maioritariamente homens, personagens da corte e figuras identificadas como portugueses), incluindo diversas personagens a cavalo, o *Oba*

a ser assistido pelos seus oficiais e assistentes e animais (leopardos, crocodilos, peixes, entre outros) (**Figuras 22 e 23**). Os motivos que compõem os fundos consistem em figuras de homens (cabeças e bustos de soldados portugueses), animais e plantas, destacando-se os padrões florais (e saliências decorativas, rosetas ou crescentes nos cantos).

A primeira referência às placas foi publicada por Olfert Dapper (1668), autor que, embora não tenha visitado o Benim, se baseou nas informações de Samuel Bloemmaert, que dirigia a companhia comercial holandesa, referente a um período anterior a meados do séc. XVII. Dapper relata que o rei se mostrava apenas uma vez por ano, saindo em cortejo, montado a cavalo, e descreve o magnífico complexo do palácio, com as suas casas, os seus pátios e as “*bonitas galerias que na sua maior parte são quase tão grandes como as de Amsterdão. Estas são sustentadas por pilares de madeira embutidos em cobre, onde as suas vitórias são gravadas, e tendo o cuidado de as manter limpas*” (Dapper, 1686: 308). Estas vitórias correspondem certamente a cenas de guerras e batalhas, como tem sido divulgado na literatura, baseando-se em traduções da obra original, pelo que foi retificado que as placas tinham sido fundidas e não gravadas ou esculpidas, ao contrário do que é referido (Gunsch, 2018: 4). E se efetivamente as placas tivessem sido regularmente polidas, o seu brilho, aliado ao efeito de massa, devia constituir um espetáculo impressionante (Blackmun in Plankensteiner, 2007a: 161). Esta descrição é a única referência direta ao local onde as placas eram exibidas, e além disso os buracos que estas apresentam também evidenciam que muito provavelmente foram pregadas nos pilares de madeira. A sua instalação é ainda corroborada pela própria iconografia de duas placas autorreferenciais representando o mesmo tema, uma delas conservada no *British Museum* (**Fig. 24**).

Os relatos de outro holandês, David van Nyendael, enviado da Companhia das Índias Ocidentais (1702), refletem admiração pela cidade e sua arte, no entanto, o autor não se refere às placas. Este facto pode implicar que já tinham sido removidas anteriormente à sua visita ao reino do Benim (Gunsch, 2018: 4), o que também não significa, obrigatoriamente, que por não terem sido mencionadas não estivessem a ser utilizadas e instaladas nesta altura. Contudo, o facto de Nyendael não mencionar as placas, fundamentou a generalidade das atribuições ao *terminus ante quem* da produção destas peças (Fagg, 1963). As placas só foram de novo mencionadas durante o período da ocupação inglesa, nomeadamente por Ernest Roupell, tendo este administrador inglês recolhido a informação de que estas peças tinham sido encomendadas por Esigie e o seu filho e, ainda, que um homem branco (Ahammangiwa) tinha vindo com os portugueses durante o seu reinado tendo feito placas e trabalhos em bronze para o rei (Read, Dalton, 1899; Ezra, 1992: 119; Gunsch, 2018: 46). Segundo as histórias orais registadas por Roupell, este período corresponderia ao *terminus post quem* da criação das placas (Fagg, 1963).

Apesar de a história oral não registrar estas placas, Jacob Egharevba menciona que Oguola encomendou obras em bronze, afirmando que Esigie tinha encorajado a fundição em bronze, tendo ainda enviado uma cruz de bronze para o rei de Portugal (in Gunsch, 2018: 4). Analisando as próprias placas, outras peças e a sua iconografia, Kathryn Gunsch salienta que *Oba* Esigie encomendou um conjunto de placas no fim do seu reinado, assim como o seu filho *Oba* Orhogbua provavelmente o fez, propondo a datação para a produção deste *corpus* entre 1540 e 1570, baseando-se também em outras fontes históricas (idem: 5). Vistas no seu conjunto, estas placas mostram um programa decorativo definido, refletindo a hierarquia social dos membros da corte e as convenções estéticas no seu apogeu (idem: 6). A historiadora de arte analisou os padrões decorativos das placas, individualmente, desenvolvendo hipóteses de processos de produção e datação, observando as composições e notando as diferenças de profundidade dos relevos (idem: 74-75). Assim, dividiu as placas em grupos distintos, segundo a sua iconografia, plasticidade e estratégia narrativa, relacionando-se com os líderes das guildas. Desta forma, as placas foram criadas durante um período específico do Benim, altura de pressões internas e externas, cujos fatores políticos provavelmente induziram à encomenda das placas, determinando a sua receção (idem: 29). Segundo Gunsch, a diferenciação dos padrões de bandas laterais de entrelaçados marca a distinção tanto das guildas como dos reis que encomendaram as placas, *Oba* Esigie e *Oba* Orhogbua (idem: 114), definindo-se assim duas fases de produção, uma por volta de 1540 a 1550 e outra por volta de 1550 a 1570. As centenas de placas ou relevos de bronze encomendadas por Esigie foram colocadas no palácio do *Oba*, refletindo o esplendor e poder de uma corte centralizada (Blackmun in Plankensteiner, 2007a: 161).

De acordo com os princípios estéticos da arte do Benim, designadamente a simetria, repetição, frontalidade, alternância e decoração em vulto (Willett, 1971; Curnow, 2018), pode-se observar que as placas de bronze se inserem nestes parâmetros, fundamentando a reconstrução deste *corpus* (Gunsch, 2018: 7). Esta reconstituição empreendida por Kathryn Gunsch, contemplando também o enquadramento histórico e momentos chave como do reinado de *Oba* Esigie (considerando o seu reinado entre c. 1517-1550), contexto da encomenda inicial das placas, além de outros fatores, demonstra a forma como ocorreram mudanças na transição para o reinado do seu filho, *Oba* Orhogbua, influenciando na mudança da iconografia e na narrativa das placas (idem: 12).

Na sua generalidade, as composições figurativas das placas com mais de três pessoas apresentam a figura central destacada, em maior escala do que as outras figuras que simetricamente ladeiam a personagem principal, em posição frontal, com os torsos e as cabeças voltados para o observador. Outras vezes, as figuras laterais são representadas de lado, mas

também olhando para o observador (**Fig. 25**). Em geral, as proporções corporais das figuras não são representadas em escala real, havendo sempre um exagero e aumentando-as do torso para cima, salientando as cabeças, seus penteados, chapéus e adornos (também do pescoço). As composições destas placas não apresentam a convenção da perspectiva linear, e as figuras ou elementos decorativos encontram-se dispostos de forma a realçar a escala hierárquica, associada à importância e simbolismo das figuras e motivos iconográficos, apesar de a representação das figuras mais pequenas no espaço poderem indiciar uma tentativa de representação de afastamento. A maior parte das peças que retratam os Edo apresenta o fundo inciso com um padrão floral, cuja espécie foi identificada como a flor do rio (Dark, 1973). Estas folhas são utilizadas em ritos de cura dedicados a Olokun, significado que também se pode estender ao outro tipo de fundo das placas que apresentam uma cruz dentro de um círculo (Ben-Amos, 1980; Fagg, 1963 in Ezra, 1992: 118). Estes fundos e as rosetas em relevo nos cantos das placas podem ter origem na arte europeia ou islâmica (Sieber in Ben-Amos, 1980), tendo igualmente sido entendidos localmente, aludindo ao pôr-do-sol, havendo também motivos de crocodilos, peixes, e cabeças e torsos de portugueses (Ben-Amos, 1980 in Ezra, 1992: 121). As figuras centrais destacam-se pelo seu vestuário, adereços ornamentais e outros atributos, cuja posição, aliada a estes elementos, reflete o seu estatuto hierárquico na sociedade do Benim, sendo usualmente identificadas como monarcas ou chefes com funções importantes.

As fisionomias retratadas na arte do Benim são bastante estilizadas, característica esta também visível nas placas, o que torna difícil reconhecer personalidades individuais (Barley, 2010: 28). De facto, a estilização é evidente, sendo no entanto perfeitamente possível distinguir os rostos das figuras dos portugueses dos rostos Edo. Parte das figuras representadas em algumas placas (isoladas ou em grupo), em tamanho reduzido, de perfil e em movimento, apresentam vestuário e acessórios militares, sendo sempre identificadas como “portugueses”. Em certos casos, este estado (movimento *versus* hieratismo) parece indicar uma posição de menor importância, ideia esta reforçada pela repetição destes personagens em busto, ou cabeças, de forma quase decorativa ou pictográfica. No entanto, os portugueses também são representados em maior escala e isolados, segurando atributos militares, como lanças, espadas, mas também manilhas, elas próprias igualmente assumindo um protagonismo mais marcado, associando estas figuras a comerciantes. Se a produção das placas se encontra intimamente relacionada com a história (e conceção do Benim, do seu passado), o contexto histórico atrás apresentado, permite identificar as personagens representadas não apenas de forma geral, mas identificando os próprios monarcas e momentos dos seus reinados. Como já foi mencionado, os portugueses representados nas placas apresentam um vestuário que era utilizado em meados do séc. XVI, sendo esta identificação iconográfica um fator relevante de aferimento cronológico.

De entre as inúmeras cenas representadas nestas placas, que retratam a hierarquia do reino, salientam-se as autóctones que representam guerreiros, apresentando uma indumentária e armas (espada cerimonial na mão direita, lança na mão esquerda e escudos) que os Edo utilizavam nas suas batalhas mas igualmente em cerimónias e rituais. Os colares de dentes de leopardo, sinos quadrangulares, chapéu e colares de coral e ornamentos à cintura que estas figuras ostentam, indicam tratar-se de chefes de alto estatuto social e político (Ezra, 1992: 123). Os seus adornos evidenciam o seu *ranking*, destacando os padrões do vestuário em geral, chapéus dos chefes com penas de lado, também presentes em algumas figuras dos portugueses (**Fig. 26**). Considerando o conjunto de placas e motivos iconográficos de diversas composições, os temas representados na sua generalidade encontram-se provavelmente ligados a atividades cerimoniais ou rituais. Muitas destas figuras, frequentemente em várias placas, apresentam indivíduos a tocar instrumentos diversos, e ainda temas relativos ao comércio, destacando os portugueses a segurar manilhas. Destaca-se uma das placas (*The Metropolitan Museum of Art*, Nova Iorque, A. N: 1978.412.309), possivelmente retratando um desfile ou cortejo, representando a figura central do *Oba* montado a cavalo, sentado de lado, mas com o torso em posição frontal, adornado com os seus colares de contas, encontrando-se rodeado pelos seus assistentes ou servos que o assistem (**Fig. 27**). Estas figuras, todas elas indicando tratar-se de locais, com vestes e adereços dos Edo, dispostas de forma simétrica e aos pares, são representadas em três escalas de diferentes dimensões, além da figura muito pequena em cima da qual o *Oba* apoia os pés. Nos cantos, na base da placa, os indivíduos que resguardam o rei do sol são figuras maiores, encontrando-se entre estes e o *Oba*, duas figuras em tamanho mais reduzido, a apoiar o rei (um deles despido, segurando uma espada). No fundo da placa, entre os motivos de flores de quatro pétalas ou folhas, são representadas duas figuras de tamanho mais reduzido do que as do plano frontal. Esta iconografia remete para os relatos dos missionários que estiveram no Benim em meados do séc. XVII, nomeadamente, do padre capuchinho espanhol Filippo de Híjar, atrás apresentados, descrevendo uma “procissão” ou desfile do *Oba*, que nesta altura raramente saía do palácio. Segundo este padre, nestas cerimónias estão presentes “os criados do rei que lhe fazem sombra, tocam música e levam o cavalo, servindo de escudeiros, levando o rei aos ombros” (in Salvadorini, 1972: 248-243). Estes relatos são semelhantes aos de Olfert Dapper (1668), designadamente da descrição que este faz de uma situação análoga, corroborada pela gravura. O holandês descreve esta mesma gravura reproduzida nesta obra europeia, retratando uma procissão real, na qual desfilam pela cidade não apenas a corte, mas também leopardos, músicos, anões, cavaleiros com lanças e o rei montado em cima de um cavalo sumptuosamente aparelhado (Dapper, 1686: 311-312) (**Fig. 2**).

É de lembrar que também o rei de Portugal, D. Manuel I (1495-1521), desfilava por Lisboa com a corte, incluindo nesta parada elefantes e outros animais, como forma de afirmação política, assim como os monarcas do Benim o fizeram, a atestar por estas descrições e pela gravura do autor holandês. Verifica-se, ainda, que D. Manuel I encomendou inúmeras obras arquitetónicas e outras obras artísticas, lembrando a marca que o estilo *manuelino* deixou por todo o país, tema que abordaremos adiante. Ainda durante o reinado deste rei português, *Oba* Esigie realizou a sua primeira encomenda de placas de bronze, peças relevadas, cujo conjunto seria então destinado a ornamentar um espaço público, a entrada do seu palácio. Tal como outros monarcas europeus, este *Oba* realizou festas e inúmeras encomendas de obras de arte para serem apreciadas por todos, evidenciando a intenção de fazer “propaganda” real (e/ou política) e simultaneamente de registar a *memória*.

Outra placa, do *British Museum* (Af1898,0115.44), embora apresente a imagem frontal do *Oba* montado a cavalo, este equídeo, em posição lateral, encontra-se representado de forma semelhante às outras placas, de tamanho mais reduzido do que o rei, o que indica movimento, contrastando com o hieratismo habitual das cenas (**Fig. 28**). É, ainda, amparado por dois oficiais, um destes segurando na mão um bastão ou ceptro com um pássaro no topo. No canto inferior esquerdo da placa, uma figura, muito mais pequena, segura o cavalo com uma corda. O episódio atrás relatado, acerca do encontro de *Oba* Esigie com o pássaro da profecia, permite a identificação deste rei na cena representada nesta placa, induzindo à associação direta do pássaro com o próprio monarca. Contudo, segundo as interpretações de Gunsch, este episódio reconstitui não apenas um acontecimento histórico, mas simultaneamente constitui uma metáfora relativa à resistência de Esigie face aos seus inimigos e ao Benim, veiculando uma recordação ou memória contínua do seu poder militar (Gunsch, 2018: 36), transcendendo o próprio acontecimento. A cronologia atribuída às placas tem por base indícios que se relacionam diretamente com momentos históricos, salientados pela identificação de motivos iconográficos, nomeadamente as figuras dos portugueses através do vestuário e as suas armas (utilizados em meados do séc. XVI). Destaca-se também a presença do motivo do pássaro da profecia nos idiofones, instrumentos que foram criados para o festival Ugie Oro, cerimónia processional instituída por Esigie em 1517 (idem: 36). A *regalia* de contas de coral, que se pode observar nas representações do *Oba* e de alguns dos chefes, foi instituída por Ewuare no séc. XV, contas estas associadas a Olokun, deus marítimo da riqueza. O reforço da utilização destas contas durante o festival Ugie Ivie foi empreendido por *Oba* Esigie, tornando o seu simbolismo espiritual e político ainda mais proeminente (Gunsch, 2018: 36). No entanto, apesar das associações gerais que se podem realizar, poucas placas veiculam uma narrativa específica (idem: 64). Como já foi

referido, as contas de coral, vistas como símbolos do deus Olokun, também representado como crocodilo ou em outros animais aquáticos, são associadas aos portugueses que trouxeram riquezas para o reino, lembrando que os portugueses são representados na arte do Benim, em geral, desde o séc. XVI. Também são muitas vezes representados intercalados com motivos de peixes-lama, de forma estandardizada, tornando-se esta estilização uma convenção na arte do Benim (Ezra, 1992: 178), destacando que estes europeus e motivos a eles associados aparecem diversas vezes representados entre folhagem. Diversas pulseiras ou braceletes em metal, algumas atribuídas ao séc. XVI, bem como outras mais recentes, que multiplicam a iconografia dos portugueses, também se encontram presentes em outros objetos como, por exemplo, nos pendentos (alguns com pequenos sinos) e sinos quadrangulares, cuja forma foi inventada no séc. XV, sob a influência dos portugueses (M. Davis in Curnow, 2016: 42).

Vários destes temas iconográficos são representados na arte do Benim, em bronze (principalmente em latão) e em marfim, notando que diversas figuras de esculturas de bronze em vulto perfeito, designadamente figuras de cavaleiros, apresentam os cavalos aparelhados (desproporcionados relativamente aos cavaleiros), da mesma forma que são retratados nas placas com uma espécie de flor na interseção do cruzamento dos arreios dos cavalos. Esta característica também é comum aos cavalos representados nas presas de marfim, assim como se pode observar nos saleiros edo-portugueses, como iremos detalhar mais à frente. Os portugueses são sempre representados da mesma forma, com feições afiladas e narizes aduncos, cabelos compridos e lisos e muitos deles com barbas, apresentando algumas variantes no que respeita aos chapéus, vestes e armas ou outros objetos que seguram, tanto nas placas, como em esculturas, e outras peças. A representação dos portugueses reflete o impacto que estes tiveram na vida da corte, tendo estes trazido para o Benim bens que foram muito apreciados, como as contas de coral e vidro, vestuário, chapéus e, sobretudo, cobre, como já detalhámos atrás, cujo comércio e riquezas que daí advieram terão permitido a produção e colocação das centenas de placas nos pilares do palácio (Ezra, 1992: 128). As figuras dos *Obas* e dos seus assistentes, envergando indumentária e acessórios característicos, bem como outras figuras locais, apresentam formas de vestir, objetos e atributos comuns às representações de outras peças, como por exemplo, as cabeças comemorativas. As fontes escritas descrevem cenas que correspondem visualmente aos temas representados nas placas, como já mencionámos, designadamente as procissões realizadas em dias de festas e sacrifícios, lembrando que *“Quando vão ao Palácio de Rei, os fidalgos vestem-se com umas saias e vão com escudeiros à frente, e ainda vão a cavalo, sendo que em dias de festas e sacrifícios, tocando músicas, e cada um vai com muito acompanhamento de música diferente, uns com flautas de*

*marfil [marfim] otros com guitarrillas [e outros com guitarras]” (Híjar in Savadorini, 1972: 253). É de lembrar que Olfert Dapper também relata a incursão anual do *Oba*, saindo da sua “*corte a cavalo, muito bem vestido com todos os tipos de ornamentos reais, e acompanhado por três ou quatro nobres a cavalo e apeados, e um grande número de músicos atrás e à sua frente, tocando alegres melodias com toda a espécie de instrumentos musicais*” (Dapper, 1686: 311), como é mostrado na célebre gravura da Cidade do Benim que acompanha este texto.*

Em suma, podem-se encontrar inúmeros motivos e temas iconográficos comuns nas placas de bronze, bem como noutras peças do Benim, produzidas em metal e em marfim. A presença destas figuras, padrões e temas representados na arte deste reino, de forma transversal a todo o *corpus* existente, revela um “programa” artístico coerente, ligado à diplomacia pública, nomeadamente de *Oba* Esigie, na tentativa de controlar a sua imagem para a posteridade (Gunsch, 2018: 41). Este plano verifica-se não apenas no entendimento do significado da instalação original das placas no pátio principal do palácio real, como também revela toda uma intenção dos povos Edo e do seu reino de veicular uma “leitura” imediata, através das imagens representadas em diversas tipologias de objetos ao longo dos tempos, forjando e talhando a sua história.

Esta construção da história, própria deste reino de África, mostra que a corte do Benim se baseou em grande parte na história oral que, segundo Kathryn Gunsch, se ajusta melhor à instalação do conjunto das placas de bronze, evidenciando uma recusa dos registos escritos (e da fixação de um passado linear), apesar de tanto Esigie como Orhogbua terem adquirido a habilidade da escrita em português (idem: 45). Na interpretação da iconografia de algumas das placas, Gunsch atribuiu-lhes um carácter polissémico, multiplicador de momentos históricos numa só placa (idem: 58-61). Assim, apesar de uma aparente imutabilidade, os momentos da *performance* pública dos rituais e festividades são constantemente renovados, paralelamente à transmissão da tradição oral, integrando-se este *corpus* de placas na decoração da arquitetura. A ausência da representação do espaço circundante às figuras que se inscrevem nas placas do Benim, como referencial do tempo ou período a que a representação de uma cena reporta, pode remeter para as próprias pinturas icónicas/narrativas europeias, em especial, por exemplo, para a obra portuguesa, os *Painéis de São Vicente de Fora* (Museu Nacional de Arte Antiga, ca. 1470) da oficina de Nuno Gonçalves, onde apenas é visível a linearidade dos mosaicos do chão, indicando uma subtil perspetiva (**Fig. 136**). Esta obra também tem sido objeto de inúmeras interpretações ao longo dos tempos. A pintura destes seis painéis, solenemente composta, expressa uma atenção especial dada às figuras, em posição frontal e a olhar diretamente para o observador, encontrando-se vestidas e adornadas de forma a representar o grupo social a que

pertencem. Tal como as placas, o significado destes painéis ficaria incompleto sem uma leitura do conjunto, o qual também não se conhece inteiramente. O próprio facto de as partes centrais apresentarem a dupla figuração de São Vicente, patrono de Lisboa e das conquistas do Norte de África, segundo interpretações consistentes da historiografia,¹⁴⁴ realçam os painéis centrais, destacando o santo segurando os Evangelhos, abertos para o observador, afirmando a fé cristã pela *palavra*, ideia esta reforçada pela posição, atitude e gestos das figuras da sociedade portuguesa. Apesar de estes serem painéis pintados e as placas do Benim serem um conjunto de placas de metal, ambas as obras evidenciam através das imagens uma intenção de afirmação da história, que se renova em cada olhar através dos tempos, bem como a espiritualidade e o poder político implícitos.

Considerando a oposição dos Edo à adoção e prática de registos escritos, apesar da aparente aceitação inicial do cristianismo por parte de Esigie e do seu filho, como pudemos constatar pela contextualização histórica atrás apresentada, e conforme Gunsch corrobora pela interpretação dos significados múltiplos das placas, ambas as formas artísticas contêm, implicitamente, um princípio histórico-político e devocional semelhante. É também de lembrar a atuação dos europeus na divulgação do cristianismo neste período, nomeadamente, no investimento realizado durante o reinado de D. Manuel I, relativamente à arte das igrejas, objetos litúrgicos e espaços civis, e o seu papel nos ritos religiosos. Conforme apresentado no capítulo anterior, representantes do *Oba* do Benim vieram a Portugal, no seguimento da chegada dos portugueses ao reino africano, abrindo perspetivas interessantes de colocar no que respeita às relações interculturais entre europeus e africanos.¹⁴⁵

As semelhanças entre a arte de Ife e de outros reinos ou povos e a arte do Benim, sobretudo ao nível das técnicas escultóricas e iconografia, considerando as suas marcadas diferenças estilísticas, podem ser entendidas, simultaneamente, como reconhecimento mútuo do estatuto e relevância de cada uma destas regiões, assim como forma de afirmação política, individualizando a soberania de cada Estado. A abertura dos Edo a outras culturas, como se verificou com a portuguesa nos finais do séc. XV, pode-se refletir nos próprios objetos artísticos, designadamente nas placas de bronze, tendo presente a ubiquidade da representação de figuras dos portugueses e motivos com estes relacionados. O formato retangular das placas não se encontra usualmente na escultura africana (Eyo, Willett, 1980: 45). A introdução dos motivos

¹⁴⁴ Veja-se o catálogo da exposição realizada em Lisboa, *Os Primitivos Portugueses (1450-1550)* (MNA, 2010).

¹⁴⁵ Para a representação europeia dos africanos veja-se “European Perceptions of Black Africans in the Renaissance”, de Peter Mark (in Bassani, Fagg, 1988: 21-34) e “A Representação do Exótico” (in Dias, 2009: 97-110) e ainda “De África” (in Exposição MNA, *A Cidade Global. Lisboa no Renascimento*, 2017: 98-131).

talhados em baixo ou médio-relevo pode ter resultado do contacto com os europeus, nomeadamente, considerando que os portugueses (viajantes, clérigos, mercadores) levavam ofertas diplomáticas, peças litúrgicas, livros e missivas reais e pontifícias (atestados nas fontes da época). O formato destas composições em ligas de cobre coaduna-se com estes objetos, veículos da comunicação escrita, assim como com o relevo das figuras esculpidas ao redor das presas de elefante, compondo cenas ou eventos relevantes deste reino, apesar de este não ser um suporte plano. Considerando as características físicas e a disposição espacial destas placas, a maior parte das placas apresentava dois tamanhos e muitas eram feitas aos pares, provavelmente para flanquear a entrada do palácio (Curnow, 2016: 6). No entanto, o entendimento da disposição ou colocação do conjunto das placas em pilares não se adequa ao formato das páginas de livros, como tem sido referido (Fagg, 1963),¹⁴⁶ remetendo antes para as esculturas em pedra dos portais das igrejas europeias, tema que aprofundaremos mais à frente, tendo presente a importância da ornamentação arquitetónica salientada por Kathryn Gunsch (2018), como temos vindo a referir, e ainda, a sua função pública.

Ao contrário das placas, produzidas num período cronológico definido, que pôde ser balizado devido ao seu enquadramento histórico, de reinados específicos (séculos XVI e XVII), as **cabeças memorativas** continuaram a ser utilizadas e produzidas até 1897. A representação da cabeça é a característica mais relevante da arte do Benim, na qual incide o foco central do ritual do Benim (Ezra, 1992: 29). Como já mencionámos, consta nas tradições que quando o *Oba* da dinastia fundadora morria, a sua cabeça era enviada para Ife para ser enterrada, de onde, por seu turno, era enviada uma cabeça de bronze para ser colocada no altar dos antepassados desse rei (Eyo, Willett, 1980: 42). E ainda, que teria sido enviado mais tarde um mestre fundidor para ensinar os Edo a fazerem eles próprios as cabeças comemorativas, sendo que os ofícios de esculpir a madeira e o marfim já existiriam (idem: 42). A valorização da cabeça encontra-se refletida nas representações artísticas em metal de ambas as culturas, apesar de apresentarem características formais e estilísticas diversas. Assim, a primeira responsabilidade de cada novo *Oba*, relativa aos rituais, consistia em estabelecer um altar comemorativo ao seu pai e encomendar peças decoradas aos escultores de metal e marfim (Ezra, 1992: 29).

No Benim, os altares reais de antepassados existentes no palácio estavam repletos de esculturas e objetos rituais para adoração dos espíritos dos reis (antepassados), tendo por objetivo poderem continuar a legitimar os reinados posteriores (**Fig. 29**). Os sons emitidos pelos

¹⁴⁶ William Fagg sugeriu que a forma retangular e técnica do relevo das placas teriam sido influenciados pelos europeus, possivelmente inspirado em livros iluminados. Philip Dark fala em caixas em marfim indianas ou pequenas pinturas indianas (Dark, 1973).

idiofones e pelos sinos em forma piramidal serviam para chamar os espíritos ancestrais (Ezra, 1992: 30). O local ou quarto em que cada *Oba* vivia tornava-se local de veneração por parte do seu sucessor, no qual era edificado um altar decorado em sua honra, e os ciclos de festivais anuais exigiam que cada governante fosse recordado individualmente. Atualmente, em cada espaço do palácio onde se realizam rituais, designados de casa *ju-ju*, os altares são erigidos em plataformas de barro, e no centro são colocadas cabeças de bronze únicas, cada uma suportando um dente de elefante esculpido (Curnow, 2016: 5-11). As cabeças seriam colocadas nos altares aos pares, simetricamente, entre as quais se colocavam outras esculturas em bronze ou latão, além de outros objetos como os sinos, sendo que atrás eram dispostas as espadas, como se pode verificar em fotografias dos finais do séc. XIX (Roth in Ezra, 1992: 30).

Os registos escritos de missionários que estiveram no Benim, pelo menos desde meados do séc. XVII, dão informações relevantes acerca do reino, do palácio e de como estes altares eram compostos nos pátios de todas as casas, além dos altares do palácio real, sendo estes pátios adornados com “*dientes de Elefante, cauezas de Baca, carnero, y de quantos animales encuentran*” (Híjar, 1651 in Salvadorini, 1972: 249), onde se faziam sacrifícios e oferendas. Pelas descrições desta carta, constata-se que as cabeças de carneiro, associadas ao *Oba*, que suportam o dente, são de animais mortos em vez das cabeças em bronze ou latão, indiciando que as peças em metal, matéria muito valorizada e restringida às guildas, seriam destinadas aos altares reais. De facto, numa das principais cerimónias são sacrificados vários animais como vacas, ovelhas e cabras, mas também leopardos, animal simbólico do poder do *Oba*, com o objetivo de fortalecer os poderes do rei (e da sua cabeça, essência da sua sabedoria e capacidades) (Ezra, 1992: 20). Assim, os altares de antepassados não eram erigidos exclusivamente para a realeza, também sendo instalados nas casas dos Edo, apesar das diferenças ornamentais e dos materiais ou suporte utilizados. Em geral, quando alguém morria, o primogénito encomendava um idiofone (*Ukhurhe*) (em madeira segmentada), colocando-o no altar em honra do pai falecido, simbolizando ancestralidade e continuidade (Heyer in Curnow, 2016: 12). Este *Ukhurhe*, segmentado, é considerado a representação de uma planta selvagem do mato (*Ukhuroho*), com pequenos ramos quebradiços, simbolizando um ciclo de vida e, ao mesmo tempo, a autoridade de quem a utiliza e ainda o poder de comunicar com o mundo dos espíritos (Ben-Amos, 1988: 26). Os idiofones reais também podiam ser feitos em marfim ou metal. Os relatos de David van Nyendael (1702) dão conta de peças esculpidas, descrevendo as numerosas cabeças que encontrou numa das galerias do palácio, registando que umas destas encontravam-se “*tão grosseiramente esculpidas, que dificilmente se podem distinguir entre Homens ou Animais*”; refere ainda que os seus guias as conseguiam distinguir entre mercadores,

soldados, caçadores, etc., tendo visto “*onze Cabeças de Homens fundidas em Cobre (...) e em cima de cada uma destas encontra-se um Dente de Elefante, sendo estes alguns dos Deuses do Rei*” (in Bosman, 1967: 464).

A representação das cabeças dos *Obas* consistia na fundição em bronze, enquanto as dos ferreiros e chefes eram esculpidas em terracota e madeira, destinando-se, respetivamente, aos seus altares de antepassados (Ezra, 1992: 29). As cabeças em terracota teriam sido latamente utilizadas desde as origens do reino, durante a dinastia *Ogiso* (Ben-Amos, 1980). Também foram produzidas cabeças de bronze representando a mãe de *Oba* Esigie, intitulada rainha-mãe, com um penteado característico, apresentando uma protuberância vertical coberta por uma rede de contas de coral. Fundidas durante a instalação de um novo rei, simbolizando o seu antecessor, as cabeças podem ser divididas tipologicamente pela espessura do material de que são compostas, sendo consensual que as mais finas correspondem às peças de maior antiguidade. Desta forma, pode-se aferir a datação mais precoce destas cabeças em bronze ao séc. XVI, considerando determinados momentos históricos, bem como as análises científicas das peças.¹⁴⁷ Assim, as cabeças mais antigas eram relativamente pequenas e naturalistas, apresentando fisionomias delicadas, apesar de não serem retratos realistas. A dimensão e espessura destas peças constituem características materiais que condicionavam a capacidade das cabeças poderem conter ou suportar grandes presas de elefante, pelo que a partir, pelo menos do séc. XVII, o seu recrudescimento já se coadunava a este mesmo fim. Estas cabeças foram progressivamente aumentando de tamanho e, simultaneamente, afastando-se das características consideradas mais “clássicas” do período inicial (Davis in Curnow, 2016: 37). Deste modo, nos finais do séc. XVI e no séc. XVII, as cabeças tornaram-se mais espessas, maiores e mais numerosas, e os colares de contas (*odigba*) maiores e exagerados, cobrindo o queixo, parte do rosto que nas peças anteriores era visível, assim como as coroas de contas em rede com formas florais (idem: 14). A anatomia tendeu a ser representada afastada do real, exagerando e distorcendo as feições, destacando os olhos, que se tornaram maiores e salientes, geralmente apresentando escarificações verticais acima das sobrancelhas. As cabeças relativamente naturalistas, datadas do séc. XVI, que apresentam estas escarificações, não são representações dos *Obas*, como tem sido referido, mas troféus para comemorar a vitória em batalhas (Ben-amos, 1980, in Curnow, 2016: 53). As cabeças do século XVII cresceram ainda mais, tornando-se mais pesadas, às quais foi acrescentada uma aba circular com relevos para

¹⁴⁷ Para a questão acerca das dificuldades metodológicas na datação das cabeças comemorativas veja-se Junge in Plankensteiner (2007: 185) e o artigo científico sobre a composição e estilo das cabeças do Benim (Willett, Torsney, Ritchie, 1994: 60-67).

dar estabilidade ao suporte da presa, sendo que posteriormente as cabeças caminharam no sentido da estilização acentuada (**Fig. 30**).

A cabeça em latão (*Metropolitan Museum of Art*, AcN. 1979.206.86) representa a figura idealizada de um rei, cujo toucado tecido com contas de coral forma um padrão geométrico de tiras cruzadas, de onde caem duas bandas de fiadas destas contas, de cada lado das orelhas, e um fio a meio da testa, marcando simetricamente a divisão do rosto, alinhada com o nariz (**Fig. 31**). O rosto, arredondado, denota tratar-se de um rei jovem, apresentando ainda um colar no pescoço, com contas em forma tubular. A abertura do topo da cabeça indica que se destinava a receber uma presa de elefante para a concretização dos rituais, como recetáculo participante na transmissão dos poderes reais. Os Edo, tal como os lorubá, acreditavam que a cabeça era a parte do corpo mais importante do corpo, sendo o *locus* do destino (Curnow, 2016: 16), do carácter, conhecimento, autoridade, sucesso e liderança, simbolizando a cabeça do reino e a continuidade dinástica. O próprio latão, o coral e a sua associação aos poderes espirituais remetem também para o poder comercial que o *Oba* detinha em meados do séc. XVI. É de lembrar as referências de João de Barros, relatando o episódio relativo ao rei de Ogane, e da cruz de latão (além do capacete e do ceptro também em latão) que o embaixador do Benim trazia, na sua visita a Portugal, bem como a menção à libertação da escravidão refletida pela utilização deste mesmo objeto simbólico para os cristãos (João de Barros, *Década I*, Livro III, Cap. iv, 1988: 84). A associação entre estes materiais, o bronze e o marfim (além do coral), encontra-se também presente em outras cerimónias relatadas em meados do séc. XVII, segundo as descrições do padre capuchinho já muito referido, refletindo os seus significados, aliados às formas e funções dos objetos produzidos nestas matérias-primas. Este missionário descreve que é o rei que nos casamentos serve de sacerdote, dando a mão da mulher, que está toda ataviada de “*Coralles, manillas de Laton, Pedacitos de vidrio aboloridos y Caracolitos*” (Híjar, 1651 in Salvadorini, 1651: 253).

Além de estas cabeças refletirem serenidade e auto-controlo na expressão, a representação da idade ideal também corrobora esta imagem de sabedoria e força (Curnow, 2016: 16). As cabeças comemorativas partilham com as figuras das placas a mesma estilização quase abstrata das características faciais, testemunhando a idealização de importantes personalidades na arte do Benim ao longo da história (Gunsch, 2018: 66). Estas peças de latão, colocadas em altares de antepassados, não eram retratos de reis específicos, até porque as suas fisionomias não são individualizadas, mas tinham por intuito realçar a realeza, enfatizando plasticamente a ornamentação real, reproduzindo coroas de coral e outros acessórios (Ezra, 1992: 31). A crescente elaboração destes atributos permite identificar determinados períodos,

aliados a um certo naturalismo patente na representação dos rostos, que se tornam mais estilizados, sendo esta última característica, uma das premissas do desenvolvimento da arte do Benim (Fagg, 1963; Dark, 1973). Esta visão, partilhada por outros autores, levantou questões acerca da identificação destas peças, designadamente quanto às de maior antiguidade, que podem antes representar cabeças troféus de inimigos vencidos (Ben-Amos in Ezra, 1992: 32). Algumas das esculturas de Ife, de terracota e de metal, apresentam estrias nos rostos, tal como também se pode ver em certas esculturas em metal do Benim desde finais do séc. XV, além de alguma *regalia*, motivos e temas iconográficos. No entanto, a generalidade das figuras humanas representadas na arte do Benim não é retratada de forma naturalista, ao contrário dos bronzes de Ife. Este afastamento progressivo do real, inerente ao desenvolvimento estilístico das cabeças em ligas de cobre do Benim, parece conter uma intenção de demarcação geopolítica, que se concretiza na fundição de cabeças de figuras relevantes da sociedade, como forma de imbuir a figura misteriosa e divina do *Oba*, representada afastada da realidade sensível, de uma “aura mística”. A própria técnica da cera-perdida, implicando uma dupla imagem, uma interior e outra exterior, poderá aludir, simultaneamente, ao material e ao espiritual. É ainda de lembrar a história fabricada ao redor das cabeças miméticas de Ife que, segundo, a tradição oral lorubá um monarca terá sido enganado por um escravo que usava uma máscara naturalista retratando o seu predecessor com o fim de prolongar o seu reinado. O rei, enganado, ordenou que se matassem todos os membros da linhagem de artistas e escultores, para que semelhante embuste não pudesse ser repetido, alertando para os perigos da *mimesis* (Blier, 2013: 193). Relativamente às esculturas Nok, Frank Willett tinha também sugerido que a decisão de não representar a figura humana de forma tão naturalista como os animais, teria a ver com as crenças desta cultura na bruxaria, que possivelmente influíram na não verosimilhança antropomórfica (Eyo, Willett, 1980: 6).

Em suma, o valor atribuído pelos Edo a estas peças é evidenciado pelas descrições de David van Nyendael (1702), apresentadas no segundo capítulo desta tese. Este autor refere-se às inúmeras imagens de deuses que ele observa no Benim como “*a Multiplicidade de Imagens dos seus Deuses-Ídolos, que eles pensam tratar-se de Divindades subordinadas ao Deus supremo, apenas acreditando que existem Mediadores entre Deus e os Homens, que eles tomam por seus Ídolos*” (Nyendael in Bosman, 1967: 454). Muito provavelmente, referindo-se às esculturas colocadas nestes altares, o autor fornece informações não apenas acerca da grande quantidade de peças produzidas neste período, bem como acerca do valor espiritual atribuído a estas peças e a sua eficácia e papel intermediador. A capacidade de intercessão encontra-se muito presente na arte europeia desde os finais da Idade Média, valor este direcionado principalmente para a

escultura devocional. É ainda de ter em conta que foram levados pequenos oratórios europeus para o Benim, sendo relatado pelos missionários que estiveram neste reino tentando veicular a fé cristã, que os padres montavam os seus altares com diversos ornamentos para dizer a missa (Híjar, 1651 in Salvadorini, 1972: 251). Assim, considerando estas afinidades “formais” relativas a duas formas de espiritualidade e de culto muito diferentes e distantes geograficamente, apesar do interregno e colonialismo estrangeiro, a dinastia de Oranmiyan ainda governa nos nossos dias, e os rituais de Estado são realizados com o fim de manter uma relação próxima do *Oba* com os seus antepassados e antecessores, servindo de intermediário entre o mundo dos “vivos” e o dos “espíritos”, bem como protetor dos povos Edo (Ezra, 1992: 3).

III.2.3. Marfins para uso interno: presas esculpidas, pendentes, pulseiras e trompas

Foi no seio da guilda real da escultura de marfim e madeira (*igbesanmwan*) que os marfins foram talhados, produzindo-se peças para consumo local, considerando que outra parte se destinaria à exportação. Conforme atestado pelas tradições orais, a guilda da escultura de marfim remonta às origens do reino do Benim, lembrando que estes escultores trabalham para o *Oba*, no palácio deste rei hereditário. Tendo presente o contexto histórico atrás apresentado, assim como a abordagem acerca da utilização e funções do marfim em contexto autóctone e em outras regiões da Nigéria, e ainda, o reforço da sua comercialização intercontinental, designadamente as trocas com os portugueses, principalmente durante o séc. XVI, ficou evidenciado o valor e simbolismo atribuído a este material e às peças talhadas neste *medium*.

Ao contrário da fundição em metal, que consiste numa técnica escultórica aditiva, a escultura ou talhe em marfim é uma técnica subtrativa, tal como a madeira. A caracterização do marfim e das técnicas escultóricas serão detalhadas mais à frente, tendo presente que os marfins produzidos pelos Edo são peças esculpidas em relevo (a maior parte em alto-relevo), como é o caso das presas de elefante (estas em baixo-relevo), destinadas a serem colocadas nas cabeças de bronze. As trompas são obviamente mais pequenas do que a matéria-prima em bruto, o dente de elefante, podendo-se no entanto reconhecer a forma das presas, sendo estas decoradas em baixo-relevo e médio-relevo, apresentando também incisões (e partes em baixo-relevo), além de serem escavadas por dentro, pelo facto de apresentarem a função musical ou de emitir sons, além de outros significados próprios. Destacam-se também as peças de tamanho reduzido, como os pendentes e as pulseiras talhados em vulto (apresentando pequenos elementos metálicos), contendo funções utilitárias e simultaneamente simbólicas. De forma geral, os motivos e temas iconográficos dos objetos de marfim são semelhantes aos das peças

em ligas de cobre, apesar de diferirem quanto às técnicas inerentes ao trabalho específico de cada um destes *media* (fundir e talhar), implicando as diferenças estilísticas que daí resultaram. Deste modo, as peças apresentam diversos motivos e temas iconográficos, representando a figura humana (predominantemente homens, mas também mulheres) em corpo inteiro e apenas a cabeça ou busto, e animais (leopardos, crocodilos, cobras, peixes, elefantes, entre outros animais). Algumas partes apresentam motivos que compõem padrões geométricos e motivos vegetalistas, e repetição de motivos animais, humanos e outras figuras, sendo que o vestuário das figuras também apresenta motivos decorativos. A maior parte das personagens que retrata os Edo, é identificada pela sua indumentária, chapéus ou toucados (e penteados) e coroas, assim como pelos objetos ou atributos que seguram, tratando-se a maior parte do *Oba*, dos chefes e de outros oficiais da corte. Estas personagens são frequentemente representadas frontalmente, apresentando as mesmas convenções ou códigos de representação das figuras fundidas nos objetos em bronze do Benim, pelo que a sua proporção corporal salienta sempre a dimensão da cabeça e a frontalidade das posições. As figuras de homens, que se distinguem das autóctones pelas fisionomias, vestuário e adereços, atributos, bem como posições e gestos, são representadas também com vestuário e adereços próprios dos europeus (espingardas, chapéus, manilhas, etc.), sendo sempre identificados como portugueses, tal como nas placas de bronze. Algumas destas personagens são representadas de perfil, e em posição a três quartos, indicando movimento, ao contrário dos Edo, cujas posições são geralmente frontais e hieráticas. As técnicas de talhe diferenciam-se consoante se trate de objetos em relevo (figuras mais estandardizadas) ou em vulto, apresentando estes últimos um maior naturalismo do que os relevos.

Conforme já mencionámos, as cabeças reais em latão (do *Oba* e da sua mãe, bem como de alguns chefes), suportavam as presas esculpidas de dentes de elefante e eram colocadas em altares de antepassados, cujos relevos ao redor da presa constituem relevantes memórias de acontecimentos históricos ou ideias de poder, tal como as representações das placas e cabeças em bronze (**Fig. 32**). Estas presas de marfim eram as peças de maiores dimensões de entre as restantes também colocadas nos altares. Estes dois materiais (metal e marfim) são igualmente importantes, apesar de contrastantes sob uma dupla perspetiva. Em oposição ao simbolismo “guerreiro” do metal, atrás detalhado, o marfim, material também durável e resistente, provindo de um animal poderoso, destaca-se pela sua brancura, sendo esta a mesma cor do caulino (*orhue*), minério que se associa à pureza, contrastando com a cor e o carácter do bronze. Deste modo, o caulino é considerado entre os Edo a essência da harmonia e espiritualidade, sendo usado ubiquamente nos rituais, aplicado no rosto e no corpo, entre outras utilizações (Blackmun, 1997: 152). O *orhue* também é associado a Olokun, deus do mar dos Edo. Assim, este

conjunto de diferentes objetos, que se complementam, é composto pelas cabeças de metal e das presas de marfim que se elevam desde o topo das mesmas (semelhante à projeção da coroa de contas de coral), completando a imagem da cabeça coroada do *Oba*, que é a chave para o bem-estar do reino (Blackmun, 1984 in Ezra, 1992: 51).

Barbara Blackmun (1984; 1991) estudou as mais de 200 **presas esculpidas** de altar existentes, pertencentes a coleções europeias e americanas desde finais do séc. XIX, analisando a sua iconografia e identificando oficinas e artistas. A historiadora de arte também associou motivos e identificou as personagens representadas nestas peças, como *Obas*, chefes, sacerdotes, a rainha-mãe, entre outros cortesãos, e figuras de estrangeiros (os portugueses), e ainda, figuras equestres talhadas no marfim. Distinguindo grupos de presas, apesar das dificuldades em associar conjuntos a reis e reinados particulares, esta autora estabeleceu uma cronologia aproximada para estes grupos de peças. Fundamentando-se nas tradições orais que recolheu e observou localmente, baseou-se também em métodos e técnicas de talhe, tentando ainda reconstituir conceptualmente a sua disposição original nos altares. Identificando, então, dez conjuntos (sete destes encomendados para altares reais e os restantes para altares de chefes importantes), Blackmun agrupou-os por motivos iconográficos, estilos, características e condições físicas e materiais (Blackmun, 1991: 55). Estes relevos em marfim constituem um poderoso ponto de contacto entre o *Oba* e os seus antecessores e ainda a sua linhagem ancestral de governadores divinos e outras forças espirituais que guiam o reino (Blackmun, 1997: 152). Assim, cada rei encomendava um conjunto de presas esculpidas para o altar estabelecido para o seu pai, escolhendo motivos iconográficos que refletiam as condições políticas, económicas e sociais do reino (Ezra, 1992: 51). Os motivos refletem o poder do *Oba*, o seu controlo político e poder sagrado, os seus poderes sobrenaturais e atuação, a sua divindade, e ainda, como interveniente para ajudar a sua linhagem, bem como toda a nação dos Edo (Dark, 1981, in Blackmun, 1991: 56).

A procura do marfim, a nível intercontinental, de presas de elefante sem apresentarem trabalho escultórico, também foi muito referida na documentação relativa às trocas comerciais entre os Edo e os europeus, sendo que inicialmente estas realizavam-se exclusivamente com os portugueses, como já referimos no capítulo II desta tese. Esta procura, tal como se verificou em outras regiões de África, evidenciou não apenas a valorização atribuída ao marfim, por parte dos estrangeiros, como também parece ter impulsionado a produção escultórica interna neste material áulico resistente. É de lembrar as ofertas de governantes africanos aos monarcas portugueses ou figuras proeminentes, tanto de peças em bruto como lavradas, designadamente ao Infante D. Henrique, que recebeu de presente uma presa de elefante (Pereira, 2010), bem como outras ofertas do rei do Congo ao rei português, D. João II (r. 1481-1495), em 1489, de

objetos esculpidos em marfim (Rui de Pina, *Crónica do rei D. João II*, 1989: 116). Assim, torna-se relevante considerar os três principais centros de escultura em marfim deste período (a Serra Leoa e o Congo, além do Benim), conforme evidenciado pela documentação escrita e pela própria atribuição historiográfica de forma consensual aos marfins luso-africanos ou afro-portugueses. Apesar de os marfins edo-portugueses, segundo os relatos dos europeus, apresentarem uma cronologia mais recuada do que as presas esculpidas ou de outras peças autóctones, outras peças que foram produzidas para consumo interno também são datadas do período de contacto com os portugueses e outros europeus. Referimo-nos, designadamente, aos pendentos talhados em marfim representando a rainha-mãe, cuja datação também foi corroborada pelos eventos históricos e pela análise das peças, considerando ainda as tradições orais e os restantes métodos de investigação já descritos. As pulseiras e as trompas, frequentemente figuradas nas placas de marfim, são referidas na documentação escrita dos europeus desde pelo menos inícios do séc. XVI, e apresentam características únicas e específicas dos Edo, como abordaremos de seguida.

Também é de lembrar que *Oba* Ewuare ficou recordado por reforçar a escultura em marfim e desenvolver o código visual que veiculou conceitos de realeza divina na arte do Benim nos 500 anos que se seguiram (Egharevba, 1960; Ben-Amos, 1975 in Ezra, 1992: 54). *Oba* Esigie realizou as primeiras encomendas de placas em latão, como já vimos atrás neste capítulo, cujos motivos iconográficos incluem as figuras dos portugueses que já tinham chegado ao Benim desde finais do séc. XV. Estes motivos e temas iconográficos são representados nas presas esculpidas existentes. Barbara Blackmun (in Plankensteiner, 2007) identificou figuras reais representadas nestes dois suportes, estabelecendo paralelismos iconográficos, apesar da cronologia das presas esculpidas que sobreviveram ser posterior à datação das placas, lembrando os incêndios ocorridos na Cidade do Benim, que destruíram muitas destas peças. O facto de as cabeças de bronze, as mais antigas datadas do séc. XVI, apresentarem características mais delicadas, anteriormente descritas, sendo de espessura mais fina do que as dos séculos seguintes, contribuiu para fundamentar que as cabeças de bronze ou latão mais reforçadas só conseguiriam suportar grandes e pesadas presas de marfim a partir do séc. XVII (Curnow, 2016). Estas presas foram atestadas na documentação escrita desde 1651, sendo notadas em altares de antepassados (altares não reais), apesar de não se considerar apresentarem relevos esculpidos (Ryder, 1969, in Blackmun, 1991: 57), e em altares reais, nomeadamente por David van Nyendael (1702), conforme já foi referido. Segundo Barbara Blackmun (1991: 55), estas menções escritas não apresentavam indícios de trabalho escultórico das presas destes mesmos altares (Blackmun, 1984), assim como também referido por Kate Ezra (1992: 54). Contudo, foi notado na historiografia que este padre capuchinho espanhol se referiu a presas de elefante em

altares não reais, considerando a possibilidade de ter havido trabalho escultórico, evidenciado pelos relatos de Filippo de Híjar (1651) (in Salvadorini, 1972). Nesta carta de 1651, escrita na língua original, o capuchinho menciona que cada casa tem “*grande o pequeño segun su calidad un altar o Recamara todo bien compuesto de Ydolos feissimos Huessos de Cabeças de Vacas, de Puerco, Monos Cocodrilos guebos Podridos y otras cosas suzias com unas Cabeças como de Carnero, teniendo en cada una un grandíssimo diente de elefante y unos agujeros en frente de los quales esta esculpido el diablo e vários segun de cada uno la deuotion sacrificando todos los dias Cola que es una fruta amarga, uino de Palma y antes de comer de todo lo que comem y beuen*” (in Salvadorini, 1972: 255).¹⁴⁸ Como já descrito atrás nesta tese, David Nyendael (1702) também menciona diversas vezes as presas de elefante utilizadas em contexto religioso, em altares, referindo que o povo do Benim adora múltiplas imagens dos seus ídolos-deuses, imagens que servem de mediadoras com Deus, como já referimos atrás, neste subcapítulo (in Bosman, 1967: 454). Nyendael também descreve as cabeças fundidas em cobre, cada uma delas contendo um dente de elefante (idem: 454).

Blackmun (1991: 57-59) considera ser duvidoso que as presas figurativas sejam datadas anteriormente a 1735, altura do final do reinado de *Oba* Akenzua I, estipulando que a escultura das presas de altares reais se iniciou por volta de 1750, até pela existência e datação das próprias peças. Esta autora também menciona que J. F. Landolphe, referindo-se à visita realizada em 1786, relatou ter visto no Benim diversas presas esculpidas, incluindo vinte presas num só altar ancestral de um chefe de alto estatuto. O capitão salientou que algumas destas presas de elefante se encontravam “*todas talhadas com lagartos e cobras*”, mencionando ainda que o *Oba* lhe mostrara três mil dentes de elefante que se encontravam empilhadas num pátio (Landolphe, 1823, in Blackmun, 1991: 57).

Deste modo, torna-se relevante analisar estas presas esculpidas no âmbito desta investigação, apesar de a sua cronologia ser mais recente do que o período considerado nesta tese, por diversos motivos já abordados no início deste capítulo. Por conseguinte, estas presas de marfim apresentam a repetição dos mesmos motivos iconográficos ao longo de séculos, apesar de mudanças estilísticas e de significados. De uma forma geral, normalmente os motivos principais organizam-se em registos horizontais e verticais e as personagens que apresentam emblemas mais importantes são colocadas nos registos superiores, na parte central da zona convexa da presa, enquanto os motivos secundários são dispostos a ladear as figuras principais na horizontal (Blackmun in Plankensteiner, 2007: 163). Algumas das presas aparentam terem

¹⁴⁸ Alan Ryder (1969: 314) publica esta fonte ainda antes de Salvadorini (1972), contudo, esta carta é traduzida para inglês, apresentando uma pontuação que dificulta o entendimento da frase em questão, não evidenciando assim a sua forma original.

sido lixadas (possivelmente com folhas abrasivas, aplicando produtos obtidos de frutos e plantas, como o óleo de palma), e outras apresentam uma *patine* de terra vermelha, fazendo realçar os relevos. Destaca-se então o conjunto de grandes presas, as mais antigas (conjunto I e II), de meados do séc. XVIII, que foram classificadas e agrupadas por Barbara Blackmun (1991: 58). Estas têm pequenas diferenças na iconografia real, por reportarem à linhagem dos Ezomo e apresentarem figuras de portugueses com vestuário do séc. XVI. Uma das presas do *British Museum*,¹⁴⁹ esculpida em toda a superfície do dente, apresenta oito figuras talhadas na curvatura exterior, cujo vestuário e adereços indicam tratar-se de locais (**Fig. 33**). Estas figuras são identificadas como músicos (soprando o que parece ser uma trompa), chefes e servos, uma figura despida, e ainda animais, como peixes, crocodilos, pássaros (que parece ser o pássaro da Profecia), destacando-se uma cabeça de elefante com a tromba a terminar numa mão humana, e ainda, a cabeça de um chefe na ponta da presa. Na base da peça, esta parte mais larga, apresenta uma zona decorada com um padrão geométrico com losangos, formado pelo cruzamento de linhas diagonais. A partir desta área delimitada encontram-se duas figuras vestidas à moda europeia, lateralmente, segurando um objeto em meio círculo, intercaladas com crocodilos estilizados que se encontram de cabeça para baixo. Esta iconografia é identificada com os portugueses segurando manilhas de latão, e a disposição alternada destas figuras indica tratar-se de uma zona que se pode considerar de pendur mais decorativo, reforçado pela posição frontal das figuras. Destaca-se que noutra presa, ainda mais preenchida com relevos figurativos, igualmente no *British Museum*,¹⁵⁰ na curvatura exterior encontra-se representada uma figura vestida à europeia, entre diversas figuras locais, identificada como sendo um português, tal como outras duas figuras a meio corpo (**Fig. 34**). Nas partes laterais, encontram-se representados mais dois portugueses a caçar um animal com uma besta (possivelmente um antílope). Destaca-se ainda uma figura com vestes e adereços dos Edo, apresentando as pernas em forma de peixe-lama, associação esta que tem sido feita a *Oba* Ohen, que terá sofrido de paralisia, sendo também associado à divindade do mar Olokun e ao *Oba* em geral (Curnow, 2016: 44), encontrando ao lado de uma figura equestre de um chefe segurando uma lança. Salienta-se também uma das presas (de um conjunto de duas presas que pertenceram à *Pearls Collection*), pertencendo ao nono grupo, de presas reais atribuídas ao reinado de Ovonramwen (r. 1888-97) (Blackmun in Ezra, 1992: 55). Esta peça apresenta um padrão em losangos, e é dividida desde a base por seis fileiras de figuras, apresentando entre duas figuras de portugueses, uma figura que se distingue por envergar vestes locais e um

¹⁴⁹ Af1897,1224.3.

¹⁵⁰ Af1897,1224.1.

pendente ao pescoço com uma grande cruz (vazada na parte interior), segurando na mão direita um cetro com desenho helicoidal e um martelo na outra mão (**Fig. 35**). É de lembrar a menção atrás apresentada, de João de Barros, referindo a cruz de latão, e o entendimento local deste símbolo e a sua possível relação com outro reino africano (Ife), tendo presente que os *Ewua* (representados em esculturas de bronze), que servem o altar de Esigie no palácio, ainda usam a cruz ao pescoço (idem: 131). O martelo (em L) aparece frequentemente em esculturas de vulto, figuras fundidas em metal, que têm sido identificadas como *Ewua* (funcionário do palácio), e também como *Ohensa*, o sacerdote de *Osanobua*, o deus do Benim, ambos associados à origem da dinastia, e ainda a *Oba Esigie* (idem: 55). Em vez de se tratarem dos mercadores europeus (portugueses a segurar manilhas), típicos de vários relevos das presas esculpidas do séc. XVIII, Barbara Blackmun (1988: 129) identificou uma mudança operada ao longo dos tempos na interpretação desta presa. Assim, estas figuras foram identificadas como padres portugueses, protetores espirituais do Benim, de acordo com o enquadramento iconográfico desta figura (motivos que o rodeiam). Esta mudança ou “conversão gradual” teve por base a retoma e renovação de um festival sagrado (*Ovia*), que tinha sido instituído por *Esigie*. Blackmun (1998: 130) salienta, ainda, as semelhanças iconográficas entre as presas reais esculpidas e outras peças em marfim produzidas anteriormente, designadamente os saleiros edo-portugueses, e as placas de bronze.

Outro motivo que se destaca na representação das presas esculpidas consiste na cabeça de crocodilo, emblema da guilda real de comerciantes (*Ben-Amos* in Blackmun, 1988: 131), cuja inclusão reflete a tentativa de *Akenzua I* e *Eresonyen* controlarem o comércio do marfim. Deste modo, os monarcas do séc. XVIII evidenciaram admiração pelo monopólio que *Esigie* teve durante o seu reinado, e também tentaram reforçar o seu poder através da arte. O crocodilo (*agbaka*) é conceptualizado como a escolta de *Olokun*, deus da riqueza, da saúde, fertilidade e do reino subaquático (que separa o mundo dos espíritos do mundo terreno), relacionando-se também com os portugueses que vieram do mar e dos rios. Assim, a iconografia destas presas atribuídas ao séc. XVIII e XIX comemoram os reis guerreiros do séc. XVI, em especial *Oba Esigie*, relacionando-se com histórias, registos históricos, aforismos, letras de músicas e ritmos de tambores, danças e posições das mãos e corporais (rituais), aludindo assim a ideias específicas, personagens e eventos do passado (idem: 128). A iconografia das presas reais esculpidas do séc. XVIII, associada a *Oba Esigie*, constitui uma metáfora deste rei, perpetuando ideias de vitória e unidade do reino. Outras duas figuras esculpidas nessa presa, que apresentam um penteado elaborado em contas de coral e seguram recipientes em forma de globo, podem encontrar-se associadas ao reinado de *Oba Ewuare*, relacionando-se com as descrições de R. E. Bradbury

acerca dos recipientes de bronze, que continham substâncias protetoras e eram associadas ao altar *Ebo n'Edo* (ligado ao príncipe Iorubá Oranmiyan, fundador da segunda dinastia do Benim); este *Oba* terá encontrado estas peças na corte de Olokun, associando-as a invocações rituais; terá então trazido os recipientes para o seu palácio, sendo que os espíritos que os continham presidiam ao seu altar real (in Blackmun, 1988: 132). O mosqueteiro (tema representado apenas nas presas do séc. XVIII) pode, então, ser uma representação referente aos *Iwoki*, os soldados portugueses que ajudaram Esigie nas suas batalhas internas, sendo ainda que a cabeça de elefante estilizada com a tromba terminando numa mão a segurar um ramo comprido é um emblema de força relativo ao rei e sua descendência direta, lembrando que na cerimónia *Igue* adora-se a cabeça (onde reside o pensamento e o carácter), mantendo-se um altar cerimonial destinado à mão direita (fonte de alto estatuto e propriedade) (Bradbury in Blackmun, 1988: 132-133).

Desta forma, a figura do estrangeiro comerciante adquiriu um significado mais complexo no séc. XIX, refletindo a importância que Esigie teve na história do Benim, tal como Kathryn Gunsch (2018) demonstrou, pela encomenda das placas de bronze que marcaram a sua imagem para a posteridade. Paralelamente, a evangelização portuguesa durante o seu reinado, designadamente no que respeita à introdução do cristianismo, através do batismo e da alfabetização, foi um dos fatores que contribuiu para reforçar o seu poder. A transmutação do comerciante em sacerdote Ewua ou Ohensa evidencia que este adquiriu poderes espirituais, presidindo a altares que, segundo a tradição do Benim, foram construídos sobre locais onde as igrejas cristãs foram construídas por missionários portugueses no séc. XVI (Blackmun, 1988: 133). A análise iconológica das presas esculpidas, que evidencia a ambiguidade de determinados motivos iconográficos devido a esta transformação e incorporação de novos conteúdos e significados, variando consoante o contexto, tanto iconográfico (motivos que rodeiam essas figuras) como histórico, apresenta grande utilidade para o estudo dos marfins edo-portugueses, objetos estes igualmente produzidos nesta relevante guilda do reino do Benim.

Apesar das diferenças técnicas da arte de esculpir o marfim e da arte da fundição em ligas de cobre, que forçosamente influem no estilo no qual os motivos e temas iconográficos são apresentados, múltiplas cenas ou temas iconográficos semelhantes são plasmados nestes dois suportes. Considerando, ainda, que a forma do dente de elefante condiciona a disposição e sequência dos temas (vistos de forma tridimensional no seu conjunto), diferenciando-se das placas, que podem ser vistas frontalmente e de forma individual. A visão triádica de simetria e hieratismo (Gunsch, 2018: 7), por exemplo, da figura central do *Oba*, ladeada por estes dois sacerdotes, repete-se frequentemente na arte do Benim, incorporando importantes aspetos da

estrutura de liderança no Benim (Ezra, 1992: 56). A “simetria triádica” (repetição das figuras em torno de uma personagem central) encontra-se presente tanto nas placas de bronze como nas presas de marfim, e entre outras peças, indicando a complexidade do método de organização da arte do Benim (Gunsch, 2018: 7). As próprias posições das figuras (frontalidade/perfil), os gestos e as relações entre motivos, permitiram veicular não apenas os eventos como as formas como se realizavam os ritos que tinham lugar na corte (Blackmun in Plankensteiner, 2007: 162). Uma grande quantidade de presas que foram esculpidas mais recentemente para os altares ancestrais aumentaram o “espetáculo” das cerimónias e rituais. De forma geral, as presas apresentam uma estilização crescente de formas, que não é tão visível nas placas, até porque estas apresentam as figuras com um relevo mais acentuado, considerando que grande parte desta iconografia teve como fonte os relevos de bronze, peças mais antigas, que se converteram em preciosos arquivos (idem: 162). Contudo, as cabeças estereotipadas dos portugueses, representadas nestas placas, e mais tarde nas presas, de forma transversal na arte do Benim, são semelhantes, com chapéus arredondados, cabelos lisos pelos ombros, com barba e feições angulosas. As suas posições denotando movimento, também se apresentam de perfil ou a três quartos, por oposição ao hieratismo das figuras mais importantes de *Obas* e chefes. Este fator reflete possivelmente a menor importância destas personagens (Curnow, 2016) ou o papel ativo que estas desempenharam para a riqueza e bem-estar do reino, podendo evidenciar que se tratavam de representantes oficiais ou membros integrados nas comunidades locais, à semelhança do ocorrido com os *lançados* da Guiné.

Por fim, destacam-se as representações dos padrões do vestuário das figuras e as partes ornamentais que formam padrões decorativos, mas que apresentam significados específicos, tendo presente que são representados na generalidade da arte do Benim, evidenciando a sua simbologia e, em alguns casos, podendo contribuir para identificar motivos, temas, guildas e comitentes, além das suas funções. De facto, algumas figuras das presas apresentam o padrão característico de linhas cruzadas em espinha, significando proteção espiritual. Menos de metade do conjunto de presas existente apresenta o padrão de entrelaçados na base da presa (guilhocés), consistindo em três bandas de vários fios entrelaçadas de forma mais ou menos apertada ou angulosa. Esta ornamentação, transversal na arte do Benim (incluindo objetos em latão), pode ser interpretada como a marca da guilda de escultores de marfim (*igbesanmwan*) (Blackmun, 1983, in Ezra, 1992: 60). O marfim representa, então, simultaneamente prestígio e pureza e a sua presença nos altares reforça o conceito de riqueza ligado ao *Oba*, assim como serve de ajuda sobrenatural, contendo propriedades medicinais (o pó de marfim) (Curnow, 2016: 46).

A ornamentação de cabeças repetidas de portugueses, coroando o rosto de Ídia retratado em pendentes talhados em marfim, evidenciam a sua incorporação na *regalia*, podendo ser vistas como figuras apotropaicas (sobrenaturais e históricas), presentes de igual forma e com outras variantes nas placas de metal, e ainda em têxteis cerimoniais (Blackmun, 1988: 131). Esta representação constante dos portugueses, apesar de outras relações que os Edo estabeleceram posteriormente com outros europeus, é reveladora da importância que estes primeiros estrangeiros tiveram no reino, vistos como símbolos ou emblemas que foram incorporados nos códigos visuais do Benim durante o seu período áureo e se mantiveram até ao presente. Os *Obas* e chefes usavam colares de contas de coral entre outra *regalia*, além das camadas de vestes sumptuosas, ornamentos de cintura em latão, utilizando também pares de braceletes, durante os festivais (Ezra, 1992: 175). Enquanto os chefes e outros titulares também podiam utilizar pendentes em latão, além do *Oba*, os pendentes em marfim destinavam-se a ser usados pelo rei em alturas especiais.

Os **pendentes** fazem parte da *regalia*, pertencendo também a dignitários da corte, apresentando uma grande variedade de formas e temas, retratando animais (leopardos, crocodilos, carneiros, etc.) e figuras humanas (e rostos), sendo muitos deles de latão fundido, além do marfim. Existem cinco pendentes de cintura semelhantes (dois em Inglaterra, outros dois nos E.U.A. e um na Alemanha, que poderá ser de um período mais tardio), geralmente datados do séc. XVI, onde se reconhece um rosto de mulher, apesar de uma certa ambiguidade, encontrando-se ricamente ornamentada, nomeadamente no toucado. Esculpidos em marfim em forma de máscara, o rosto alongado e com uma grande testa, dotado de grande naturalismo, cujo cabelo em pequenas esferas talhadas em baixo-relevo, reflete uma imagem de poder. Estes pendentes contêm diversos símbolos da água e da riqueza, como os peixes, europeus barbados, pássaros, decorando o queixo e a cabeça (Kaplan, 1993: 59). O pendente do *Metropolitan Museum of Art* encontra-se ornamentado com uma coroa de pequenos rostos de portugueses, bem como um colar, assim como o pendente de cintura do *British Museum* (Af1910,0513.1) (**Fig. 36**). Esta peça também apresenta uma espécie de coroa com motivos de cabeças de portugueses com longas barbas, chapéus arredondados característicos, cuja repetição compõe esta interessante fiada ornamental. Estas figuras simbolizam, possivelmente, a aliança e, simultaneamente, o controlo sobre os europeus (Ben-Amos, 1980). De cada lado das orelhas podem-se observar dois anéis de fecho em forma de meia argola, decoradas pelas fiadas entrelaçadas que aparecem representadas em grande parte das obras da arte real. Estas argolas têm a função de sustentação da peça ao vestuário, sendo usadas à cintura e ao peito (Ezra, 1992: 153). Esta banda ornamental é repetida em maior escala no colar que acompanha o rosto desta

imponente figura, desde as orelhas, apresentando maior complexidade, bem como elementos metálicos (ferro e bronze). Geralmente as marcas na testa, de escarificações (*ikharo*), são indicadoras de género ou etnicidade (idem: 153). Neste caso, as duas longas incisões verticais ao longo da testa, entre os olhos, incrustadas com elementos de ferro, marcam o estatuto de poder, pensamento e espírito da figura representada (Nevadomsky, 1986 in Kaplan, 1993: 59), remetendo também para a forma como se terá tornado rainha, segundo tradições orais. Esta magnífica peça, tal como os outros pendentes do mesmo estilo, cujo conjunto de rostos similares, aliado à perfeição escultórica, evidenciam a idealização da figura retratada. Não é por acaso que se trata de um objeto que foi utilizado pelo *Oba* durante o séc. XVI, durante cerimónias importantes, encontrando-se ligado ao poder político, sendo usados entre outros pendentes representando também o poder real (reis, crocodilos, elefantes e leopardos). Pensa-se, então, que representa a mãe de Esigie (*Iyoba*), a rainha Ídia, cujo título criado, de Rainha-mãe, refletiu o reconhecimento do *Oba* pela sua intervenção nas decisivas batalhas em que garantiu o trono e rechaçou a invasão dos Igala, realçando que esta personalidade é das poucas mulheres que foram retratadas na arte do Benim. Apesar de outros peitorais ou pendentes de metal serem associados às cabeças comemorativas, esta peça ebúrnea é talhada de forma mais naturalista do que as cabeças comemorativas de bronze ou latão. De facto, *Iyoba* é representada nas cabeças fundidas como chefe sénior, uma posição reservada aos homens, tendo presente que a sociedade do Benim era (e ainda é) uma sociedade hierárquica e patrilinear (Kaplan, 1993: 55). Estas imagens femininas veiculam o poder secular e as habilidades mágicas exercidas pela primeira rainha-mãe em benefício do seu filho, *Oba* Esigie (Kaplan, 1993: 60).

As **pulseiras** ou braceletes de marfim foram produzidas com grande diversidade, destinadas a serem usadas aos pares, realizadas a partir do séc. XVI, apresentando um trabalho escultórico notável. São dos poucos objetos em marfim que podiam ser encomendados por outras figuras importantes da corte. Durante o séc. XVII, quando o marfim se tornou mais acessível e se assistiu a uma diminuição do poder dos *Obas*, bem como ao afrouxar das leis sumptuárias, alguns dos chefes puderam encomendar pulseiras de marfim, objetos que também apresentam uma iconografia que inclui frequentemente rostos de portugueses (Rasquin in Curnow, 2016: 91). As pulseiras e braceletes apresentam um trabalho de entalhe em baixo-relevo que preenche o espaço do objeto. De forma geral, a iconografia destas peças incide em motivos abstratos, humanos e animais, sendo que cada peça ou conjunto de peças desempenha uma função específica, que as distingue. Uma destas providenciavam proteção nas batalhas, como se encontra evidenciado pelas cenas de guerreiros representadas nas placas de bronze; outras repelem demónios e imobilizam inimigos; ou são ainda usadas nas cerimónias Igue,

festival em que o *Oba* renova os seus poderes espirituais, entre outras funções, sendo consideradas poderosas (Ezra, 1992: 181).

Destaca-se, então, a pulseira de Londres (*The British Museum*)¹⁵¹(**Fig. 37**), composta por dois cilindros que se dividem em dois, interligando-se, resultantes de uma secção da presa (Curnow, 2016: 56). A sua decoração é bastante estilizada, apresentando a figura vertical e frontal do *Oba* com a *regalia* de coral, segurando ou abanando crocodilos. As suas pernas transformam-se em peixes-lama, apresentando uma cabeça de crocodilo entre as pernas. Os motivos dos peixes são repetidos ao redor da peça. A *regalia* e amuletos em coral evidenciam a aparição do *Oba* em festivais ou cerimónias públicas. Apesar de estarem representados quase geometricamente, os motivos compõem a pulseira de forma bastante equilibrada e decorativa, apresentando uma espécie de rede sobre a qual se podem observar mãos humanas que saem da parte interior, segurando ramos e folhas (ou serpentes) salientes que formam um padrão entrelaçado. Estas mãos parecem fazer parte das trombas de elefante da zona interior. Na parte interior é talhada uma rede com duas cabeças de elefante incrustadas com cobre, sendo alternadas com figuras repetidas do *Oba*. Esta peça é rematada na parte superior e inferior por duas fiadas de cordame. Este requintado bracelete reflete não apenas a divindade do rei, como a importância do reino, e os materiais de prestígio (marfim, cobre e coral), reservados ao monarca, refletindo o seu poder de conceder este privilégio a outros cortesãos (Curnow, 2016: 57). Deste modo, nos festivais do palácio (considerada a residência terrena perfeita de Olokun), o *Oba* e os chefes usam braceletes cilíndricos nos braços, em marfim ou latão, simbolizando o poder real. Os elementos visuais dos peixes-lama, peixes que são elétricos, correlacionam-se com os poderes do *Oba*, fazendo tremer os seus súbditos (Curnow, 2016: 57), além de outras associações relativas ao *habitat* deste singular peixe. Destaca-se outra pulseira (*The Metropolitan Museum of Art*)¹⁵²(**Fig. 38**), que apresenta motivos de peixes-lama e cabeças de portugueses, realçados com elementos em cobre (chapéu, olhos, barbas), compondo um padrão quase geométrico. A pulseira é rematada, tal como a anterior, por duas bandas de pequenos losangos, também estes realçados pelo metal. A associação destes dois motivos que se alternam ritmadamente é comum a diversas peças do Benim, evidenciando também a incorporação das figuras dos portugueses, que foram totalmente apropriados, mesmo em objetos que são muito provavelmente para uso local. As pulseiras do séc. XVI que se conhecem e que apresentam inserções em latão ou vestígios de cobre têm formas semelhantes, sendo que as suas formas ornamentais derivam da Europa (Curnow, 2016: 95). Existem outras peças produzidas em

¹⁵¹ Af1910,0513.3.

¹⁵² A.N.1978.412.340.

marfim, como por exemplo as caixas e as **trompas**, grandes peças esculpidas na presa do elefante (*Akoen*), cujo bocal é retangular, abertura por onde se sopra para produzir sons, se encontra na parte convexa do dente.¹⁵³ Esta característica da posição do bocal é específica do Benim, sendo também comum aos olifantes edo-portugueses, que abordaremos de seguida. Existem dificuldades quanto à identificação de trompas antigas do Benim, pelo que as que se conhecem e que são atribuídas ao séc. XVI são incluídas no *corpus* dos marfins edo-portugueses (Curnow, 1983; Bassani, Fagg, 1988), encontrando-se em coleções europeias. Os motivos portugueses representados em duas destas trompas ou olifantes indicam que se tratam de peças de exportação (encomendadas), pela presença dos emblemas reais portugueses, não obstante as suas características formais ao modo local. O mesmo não acontece com as trompas de outras zonas de África, que apresentam o bocal na parte côncava da presa, sendo peças utilizadas para assinalar a presença do *Oba*, quando este aparece com as suas vestes cerimoniais nos rituais do palácio (Melzian in Ezra, 1992: 209). Estes instrumentos eram também utilizados em outras cerimónias, como sacrifícios humanos. As menções a “buzinas” e “trompas” na documentação escrita, desde inícios do séc. XVI, são frequentes, destacando-se o inventário dos bens de Álvaro Borges (1507), capitão da ilha de São Tomé que era um ponto estratégico para as trocas que se articulavam com diversas partes da África Ocidental e Central, incluindo os rios dos Escravos e o Benim. Nesta fonte escrita portuguesa é mencionada “*hûa bocyna de marfim pequena*” (in Mota, 1975: 585).¹⁵⁴ Consideramos, pois, que os olifantes se destinam a responder às encomendas dos europeus, designadamente os olifantes edo-portugueses que analisaremos de seguida. É de lembrar que o padre Filippo de Híjar descreveu que quando o povo ia ao palácio do *Oba*, em dias de festas e sacrifícios, levava acompanhamento de música diferente, uns com “*flautas de marfil [marfim] otros com guitarrillas*” (in Salvadorini, 1972: 253). Também um comerciante holandês D. R., que esteve no Benim nos finais do séc. XVI, presenciou os serviços ou indivíduos que apoiavam o *Oba*, a tocarem “*trompas e flautas*” (in Hodgkin, 1975: 157).¹⁵⁵ O

¹⁵³ André Álvares de Almada, na sua obra *Tratado Breve dos Rios de Guiné do Cabo Verde* (1594), confirma o uso de “*trompas de marfim*” na zona de Biafada, referindo que os “*cassangas*” utilizavam trompas de marfim e buzinas. A distinção destes dois termos pode indicar que “*trompas*” refere-se às peças com o bocal na extremidade mais fina da presa, enquanto a buzina pode indicar a maneira africana, lateral (in Mota, 1975: 586).

¹⁵⁴ Ainda antes, o cronista Rui de Pina (*Relação sobre o Reino do Congo de 1492* e na posterior *Crónica de D. João II*) menciona que a embaixada portuguesa enviada ao rei do Congo em 1491, chefiada por Rui de Sousa, foi recebida “*com muitas trombetas de marfim e atabaques*” (Cf. Radulet in Afonso, Horta, 2013: 23).

¹⁵⁵ Uma ilustração de 1666, de duas trompas africanas da coleção Settala (Milão) encontra-se legendada, descrevendo as peças como “*dente de elefante feitos para tocar, usados no reino do Congo para serem tocados em frente do rei. Outro, mais pequeno, esculpido como soprano com crocodilos em baixo relevo*” (in Bassani, 2000: 263). Ezio Bassani atribui as peças (que apresentam o bocal na parte côncava da presa, típico das trompas do Congo), correspondentes a estas ilustrações, ao Calabar (Nigéria). Esta referência é

capitão francês J. F. Landolphe, que visitou o Benim nos finais do séc. XVIII, também observou e ouviu indivíduos Edo a tocarem trompas num evento que este presenciou, referindo que estes “sopravam como doidos” (Roth in Ezra, 1992: 209).

De facto, as próprias placas de bronze apresentam as figuras de oficiais da corte que rodeiam as figuras importantes, a soprarem peças na parte exterior da peça que seguram, possivelmente de marfim. As peças existentes são datadas do séc. XVIII, sendo que os olifantes ou trompas edo-portuguesas são geralmente datados do séc. XVI (Curnow, 1983). Destaca-se uma presa de marfim do Benim (*WeltMuseum*, Viena)¹⁵⁶ (Fig. 39), datada do séc. XVII-XVIII, apresentando o bocal na parte convexa do dente (a extremidade da trompa é cónica), zonas delimitadas com padrões incisos geométricos intercalados (linhas diagonais em espinha, identificados com a textura dos cestos, e losangos ou ponta de diamante), semelhantes a diversas superfícies representadas em outros objetos do Benim. E, ainda, um Edo a montar um elefante, seguido de um pássaro, no sentido descendente, na direção da parte mais larga da peça e um crocodilo a abocanhar um sapo. Outros *akohens* do séc. XVIII-XIX apresentam a mesma característica do bocal lateral típica das trompas do Benim e, no entanto, são bocais retangulares, não se encontrando tão decoradas como a peça anterior. Duas trompas da *Pearls Collection* apresentam zonas lisas e apenas bandas decorativas estreitas (linhas entrelaçados), cujo desenho tem sido identificado como a marca da guilda real de escultores de marfim (*igbesanmwan*), alternando com uma zona preenchida com pares de peixes-lama entrelaçados e, ainda, uma área com padrões de cestos (Ezra, 1992: 209-210). As funções destas peças interligam-se com a glorificação do *Oba*, através dos sons e visualmente, pela brancura do marfim, significando a riqueza, força e pureza do rei (idem: 210).

De funções semelhantes a peças europeias, em cuja cultura estas peças se designam como “olifantes” (designação medieval), sendo instrumentos de tamanho mais reduzido e intensamente associados desde cedo à cultura da guerra, sendo também usadas nas caçadas, objetos de prestígio, entre outros significados (Afonso, Horta, 2013: 28). As trompas exportadas para a Europa normalmente diferem das peças usadas localmente em África, apresentando o bocal na ponta da presa (Bassani, Fagg, 1988: 92), tema que desenvolveremos mais à frente. É também de lembrar os olifantes medievais de época muito mais recuada (como, por exemplo, o olifante do sul de Itália do *Metropolitan Museum of Art*, do séc. XI-XII),¹⁵⁷ e, ainda, a arte

também relevante por identificar dois tipos de trompas na região da Nigéria. Segundo Filippo Pigafetta (1591), as trompas do Congo tinham função militar (in Bassani, 2000: 277).

¹⁵⁶ Inv. no. 91916.

¹⁵⁷ Inv. no. 04.3.177a.b.

portuguesa (ourivesaria, escultura em pedra, pintura, etc.), na qual se representavam frequentemente figuras de anjos ou músicos a tocar instrumentos de sopro. Destaca-se pois a pintura portuguesa, que representa o *Casamento de Santa Úrsula com o Príncipe Conan* (Retábulo de Santa Auta, MNAA, 1522-1525), cena religiosa cristã, apresentando negros num balcão a tocar diversos instrumentos. Por outro lado, as trombetas ou buzinas eram utilizadas em vários locais da África Subsaariana, destacando a Serra Leoa e no reino do Congo, lembrando ainda os marfins luso-africanos, os quais descreveremos de seguida. As trompas do Benim são peças maiores, apresentando no geral menos ornamentação do que as de outras regiões, e como vimos associavam-se à vertente militar, cerimonial e ritual e ao próprio *Oba*.

O simbolismo atribuído ao marfim encontra-se presente entre as sociedades europeias e africanas, ou mesmo a nível global. Verifica-se, então, que a inclusão de objetos associados ao universo extraeuropeu, representados na pintura europeia do séc. XVI, designadamente na pintura portuguesa, revelando uma interessante incorporação de objetos esculpido em marfim na cultura artística e de uso quotidiano, designadamente trompas de marfim (além de colheres e outras peças), com conotações e associações religiosas. É também de lembrar que durante certas cerimónias da corte portuguesa, a música e sons emitidos por instrumentos de sopro eram frequentes, assinalando eventos e momentos solenes. Ambas as culturas, a africana e a europeia, em especial a portuguesa durante o período da primeira globalização, evidenciaram uma grande capacidade de assimilação, fusão e sincretismos a diversos níveis, revelando uma interculturalidade mútua que tem motivado diversos estudos, pesquisas e olhares para o passado de há cerca de 600 anos. Em suma, a grande diversidade da arte do Benim e, simultaneamente, a capacidade de este reino produzir obras com motivos, temas e estilos semelhantes durante vários séculos, apesar das diferenças e mudanças gerais de contextos e enquadramentos, e mesmo ruturas, evidenciam a consciência dos Edo, de marcar de forma indelével a sua história.

IV – CARATERIZAÇÃO DOS MARFINS EDO-PORTUGUESES

IV.1. Marfins de exportação e o desenvolvimento de uma linguagem edo-portuguesa

Conforme temos vindo a referir ao longo desta tese, depois da chegada dos primeiros europeus ao reino do Benim, os contactos estabelecidos entre estes dois povos, os portugueses e os Edo, motivaram e intensificaram a produção de peças em marfim esculpido para satisfazer uma procura estrangeira e para assinalar trocas diplomáticas (entre outras situações). Identificado o problema da proveniência do conjunto de marfins “afro-portugueses”, designação atribuída por William Fagg a este tipo de peças, o conservador britânico chamou a atenção para a importância da análise da “arte tradicional indígena”, bem como para a avaliação da “*natureza das mudanças usualmente operadas na arte pela introdução de diferentes valores da civilização europeia*” (Fagg, 1959: VIII). De facto, apesar da importância da classificação destas peças, até então todas elas consideradas uma derivação estilística de obras do Benim, Fagg lança as bases não apenas para a análise da arte regional, como também para o conhecimento das obras resultantes de encontros interculturais. Estas últimas são classificadas por Fagg como obras africanas “híbridas”, cuja distribuição origem geográfica das peças começou a ser equacionada. Mais tarde, define, então, a sua distribuição por centros de produção delimitados, salientando o grupo de peças atribuídas ao Benim (Fagg, 1961; Bassani, Fagg, 1988). Desta forma, os marfins bini-portugueses ou edo-portugueses são considerados “híbridos” por possuírem elementos de duas ou mais culturas artísticas distintas, combinadas de forma original (Afonso, 2016: 216).

A investigação acerca da arte do antigo reino do Benim, bem como o seu enquadramento histórico-político e sociocultural apresentado nos capítulos precedentes, proporcionam alicerces fundamentais para a pesquisa de obras que têm sido estudadas sob a perspetiva do hibridismo artístico que resultou da fusão estética de diferentes civilizações ou culturas (Fagg, 1959: VII). Contudo, as questões relativas à cronologia constituem, de igual forma, balizas relevantes para a própria definição de marfins “afro-portugueses”, nomeadamente dos marfins bini-portugueses, por nós designados edo-portugueses, por serem objetos produzidos localmente para os europeus. Nesta perspetiva, Kathy Curnow excluiu desta categorização estilística os marfins produzidos numa época posterior ao contacto dos portugueses na costa ocidental africana (do séc. XVII em diante), incluindo apenas as peças da Serra Leoa e do Benim no grupo de marfins estilística e iconograficamente híbridos (Curnow, 1983: vi). Determinando

a exclusividade destes objetos como peças de exportação, excluindo desta categoria os marfins produzidos por africanos para africanos, Curnow não considera no seu estudo os marfins do Benim atribuídos a um período posterior, por não terem resultado de uma encomenda estrangeira (idem: vi-vii). Contudo, a problemática acerca do estudo histórico do Benim (assim como outras regiões de África), necessariamente segundo o critério do binómio espaço-tempo, evidenciou a dificuldade, como já vimos, da própria identificação dos marfins edo-portugueses, considerando o seu percurso internacional praticamente não documentado. Consideraram-se, então, as referências indiretas ao comércio e produção destas peças, desde os inícios do séc. XVI, lembrando os registos da Casa da Guiné (1504-1505) acerca das peças (colheres e saleiros) vindas para Portugal de várias zonas da África Ocidental. Também as fontes diretas, a partir da referência de James Welsh (1588) a colheres produzidas no Benim (e tapetes de ráfia) entre outras menções, atestam tanto o local de origem da sua produção, como a sua exportação, lembrando ainda as referências a estas peças em marfim em inventários de coleções europeias, desde 1560 (Bassani, Fagg, 1988: 150). No caso destes marfins, as próprias peças constituem fontes visuais muito relevantes, que se articulam com as informações escritas de vários tipos, assim como com a arte local do Benim, em especial as placas de bronze. Tendo presente a contextualização histórica atrás apresentada, pudemos verificar que as relações edo-portuguesas, apesar de terem sido intermitentes em termos comerciais e diplomáticos e terem esmorecido por volta de meados do séc. XVI, estenderam-se no reino do Benim até tarde. É disto exemplo o relato de Garcia Mendes Castelo Branco, que em 1621 também refere a propósito do Benim, que *“daqui trazem algumas colheres de marfim muito curiosas que eles [os indígenas] fazem, como se pode ver, e tecidos de palma muito elegantes para cobrir as camas”* (in Mota, 1975: 588). Em meados do séc. XVII, os missionários capuchinhos descrevem os costumes dos Edo, referindo-se ao uso de peças em marfim (flautas e trompas) (in Salvadorini, 1972). É ainda de lembrar as menções nas fontes escritas relativas a intermediários comerciais portugueses registadas durante este período até inícios do séc. XVIII, designadamente os relatos de David van Nyendael (1702). Conforme pudemos perceber pelos relatos dos holandeses, a presença dos portugueses no Benim continuou a ser referida, salientando-se o seu papel de intermediários comerciais, apesar de estas fontes veicularem uma depreciação relativa ao papel e estatuto que estes primeiros europeus a chegar ao reino tiveram nesta altura. De qualquer forma, estas interações foram visíveis na arte, refletindo o impacto que tiveram na vida da corte, atestado também pela adoção da língua portuguesa neste contexto das relações com os europeus.

Por conseguinte, estes contactos culturais e artísticos refletiram-se na representação de motivos e temas iconográficos dos portugueses, simultaneamente, em peças que se pensa

corresponderem a encomendas de patronos portugueses, realizadas desde o séc. XVI, e em peças para uso local, sob o patronato do *Oba* (e de alguns chefes de alto estatuto). O rei controlava o trabalho das guildas, reservando para si objetos em marfim, bem como peças em ligas de cobre, como foi o caso, por exemplo, das placas de bronze, entre diversas peças da *regalia*. Pode-se, então, verificar que as composições nas quais são integradas imagens de portugueses (motivos a estes associados), presentes numa grande diversidade de peças, permitem identificar determinados padrões ou códigos de representação transversais na arte do Benim. Destaca-se, então, a transposição destas imagens para as placas de bronze e latão, nas pulseiras, sinos e outros objetos em metal, na *regalia* em marfim, como pulseiras, pendentos e presas de elefante esculpidas, e nos saleiros, colheres e trompas edo-portugueses. Esta transversalidade contribui para a interpretação dos significados e funções da arte real. A representação destas figuras de estrangeiros difere de objeto para objeto, considerando as próprias tipologias das peças e o próprio suporte (presa de elefante). Como já vimos, os marfins edo-portugueses são trabalhados de forma tridimensional, de acordo com a função de cada objeto, que detalharemos mais à frente, apresentando os portugueses em corpo inteiro e por vezes apenas a cabeça ou busto. Estas imagens, nomeadamente, os saleiros edo-portugueses, que refletem a perceção dos africanos sobre os europeus, são representadas de forma relativamente naturalista, resultando em parte de se tratarem de peças esculpidas em alto-relevo.

As obras autóctones, destacando-se as placas de bronze, representam igualmente estas figuras com posições, gestos e atributos semelhantes. Se a iconografia é comum a estes objetos, o que as distingue é o estilo no qual as peças são produzidas, tendo presente as diferenças técnicas seguidas no trabalho de cada *media*, o talhe do marfim e a fundição do metal usando a técnica da cera-perdida, que naturalmente induzem a concretizar formas específicas e diversas. Diferentes *media* são tratados segundo diferentes convenções, pelo que o talhe do marfim também difere do talhe em madeira (Vansina, 2013: 74). Verifica-se, pois, na arte local contemporânea aos marfins e posterior, que a representação de portugueses em pulseiras de marfim ou pendentos é relativamente homogénea em termos iconográficos, apresentando as figuras em busto ou as cabeças destes europeus (que também aparecem nos fundos das placas de bronze). Nestas peças, destinadas a serem usadas em cerimónias reais, como já vimos, considerando a composição ou os motivos que circundam estes elementos icónicos de portugueses na arte do Benim, pode-se notar a propensão para a estilização, que lhes confere um estilo próprio e de fácil e imediata identificação. Esta característica plástica resulta em parte da intenção com que estes motivos são introduzidos, em paralelo com o retomar de tradições que vão sendo readaptadas, e da sua repetição até à sua standardização, refletindo o

simbolismo atribuído pelos Edo aos portugueses, que se transformaram em ícones relacionados com a realeza, mas também com o povo do Benim. Considerando, ainda, o desenvolvimento da prática de técnicas artísticas e a constante passagem dos saberes e renovações diversas operadas no seio das guildas ao longo de vários séculos, neste caso, interessando o séc. XVI (e o séc. XVII), este ato de unificar ou padronizar certas imagens, reduzindo as diferenças na representação, também influenciou na continuidade da produção destes objetos.

Deste modo, estas peças foram requisitadas para responder a necessidades socioculturais e religiosas, e ainda comerciais e diplomáticas, foram atribuídos significados locais a estas obras do Benim, no que respeita às peças locais, cujos motivos iconográficos desenhados esquematicamente, podem ser entendidos como pictogramas. A quantidade de esculturas em marfim feitas pelos Edo (ou Bini) para uso local, do rei e da corte, excede em larga medida o número de marfins edo-portugueses (Bassani, Fagg, 1988: 155). Estes pictogramas são entendidos como sinais que, através de figuras ou símbolos, permitem desenvolver a interpretação de algo, o qual se encontra relacionado com o desenvolvimento da escrita. Podem-se observar estes elementos nos marfins edo-portugueses do séc. XVI, que caracterizaremos mais detalhadamente de seguida, bem como nas placas de bronze e nos objetos para consumo local como, por exemplo, nos pendentos em marfim que analisámos no capítulo anterior. Assim, talhando as linhas essenciais para o reconhecimento destas imagens de reduzida dimensão, os escultores Edo não conferem grande relevo às figuras, “desenhando” sucintamente os cabelos (lisos e compridos) e as barbas, os grandes olhos e narizes, e os seus chapéus arredondados. Estes são muitas vezes representados aos pares ou em forma sequencial, repetida, e como tal podem ser percebidos como padrões decorativos. No entanto, a relevância que os portugueses tiveram e a sua associação a outros motivos (crocodilos, peixes-lama, etc.), que também se associam ao rei e ao deus Olokun, revelam que estas figuras incarnam um significado próprio associado à riqueza e à prosperidade. Como veremos de seguida, estes motivos de estrangeiros são representados de acordo com os códigos próprios dos escultores africanos, sendo incluídos entre outros motivos da arte do Benim. Contudo, apresentam uma estética nova, diferente da arte local, adaptando elementos singulares da iconografia relativa a estrangeiros a uma estética autóctone. Assim, os marfins de exportação apresentam, além do novo motivo dos portugueses, características europeias, designadamente formais, decorativas e também funcionais. Deste modo, o desenvolvimento de uma linguagem edo-portuguesa, visível nos objetos artísticos do Benim realizados em diversos *media*, prendeu-se simultaneamente com o processo da criação histórica e sua afirmação para a posteridade, bem como da política (realeza do Benim), desde a produção das primeiras peças

que se conhecem, realizadas pelas guildas. Verifica-se pois, que o *skeuomorfismo*¹⁵⁸ ocorreu na arte do Benim, envolvendo uma “tradução” de um estilo específico de um *media* para outro. Numa perspetiva histórica, a arte mais antiga coincide com o encontro deste povo com os portugueses, cujo impacto, atrás detalhado, contribuiu para este fenómeno intercultural que se refletiu na criação de objetos híbridos, combinando elementos de duas culturas diferentes de forma nova e original. Estes elementos perpassam a arte do Benim.

Neste processo consideram-se não apenas os fatores relacionados com a encomenda, como também a influência que os portugueses exerceram sobre a cultura deste reino africano, conforme plasmado nas peças de exportação que desde o séc. XVI foram incorporadas em coleções europeias, assim como nas obras autóctones, estas últimas só dadas a conhecer ao mundo posteriormente à invasão inglesa dos finais do séc. XIX. Estas questões relativas ao seu percurso encontram-se intimamente relacionadas com estes fatores, considerando tanto o lado de quem adquire as peças, como o lado de quem as produz. Se diferentes estilos podem coexistir numa mesma oficina, por outro lado, na arte da corte do Benim, objetos que eram reservados ao rei e à corte, de características estilísticas claras, podiam resultar de uma competição pelo poder (Vansina, 2013: 45).

Existem diversos fatores que se prendem com a produção artística e diversas dinâmicas que se devem considerar, pelo que, no caso do Benim, destaca-se o carácter dos reinados que parece ter marcado a produção e o desenvolvimento da arte, nomeadamente no caso de *Oba Esigie* (r. ca. 1517-1550). As relações com os portugueses, que já tinham sido encetadas anteriormente a este período, como já vimos, parecem ter sido assimiladas de forma mais expressiva durante o reinado de Esigie. Apesar de os marfins edo-portugueses, objetos que revelam essa interação cultural (entre outros aspetos), não apresentarem o mesmo grau de hibridismo dos marfins da Serra Leoa, fenómeno este resultante da miscigenação ocorrida nesta região,¹⁵⁹ os marfins luso-africanos do Benim refletem a grande atenção e interesse com que os artistas Edo observaram os comerciantes e navegadores que primeiro estabeleceram contacto nesta região, incentivando uma produção artística duradoura que os incorporou, literalmente, no seu “código genético”. Considerando outras regiões da costa ocidental africana, designadamente, os

¹⁵⁸ *Skeuomorfismo* (em português, esqueuomorfismo) deriva do grego *skeuos*, que significa vaso ou ferramenta e *morphê* (forma). É um princípio de *design*, aplicado pela primeira vez em 1889, que implica que objetos derivados (*skeuomorfos* ou simulacros) de um objeto primeiro, retenham ornamentos e estruturas que eram inerentes aos objetos originais.

¹⁵⁹ André Alvares de Almada refere que os “*portugueses lançados*” ou “*tangos mãos*” eram comerciantes e intermediários que se lançaram entre as populações africanas assimilando a cultura local. Estes casaram-se com mulheres africanas, muitas delas filhas dos governantes locais, sendo que os seus descendentes eram considerados e consideravam-se “*portugueses*” e “*crístãos*” e falavam português ou crioulo (na segunda metade do séc. XVII), tendo uma cultura material distintiva (in Mark, 2008: 191).

contactos dos portugueses na Senegâmbia pré-colonial (Mark, 2002: 3), estes objetos da cultura material e artística desta região da atual Nigéria podem igualmente revelar uma construção identitária específica do Benim, envolvendo diálogos (ou discursos) estabelecidos entre membros de grupos diferentes (os Edo e os portugueses).

Este fenómeno intercultural consistiu num processo dinâmico que tem sido estudado através do hibridismo visível nestas obras e que, tal como o termo indica, alia elementos de duas culturas diferentes, cujas tradições artísticas apresentavam diferentes linguagens estéticas ou cânones. Contudo, é de lembrar que o contexto cultural e geográfico onde os marfins e outras peças foram produzidas, na Cidade do Benim, capital dos Edo, era um reino antigo que já se encontrava organizado antes da chegada destes europeus.¹⁶⁰ Por outro lado, a sua expansão geopolítica e comercial coincidiu com a inauguração das trocas intercontinentais que advieram deste primeiro contacto, lembrando as diversas relações que se seguiram (diplomáticas e políticas e militares, incluindo as trocas artísticas). Se a comunicação inicial foi estabelecida através de intérpretes, e mais tarde a língua portuguesa se tornou língua franca, a “linguagem” desenvolvida através de objetos, sejam de exportação ou para consumo local, constituiu uma forma expressiva concreta de veicular ideias, mentalidades e atitudes.

De facto, a representação de soldados e mercadores portugueses nestas peças de exportação, considerando outras razões e motivações inerentes a este processo criativo e, concomitantemente, a incorporação destes motivos iconográficos nas peças destinadas a uso dos Edo, de maneira mais pictográfica, conduziram a que estes elementos estrangeiros fossem associados à cultura local, algo evidenciado também pela utilização de marfins esculpidos (e objetos em metal) em rituais e cerimónias reais. Este fenómeno revela que se tinha desenvolvido uma interação mútua durante o período de contacto com os portugueses, refletindo-se na continuidade da representação artística edo-portuguesa e local. Se se pode falar do desenvolvimento de uma linguagem edo-portuguesa no que respeita aos marfins, i.e., que sintetiza (ou sincretiza) dois cânones artísticos distintos, dos Edo e dos portugueses, tendo presente a filiação destes últimos à matriz europeia, a apropriação visual da imagem linear e esquemática dos portugueses na cultura artística do Benim, evidencia algo diverso. Esta reflexão desenvolver-se-á mais à frente depois de caracterizar os marfins luso-africanos do Benim, sob as várias perspetivas da sua materialidade que, de seguida, se irão confrontar com este enquadramento, com a finalidade de interpretar os seus significados.

¹⁶⁰ Apesar de ter havido teorias relativas à produção dos marfins “afro-portugueses” em Portugal (W. Foy, 1901 in Fagg, 1959: XIX), não existem indicadores que determinam esta circunstância, ao contrário da tese consensualmente aceite da sua origem africana (Curnow, 1983: 237; Mark, 2007).

Em suma, a incorporação da representação destes estrangeiros na arte do Benim evidencia a singular conceção histórica dos Edo, apreendida visualmente, apresentando códigos de comunicação semelhantes a uma linguagem ou noção de narração como sistema de padrões ou motivos recorrentes numa estrutura conceptual alargada (Saussure, 1967), representados repetidamente durante mais de cinco séculos.

IV.2. Caracterização estilística

O estilo e iconografia híbrida dos marfins luso-africanos, cuja classificação inicial atribuída por William Fagg (1959: VII), de “marfins afro-portugueses”, fundamentou-se em grande parte na análise das características formais e estilísticas de recipientes (saleiros), colheres, olifantes, entre outras peças esculpidas em marfim, que misturam ou combinam elementos autóctones (africanos) e estrangeiros (europeus). Desde então, consideraram-se diversas regiões de produção destes objetos, já mencionadas, destacando-se o grupo de peças que, no seu conjunto, se diferenciam das peças consensualmente atribuídas à Serra Leoa e ao Congo, nomeadamente os marfins do Benim ou marfins edo-portugueses (ou ainda bini-portugueses). Kathy Curnow (1983: vii) analisou as duas áreas de produção de marfins luso-africanos, separadamente, a Serra Leoa e o Benim, definindo as peças como arte híbrida ou “arte dos viajantes”. Esta categoria implica a mistura de estilos (africano e europeu), além de formas, motivos, tecnologias, etc., recombinação estes elementos que fazem realçar visualmente uma ou outra origem, que passaremos a analisar.

De forma lata, a análise estilística de um objeto requer que o observador considere os elementos e princípios de *design* e, no caso da arte tradicional africana, os seus padrões ou “regras” de representação (Curnow, 2018). O estudo das mudanças formais ao longo dos tempos, contemplando o conhecimento do contexto de produção, permite enquadrar as obras, constituindo séries ou conjuntos de objetos semelhantes, no que respeita às técnicas, temas, formas e estilos (Vansina, 2013: 78). Se podemos considerar as classificações estilísticas europeias relativas a peças produzidas nos inícios do período moderno, oscilando entre o estilo tardo-gótico (estética linear) ou renascentista (maior naturalismo), entre outras soluções estilísticas também estas híbridas, como foi o caso do desenvolvimento de um estilo eclético português, designado de *manuelino*, estas classificações gerais não se adequam da mesma forma à arte produzida no Benim. No entanto, ambas as tradições artísticas apresentam elementos comuns que parecem ter resultado deste contacto intercultural. A estética da arte do Benim, como já mencionámos, encontra-se interligada com a fixação em bronze e em marfim

da memória e história deste reino, incorporando elementos artísticos que refletiram um contacto com o exterior. De igual forma, a estética da arte do tempo de D. Manuel I evidencia esta mesma intenção, e uma integração estrangeira, apesar de geográfica e culturalmente próxima, sendo igualmente reconhecida e transversal a uma grande diversidade de objetos encomendados durante o reinado do monarca português.

O estilo refere-se à soma total de convenções da representação de uma obra de arte, que provém sempre de uma interpretação e simplificação, através de padrões esquemáticos e de convenções (Vansina, 2013: 78). Consideram-se, assim, os elementos formais comuns a uma série de obras de um ou vários artistas, não excluindo os elementos que não são vulgares ou mesmo únicos (idem: 78). É, pois, de lembrar que a arte africana foi considerada até pelo menos meados do séc. XX, incluindo a do Benim, uma arte “primitiva”, “indígena” ou “tribal” (Fagg, 1951). Estas designações prendiam-se não apenas com visões eurocêntricas, como também se ligavam a análises formais e estilísticas fixas que consideravam grandes parangonas como ‘naturalismo’ ou ‘classicismo’ em oposição a ‘estilização’ ou ‘arcaísmo’. Estas classificações são úteis, lembrando, por exemplo, o notável naturalismo da arte de Ife, mas simultaneamente podem ser redutoras por serem exógenas, se considerarmos outros contextos africanos ou regiões de produção artística particulares. Os próprios marfins, designados afro-portugueses a partir da classificação estilística de Fagg (1959: XVI), anteriormente a este estudo tinham sido associados a um tipo de arte “turística” que se opunha a uma arte tradicional, apesar de esta passagem ou mudança de perceção implicar, segundo o autor, um “conceito dinâmico” (idem: XVI). Esta designação de arte “turística” (isto é, decorrente da procura de não-africanos) remete para uma enorme depreciação deste tipo de arte, apontando para a repetição formal e estilística e para a inautenticidade, visando apenas satisfazer uma encomenda exterior. Não obstante as reconhecidas qualidades estéticas dos marfins afro-portugueses, estas peças mereceram a sua valorização, considerando ainda a sua antiguidade (Curnow, 1983: 5), como se pode depreender pelo desenvolvimento das inúmeras pesquisas acerca desta região e da sua arte. O conceito de hibridização também requer que se reflita nos vários fatores determinantes para a identificação e entendimento das peças, considerando todo um processo criativo (e de encomenda), não esquecendo o fator do distanciamento geográfico e cultural entre Portugal e o Benim.

Como já mencionado, tem sido amplamente notado o hieratismo e a frontalidade das figuras humanas esculpidas e fundidas do Benim, talhadas de forma relativamente naturalista, salientando-se também a simetria e hierarquização triádica, a frontalidade das figuras, a repetição de motivos e a decoração ao redor das peças (Gunsch, 2018: 7), e ainda, as convenções das proporções corporais na generalidade arte do Benim, em especial nas placas de bronze. As

composições figurativas das placas de bronze, assim como as das presas esculpidas, realçam as figuras centrais dos *Obas* rodeados pelos seus oficiais, ecoando o alto estatuto das personagens, enfatizando o tamanho da cabeça e do tronco, refletindo a relevância do vestuário e da ornamentação. Desenvolveu-se, assim, um estilo de corte passível de ser reconhecido e identificado de forma mais ou menos evidente, considerando o contexto histórico deste reino. Desta forma, na generalidade da arte do Benim, os códigos ou regras de representação apresentam uma estética própria, cujo estilo se interliga com o desenvolvimento tecnológico (técnicas do talhe ou escultura do marfim) e com a própria escolha temática e iconográfica. A maior parte desta arte consiste pois, na representação humana e animal, intercalada com zonas de decoração padronizada. Deste modo, verifica-se que os marfins luso-africanos desta região também apresentam motivos, padrões e qualidades estilísticas da arte do Benim, além de alguns traços de objetos produzidos nos estados vizinhos Iorubá (Curnow, 1983: 192), reforçando a atribuição da proveniência das peças à região da atual Nigéria. Apesar desta filiação estilística, podem-se comparar certos elementos dos marfins edo-portugueses, destacando determinadas zonas padronizadas dos fundos de saleiros e do vestuário dos portugueses, com elementos decorativos manuelinos esculpidos em pedra, entre outros objetos, como detalharemos mais à frente nesta tese. Estas características comuns a diferentes e distantes obras escultóricas contribuem para reforçar o carácter híbrido destes marfins, a par das influências mútuas verificadas em ambas as culturas artísticas.

O *corpus* dos marfins edo-portugueses, por nós constituído e organizado no catálogo desta tese, consiste em oitenta e uma peças, designadamente dezassete saleiros, três olifantes e sessenta e uma colheres (**Catálogo**). Ao contrário dos marfins sapi-portugueses, cujo *corpus* inclui póxides, garfos cabos de adagas ou facas, os marfins edo-portugueses apresentam apenas três tipos de peças, do que se conhece até ao momento. Considerando as diferentes tipologias, de uma forma geral, o *corpus* do Benim tem sido caracterizado pelo *horror vacui* da sua decoração, apresentando grande parte da sua superfície (em alto relevo e nas zonas menos relevadas) trabalhada com padrões geométricos que se diferenciam a nível iconográfico e técnico (as técnicas escultóricas apresentam alguma diversidade, permitindo formar grupos ou séries), de acordo com as figuras ou motivos iconográficos que “foram” essas mesmas zonas. Intercaladas com estas áreas profusamente preenchidas, existem algumas zonas lisas, sem trabalho de baixo-relevo, como é o caso do corpo dos cavalos, de algumas figuras humanas/aladas despidas, entre outros detalhes, assim como partes dos cabos de colheres. Além das diferenças formais entre os marfins luso-africanos de cada região de produção, este *horror vacui* ou profusão decorativa e de motivos dos marfins edo-portugueses tem sido

salientado e destrinçado em contraste com os marfins sapi-portugueses. Esta característica constitui um dos fatores de diferenciação dos marfins da Serra Leoa, que apresentam mais partes lisas e polidas, além de outro tipo de talhe e estilo.

Segundo Kathy Curnow (1983: 197-198), apesar de alguma uniformidade estilística no que respeita aos padrões decorativos e à convenção na representação dos portugueses, principalmente nos **saleiros** edo-portugueses, a tendência para o *horror vacui*, a estrutura tripartida destes recipientes e o trabalho escultórico dos marfins da região do Benim denotam a participação de menor número de artistas na produção destas peças (seis ou sete mãos e duas “oficinas”), em oposição à variedade da Serra Leoa. Segundo esta autora, as peças atribuídas ao Benim apresentam menos variações formais, de motivos e temas, além da homogeneidade do estilo dos saleiros, refletindo uma produção relativamente curta que evidencia que a reação dos artistas do Benim à hibridização também foi diferente da que se verificou na Serra Leoa (idem: 197). O facto de as guildas do reino Edo funcionarem no mesmo espaço do palácio também influi na relativa homogeneidade das obras do Benim, considerando ainda as outras guildas, além da *igbesanmwan*, que também tinham marcas próprias, possibilitando estabelecer algumas identificações. No estudo de Kathryn Gunsch (2018: 86) sobre as placas de bronze, foram observados diferentes padrões aplicados nas partes laterais das placas, apresentando características e produções distintas. Esta metodologia também poderá ser aplicada aos marfins, pelo facto de estes padrões serem igualmente representados nestas peças, tentando identificar os padrões e interligando esta análise com a análise da iconografia e técnicas de talhe, que detalharemos mais à frente.

Optámos por tentar destrinçar grupos de saleiros e colheres (os olifantes formam um só grupo) que apresentam características diferentes, porém não identificando possíveis “mãos” ou artistas, uma vez que estas atribuições são vagas, principalmente no caso do contexto de produção destas peças no qual se salientam questões diversas ligadas à situação de autoria desconhecida. Apesar de se considerarem obras de arte, estes marfins encontram-se associados a uma guilda que implica um trabalho coletivo que era valorizado, mas que apesar de altamente prestigiado por pertencer ao trabalho do palácio, era também controlado pelo rei (Ben-Amos, 1980). Neste sentido, as identificações individuais podem ser falíveis, restringindo esta análise no que respeita ao processo criativo em geral. A análise mais técnica e morfológica que será desenvolvida no próximo capítulo irá contemplar estas questões, tentando encontrar marcas mais distintivas e individualizadas, relativas ao talhe das peças, tentando aprofundar as questões estilísticas, interligadas com a restante análise em curso. O desenvolvimento da atividade escultórica pode passar por mudanças e sofrer influências diversas ao longo dos anos, podendo

evoluir de forma diferente consoante o percurso de cada oficina e dos seus escultores. Deste modo, a tendência para a estilização ou simplificação de formas pode advir da prática dos artistas, de esculpirem repetidamente peças semelhantes. Esta progressão técnica que tende a simplificar o talhe e vai ao essencial, resultante da prática escultórica, não determina de forma compartimentada que num período anterior (que pode ser curto) o escultor não se tenha debruçado de forma mais detalhada sobre a reprodução de uma imagem objeto da sua representação mais conforme ao real ou conforme aos cânones do naturalismo. Por outro lado, esta propensão também pode ser intencional, no sentido da uniformização no veicular de ideias ou conceitos específicos, tendo presente a noção de poder e a forte hierarquia da sociedade do Benim. É também de lembrar que o resultado técnico e estético da representação dos portugueses nas placas de bronze, as primeiras datadas por Kathryn Gunsch (2018) de 1540 a 1550 (última década do reinado de Esigie), e as segundas de 1550 a 1570 (reinado de Orhogbua), a par das semelhanças com a representação destas mesmas figuras no marfim, podem ser indicadores de que uma técnica artística tenha tomado a outra como modelo, considerando a padronização iconográfica e estilística que mencionámos atrás (no marfim e no metal). Contudo, não se descarta a simultaneidade destes trabalhos, tendo presente a transversalidade iconográfica em diferentes *media*.

A par da característica da decoração profusa das peças, a maioria das figuras dos portugueses nos saleiros, esculpidas em alto-relevo (além das figuras aladas), encontra-se em movimento, apresentando uma parte destas figuras em posições estáticas, tal como são representadas nos saleiros da Serra Leoa (Bassani, Fagg, 1988: 149) (**Fig. 40**). Nas peças do Benim destaca-se a regra da alternância de motivos (homens e animais), induzindo a que o observador contemple o mesmo padrão iconográfico independentemente do ângulo de visão (Gunsch, 2018: 11). A forma dos recipientes edo-portugueses, identificados como saleiros, é composta por dois recetáculos esféricos (feitos em três secções), unidos por um espigão central e pelas figuras que são dispostas ao redor da peça, compondo no seu conjunto uma escultura unificada apesar das divisões entre recetáculos, apresentando um equilíbrio compositivo assinalável. Assim, esta característica formal, raramente ou nunca vista em outros contentores (em África ou na Europa), considerando a função europeia de recipientes utilizados como saleiros, contribuiu para a distinção dos saleiros das duas regiões de produção escultórica em marfim, nomeadamente as peças do reino do Benim e da Serra Leoa. As peças sapi-portuguesas apresentam apenas um recetáculo e são formal e estilisticamente diversas, dividindo-se entre as que apresentam a base cónica e outro grupo de base cilíndrica, com trabalho escultórico aberto (Bassani, 2002: 66) (**Figuras 40 e 41**). Apesar de pouco notado, existe ainda uma outra

característica formal que caracteriza alguns dos saleiros edo-portugueses, que consiste em dois anéis de fecho dos vasos globulares (ligados em ambas as seções) (**Fig. 42**), distinguindo-os, neste aspeto, de outros saleiros edo-portugueses, que não apresentam esta particularidade, bem como dos saleiros da Serra Leoa. Estes anéis de fecho, decorados com entrelaçados comuns a tantos outros objetos do Benim (e outro motivo com traços verticais), também se encontram presentes em objetos locais atribuídos igualmente ao séc. XVI. De entre as peças autóctones destacam-se os pendentes da rainha-mãe, cuja ornamentação ao redor do rosto, entre as orelhas, inclui dois pares de anéis semelhantes, dispostos de cada lado (**Fig. 43**). Os saleiros europeus também não apresentam esta característica formal de vasos globulares duplos (na vertical), apesar de grande parte deles ser figurativa.

As figuras de portugueses dominam a composição temática destas peças, apresentando a escala e a proporção corporal das figuras (relação cabeça/corpo) de forma semelhante à restante arte do Benim, mas com algumas diferenças. Também a interligação entre as diferentes figuras representadas corresponde a uma convenção própria da arte do Benim, realçando a dimensão reduzida dos cavalos em relação aos cavaleiros. Esta diferença assumida, presente em diversas representações autóctones, também é visível em saleiros da Serra Leoa como, por exemplo, na tampa do saleiro (**Fig. 44**), na qual o tamanho do elefante relativamente à figura que o monta torna a figura do proboscídeo meramente indicativa. Nos marfins sapi-portugueses, a representação dos portugueses também se diferencia das figuras locais.

A diferente escala de figuras semelhantes numa mesma peça pode resultar de uma adaptação ao espaço escultórico (notando-se as condicionantes do formato das presas de elefante), ou de uma estratégia para representar planos (como o afastamento e a proximidade das figuras). O dinamismo na composição pode também ser um requisito desta opção plástica ou, ainda, de diferenciação hierárquica das figuras, que são retratadas de forma distinta. Os portugueses também são representados de forma hierática e em posições frontais, segurando os seus atributos. Do mesmo modo, as figuras reais e de altos dignatários Edo retratados na generalidade da arte local são dispostas frontalmente a olhar para o observador, apresentando uma gestualidade contida, veiculando uma ideia de controlo e poder. No entanto, existe uma diferença entre as peças híbridas e as locais no que respeita à simetria compositiva num mesmo plano, que consiste na colocação das figuras (dos saleiros edo-portugueses) aos pares (usualmente dois pares), além de alguma diferença nas proporções corporais das figuras. Esta disposição consiste em representar duas figuras praticamente iguais, intercaladas com outras duas figuras também estas semelhantes. Estes dois pares de figuras encontram-se em posições diferentes (**Tabela 1**- subgrupo 2-B). Apesar de se encontrarem dispostas simetricamente, não

apresentam a simetria triádica que se vê, por exemplo, nas representações bidimensionais das placas de bronze, que enfatizam o papel do *Oba*.

A solução plástica que se pode observar em alguns dos saleiros edo-portugueses, no sentido de adaptar a objetos tridimensionais essa mesma ideia de hierarquia, torna-se evidente no trabalho escultórico das tampas ou secções superiores destas peças que permitem tapar o recetáculo. Estas partes superiores dos saleiros, quando existem (muitas delas perderam-se), apresentam muitas das vezes uma figura isolada, colocada num plano superior, também dando a ideia de uma certa importância ou estatuto social a esta personagem isolada. Contudo, a maior parte das vezes encontra-se vestida da mesma forma que as restantes figuras, com poucas exceções, diluindo, assim, a ideia de superioridade que se encontra refletida mais marcadamente nas obras do Benim destinadas à realeza ou à corte local. Esta disposição é condicionada pela forma da peça, salientando-se deste modo a capacidade criativa destes escultores, tendo ainda presente a função destes contentores, cuja articulação (abertura e fecho) se articula com estes princípios estéticos e técnicos. A repetição deste modelo tripartido também confirma a sua aceitação plena, seja da parte de quem os encomenda e produz, como da parte de quem adquire estas peças. No entanto, esta repetição, que evidencia as condições da encomenda, não determina cabalmente o resultado final, notando que as questões técnicas, que influem nas características estilísticas, são entendidas apenas pelos escultores. Também se pode colocar a hipótese de haver protótipos iniciais, aceites como modelos numa primeira fase, para uma produção oficial “em série”, no sentido de responder a uma procura ou encomenda mais intensa. O próprio detalhe escultórico que se pode observar nos saleiros também requer instrumentos próprios, provavelmente produzidos em metal, notando que a importação do metal por via dos portugueses pode ter contribuído para uma produção de utensílios mais delicados.¹⁶¹ Esta demanda parece ser indicadora do grupo específico para o qual é destinada, revelando não apenas o gosto pelas peças, mas o reconhecimento da sua iconografia ou mesmo a sua identificação com as figuras representadas. No entanto, como já vimos, o simbolismo atribuído aos portugueses, ícones apreciados no contexto sociocultural de origem das peças, parece diluir as certezas absolutas, lembrando o desconhecimento acerca do percurso destes marfins quanto à sua incorporação em coleções privadas e públicas.

Pode-se, então, verificar que existem diferenças estilísticas entre o conjunto dos saleiros edo-portugueses, permitindo distinguir e atribuir grupos de saleiros a diferentes origens (e talvez oficinas e artistas) e, possivelmente, a períodos diferentes de produção. De forma geral,

¹⁶¹ É de lembrar que foram enviados para a costa ocidental africana diversos materiais e utensílios para lavar a pedra, conforme atestado pelas fontes escritas portuguesas (in Brásio, *M.M.A.*, 1952: 54).

os saleiros têm sido divididos por dois tipos (Curnow, 1983: 198; Bassani, Fagg, 1988: 161). Os dois grupos de saleiros distinguem-se pela temática, sendo um de figuras de portugueses em pé e o outro grupo de cavaleiros e os seus criados (Curnow, 1983: 198), mas também pelas suas características estilísticas (**Tabela 1**). Um destes grupos, como já foi referido, representa figuras montadas a cavalo, encontrando-se em movimento, com gestualidades diversas e atitudes dinâmicas. Apesar de serem representadas aos pares, as figuras são tratadas com pormenores que lhes conferem individualidade, além de serem intercaladas por figuras pequenas aladas. O segundo grupo apresenta as figuras em pé, em posição vertical e frontal, segurando e exibindo os seus atributos, evidenciando posições mais estáticas, apesar da composição geral conter linhas dinâmicas e expressões fisionómicas marcadas. Destacam-se dois saleiros deste grupo de portugueses em pé, pois são as únicas peças completas, o do *Musée du Quai Branly*¹⁶² e o do *British Museum*,¹⁶³ que permitem perceber de maneira completa a forma original das outras secções de saleiros que se encontram incompletos. Neste grupo, estas partes intermédias de saleiros são todas semelhantes.

Do primeiro tipo de saleiros, de cavaleiros, destacam-se dois saleiros que fogem à regra a vários títulos, designadamente, o do Museu Nacional de Arte Antiga de Lisboa¹⁶⁴ e o *Nationalmuseet Etnografisk Samling* (Copenhaga).¹⁶⁵ Estas peças são mais elaboradas, apesar de se oporem no que respeita às técnicas escultóricas e estilo. Ambas apresentam uma maior variedade de figuras, movimento e decorações texturadas, apresentando composições mais complexas (iconográfica e estilisticamente). De estilo mais naturalista, o saleiro de Lisboa (faltalhe a secção inferior) demonstra uma maior individualização das figuras representadas, bem como maior movimento e ação. Apresenta um trabalho escultórico de notável pormenor e, simultaneamente, mais livre do que outros saleiros. Esta peça é mais expressiva, distinguindo-se da estilização formal e estilística, e da menor variedade iconográfica do saleiro dinamarquês, cuja decoração é também mais padronizada e estereotipada. O saleiro de Copenhaga destaca-se na composição e estilisticamente, face aos restantes saleiros edo-portugueses.¹⁶⁶

Deste modo, este grupo onde predominam os cavaleiros divide-se em dois subgrupos. O primeiro subgrupo caracteriza-se pela forma do conjunto escultórico, apresentando as figuras (homens e cavalos) em movimento adjacentes ao contentor hemisférico superior, sendo estas

¹⁶² Inv. no. 70.2008.14.1 (Cat. no. 17).

¹⁶³ Inv. no. Af1878,1101.48.a-c (Cat. no. 16).

¹⁶⁴ Inv. no. 750 Esc (Cat. no 1).

¹⁶⁵ Inv. no. EKc90 (Cat. no. 7).

¹⁶⁶ Por apresentar estas diferentes características, Kathy Curnow (1983: 218-219) atribui este saleiro a um trabalho europeu, possivelmente tendo servido de protótipo aos escultores africanos.

desprovidas de relevo acentuado, comparativamente ao outro subgrupo no qual as personagens se destacam e autonomizam de modo mais acentuado da peça base ou recetáculos. Assim, o contorno global deste estilo de saleiros, desde a base à parte superior da peça, resulta em um formato mais troncónico, distinguindo-se dos outros de maior largura na secção superior. Esta característica é especialmente visível no saleiro de Antuérpia, do *Etnografisch Museum*.¹⁶⁷ O saleiro do MNAA (Cat. no. 1), apesar da sua singularidade, parece inserir-se neste subgrupo.

O segundo subgrupo (do grupo dos cavaleiros) distingue-se do primeiro, apesar de iconograficamente ser semelhante, salientando-se a diferença de padrão na base dos saleiros (os que estão completos nesta zona inferior) (**Tabela 1**). No subcapítulo da caracterização iconográfica detalharemos estas particularidades, que parecem indicar as oficinas ou grupos às quais pertencem. A par do maior destacamento das figuras em relação aos recetáculos duplos, ligados por um elemento vertical, a forma destes dois saleiros (*National Museum of Scotland* de Edimburgo¹⁶⁸ e do *British Museum*, de Londres¹⁶⁹), muito semelhantes entre si, apresenta maior quantidade de zonas vazadas, que conferem um carácter mais escultórico à peça, com maior definição individual das figuras, e ainda maior dinamismo às composições. As fisionomias também diferem, sendo mais afiladas, na sua generalidade, do que as do primeiro subgrupo. Os padrões dos fundos também se distinguem, notando-se, na sua generalidade, um pendor mais acentuado para a estilização (o par de portugueses é praticamente igual), sendo esta característica reforçada pelas feições e atitudes dos cavaleiros em movimento. A técnica de talhe denota maior desenvoltura e talvez rapidez de execução, que parece resultar de um trabalho anteriormente observado ou desenvolvido.

O segundo tipo de saleiros, de figuras apeadas, divide-se em dois subgrupos. O primeiro subgrupo deste conjunto de peças apresenta figuras de portugueses intercalados com homens alados, iconografia que será detalhada mais à frente, em posições e gestos em movimento, encontrando-se em torsão. Tal como o subgrupo dos cavaleiros, as figuras em relevo estão talhadas de forma menos destacada, ou seja, algumas das partes corporais encontram-se “dissolvidas” nos contentores como, por exemplo, as asas das figuras aladas. Mostram também uma superfície lisa e polida que corresponde ao corpo despido do par de figuras aladas e de crista. Os padrões dos fundos, além de serem iconograficamente diferentes do segundo subgrupo deste mesmo grupo de figuras apeadas, são estilisticamente mais soltos, menos padronizados geometricamente do que o outro subgrupo, apresentando figuras de rostos e

¹⁶⁷ Inv. no. A.E.74.25.1 (Cat. no.3).

¹⁶⁸ Inv. no. A1950.3 (Cat. no. 5).

¹⁶⁹ Inv. no. Af1856,0623.162.a-c. (Cat. no. 6).

bustos (em baixo-relevo, entre os padrões) por detrás e entre as figuras talhadas em alto-relevo. Esta característica é comum a saleiros do grupo de cavaleiros (do segundo subgrupo) e do saleiro da Dinamarca, do *Nationalmuseet Etnografisk Samling*¹⁷⁰ (Tabela 1). O segundo subgrupo, deste segundo tipo de saleiros, corresponde a uma série de peças que apresentam maior definição a nível estilístico, destacando os padrões dos fundos, mais padronizados e definidos por áreas, assim como os pares de figuras estáticas de portugueses, intercaladas com outro par em posição lateral, a três quartos. Os saleiros completos apresentam a iconografia da tampa semelhante, com o barco e a figura mais pequena a espreitar pelo cesto de gávea, evidenciando uma repetição deste modelo de maneira consideravelmente homogénea. Esta padronização permite agrupar peças que apresentam muito poucas variações, apesar de o saleiro do *Metropolitan Museum of Art*¹⁷¹ apresentar características estilísticas e de técnicas escultóricas relativamente mais expressivas.

O conjunto destes saleiros, apesar das duas divisões principais e respetivas duas subdivisões, revela uma relativa homogeneidade que se traduz numa repetição do mesmo modelo formal, compositivo, iconográfico e estilístico, refletindo ainda uma mudança ao nível das técnicas escultóricas. À semelhança das placas de bronze, os indicadores destas mudanças não são os padrões decorativos específicos de determinados grupos, mas é o estilo que muda (tratamento da cara e corpo) (Gunsch, 2018: 86). A standardização que se verificou na arte do Benim, refletida em muitas peças em marfim e metal, encontra-se, em parte, incorporada nestes saleiros.

Philip Dark tinha avançado, relativamente às cabeças em bronze, que o estilo naturalista inicial degenerara numa estilização/abstração progressiva, também datando as placas de acordo com o seu grau de relevo, de menor para maior relevo (in Curnow, 1983: 188). Kathryn Gunsch (2018) corrobora esta progressão, aliando a esta primeira intuição, uma análise mais profunda dos métodos de produção das placas, aliada ao estudo histórico e ao desenvolvimento do estilo dos padrões de entrelaçados (laterais das placas), que mudam consoante a mudança dos reinados (de *Oba Esigie* para *Oba Orhogbua*). No que respeita ao desenvolvimento estilístico dos saleiros, também se pode considerar o menor grau de relevo do primeiro grupo de saleiros (primeiro subgrupo de cavaleiros) e o segundo subgrupo deste mesmo grupo, caminhando para um relevo mais acentuado. Contudo, o que distingue estes grupos de peças de maneira mais evidente é a standardização que começa a tornar-se mais acentuada a partir deste último grupo. Da mesma forma, o primeiro subgrupo de portugueses apeados apresenta mais zonas

¹⁷⁰ Inv. no. EKc90 (Cat. no. 11).

¹⁷¹ Inv. no. 1972.63.a,b (Cat. no. 13).

menos relevadas, enquanto o segundo subgrupo apresenta maior número de zonas vazadas e uma repetição formal bastante padronizada. Nos saleiros, além dos padrões das bases (dos que ainda subsistem), os padrões dos fundos variam consoante os grupos ou subgrupos a que estas peças pertencem, e ainda as fisionomias das figuras (e o vestuário).

Neste conjunto de dezassete saleiros pode-se, então, verificar uma integração ou sincretismo artístico que à partida pode ser destrinchado, permitindo separar as características resultantes da hibridização (africanas e europeias), considerando que as fusões e combinações implicam um mesclar de certos elementos. Estas consistem na distinção que se verifica na representação das figuras de portugueses, que podem ter sido produto de fontes visuais portuguesas ou resultantes da presença europeia, e na representação dos padrões dos fundos dos saleiros, reveladores da cultura autóctone dos Edo. Os principais fatores desta fusão intercultural consistem, então, na forma e na iconografia, mas também no estilo e nas técnicas. A análise global destes saleiros (diferenças de grupos que identificámos) clarificar-se-á depois da análise tipológica, iconográfica e cronológica, esta última que será caracterizada no capítulo V (subcapítulo V.7).

Apesar das diferenças entre os marfins edo-portugueses, podem ser estabelecidas comparações entre estas peças de diferentes tipologias, cujo aspeto formal influi igualmente no talhe. Os saleiros (em alto relevo) e os olifantes (em baixo-relevo) partilham os mesmos padrões de entrelaçados, zig-zag, entre outros motivos, talhados nos fundos das peças em baixo-relevo, com outras peças edo-portuguesas. O segundo subgrupo (do grupo dos cavaleiros), do museu escocês e do museu inglês (Cat. nos. 5 e 6), apresenta um entrelaçado na base que é semelhante a um dos padrões representados nos olifantes edo-portugueses (Cat. nos. 19 e 20). Do primeiro grupo dos cavaleiros destacam-se os padrões em ponta de diamante e os florais, semelhantes aos padrões representados em algumas secções dos olifantes. Relativamente às colheres, salienta-se a alternância de algumas zonas lisas, polidas, com a textura de alguns dos motivos iconográficos.

No seu conjunto, estes marfins evidenciam o mesmo gosto pelo preenchimento das superfícies do marfim, tendo presente que as colheres e os saleiros partilham do mesmo tipo escultórico (alto-relevo), demonstrando um grande virtuosismo no talhe, não apenas na representação das figuras humanas, como ainda nos animais, em especial os que são representados nas colheres. O naturalismo das figuras pode evidenciar, em parte, uma observação direta dos modelos representados em relevo. Como detalharemos de seguida, os olifantes apresentam uma organização do espaço e um grafismo que os diferencia do grupo de

saleiros e do grupo de colheres, em termos de técnicas de talhe, que influencia a leitura estilística dos olifantes, tornando-se igualmente diferenciada.

Apesar da generalidade da arte do Benim apresentar características estilísticas diversas dos marfins considerados de exportação, lembrando as dificuldades de identificação das peças incorporadas em *Kunstkammern* e coleções privadas, com proveniências desconhecidas ou mal atribuídas, estes marfins, designadamente os saleiros, apresentam temas e motivos iconográficos semelhantes e padrões decorativos idênticos. Destacam-se as mesmas convenções na representação das composições com figuras humanas, permitindo estabelecer paralelismos entre os saleiros e as placas de bronze. O movimento e as posições estáticas também são comuns a temas iconográficos dos saleiros, como das placas, destacando as figuras de portugueses representadas destas duas maneiras, como se pode observar nos temas equestres, em ambos os suportes (marfim e metal). As mudanças que se verificaram nos cânones de representação da arte do Benim, designadamente a introdução do movimento, evidenciado, por exemplo, pelas posições dos cavalos (aparelhados de forma idêntica nas placas de bronze e nos saleiros), parecem ter sido inspiradas pelos portugueses (Curnow, 1983: 220). As figuras dos estrangeiros são apresentadas de outro modo (cabeças e bustos), nas placas de bronze e nos fundos dos saleiros (em baixo-relevo), sendo integradas em padrões compositivos que parecem tornar-se decorativos, ou refletindo tentativas de representação do movimento no espaço, ou ainda simbolizando hierarquia e *status*. Esta repetição iconográfica, como já referimos, encontra-se incorporada em diversas peças locais em marfim, como pulseiras e outros objetos. É ainda de notar que os portugueses são frequentemente representados de perfil ou em torsão, ao contrário das personagens locais, principalmente o *Oba*, que é representado nas placas de bronze sempre em posição frontal, mesmo quando montado a cavalo (o animal de lado e o *Oba* de frente), conferindo-lhe uma dignidade e superioridade acima dos demais. Esta “gramática” plástica contribui para o entendimento e a interpretação tanto da arte real do Benim, como dos marfins edo-portugueses, como veremos nos subcapítulos que se seguem. Relativamente às placas, em vez de vistas isoladamente, devem ser consideradas partes de um todo (Gunsch, 2018: 69), notando que a repetição de motivos iconográficos, estilização ou idealização das figuras, entre outros aspetos que se relacionam com o estilo com que os marfins edo-portugueses foram produzidos, podem ser igualmente reflexo de um programa, cujo significado analisaremos adiante neste trabalho.

A par das influências estilísticas visíveis nestas peças resultantes do contacto estrangeiro, considerando a presença portuguesa, bem como noutros locais da costa ocidental africana,

como na Serra Leoa, estas filiações não se restringem exclusivamente ao contexto do Benim, mas também ao espaço geográfico da atual Nigéria.

Os **olifantes** edo-portugueses (Cat. nos. 18, 19 e 20) são instrumentos de sopro cujo talhe em baixo-relevo preenche todo o dente de elefante, da base à extremidade, acentuando a sua curvatura natural, sendo dividido em secções onde se inscrevem diversos motivos iconográficos, destacando-se os emblemas reais portugueses, que detalharemos de seguida, os quais são enquadrados por molduras decorativas. O bocal lateral (abertura por onde se sopra para emitir sons) apresenta um formato retangular, encontrando-se na parte exterior ou convexa da presa do elefante. Esta característica é exclusiva dos olifantes ou trompas do Benim, já que nos restantes casos essa abertura é feita no lado côncavo da presa. A extremidade do olifante, ou seja, a parte mais estreita ou a extremidade do dente, encontra-se esculpida em forma de cabeça de animal de dentes arreganhados, sendo esta característica comum a dois dos olifantes (um deles encontra-se apresenta-se incompleto nesta parte).

De entre os marfins edo-portugueses, os três olifantes existentes são as únicas peças que apresentam apenas o talhe em baixo-relevo, quase desenhado (incisões no dente de elefante pouco profundas), bem como se encontram divididas por secções ou registos. Partilham, contudo, o mesmo preenchimento quase total da superfície do marfim. A parte côncava de uma destas peças é preenchida por zonas ornamentais, enquanto a parte convexa apresenta figuras e motivos em baixo-relevo (Curnow, 1983: 211). A combinação dos motivos portugueses (figuras e emblemas) com os motivos tradicionais Edo revela tratar-se de uma encomenda portuguesa de forma bastante explícita, merecendo, talvez mais do que qualquer outro grupo de peças, ser designado “bini-português” (ou edo-português), segundo Bassani e Fagg (1988: 156). Contudo, estes apresentam diferenças no que respeita ao tipo de talhe, mas também a elementos iconográficos. O olifante pertencente à coleção particular (Cat. no.20) não apresenta os emblemas e a heráldica portuguesa da esfera armilar e do escudo português, entre outros motivos invulgares que serão descritos no subcapítulo seguinte, destacando-se um dos registos de entrelaçados duplos, que não aparece nos outros dois olifantes. Nos outros dois olifantes nota-se uma “claridade” e uma cuidadosa ornamentação do espaço (Curnow, 1983: 212), tal como nesta última peça, apresentando, contudo, um talhe mais definido e estilizado.

Como já mencionámos, os padrões de encanastrados e outros padrões têxteis também são representados nos saleiros (bases, fundos e vestuário). Estas ornamentações padronizadas talhadas em baixo-relevo nos olifantes, evidenciando uma certa bidimensionalidade, são comuns aos fundos dos saleiros, excetuando algumas figuras humanas (em busto, de frente e

de perfil) que são representadas sobre os padrões destas últimas peças, quebrando a linearidade das decorações. Deste modo, se os olifantes apresentam apenas a extremidade, em cabeça de réptil, talhada em alto-relevo, nos saleiros combinam-se diferentes tipos de relevo, salientando-se as composições dos saleiros edo-portugueses em alto-relevo, esculpidos de forma mais livre e acentuada em algumas peças, tal como se pode observar nas colheres. O uso destas tipologias de objetos influenciam a forma e as técnicas escultóricas possíveis que se podem aplicar no talhe do marfim. No que respeita às convenções de representação, destaca-se a alternância entre as figuras de portugueses em corpo inteiro de lado (em movimento) e de frente (posições mais estáticas), e a escala das proporções corporais e compositivas que variam consoante o grupo a que pertencem, ao nível da tipologia iconográfica. A tridimensionalidade parece destinar-se à representação da realidade visível, resultante da presença dos modelos, nomeadamente dos animais locais e dos portugueses que estiveram no Benim na época em que os artistas os podiam “tirar pelo natural”. A planificação (e estilização) verificada nos olifantes pode advir não apenas da morfologia desta peça, mas também do facto de estes objetos poderem ter sido produzidos segundo modelos com os quais os escultores das guildas estariam menos familiarizados como, por exemplo, fontes visuais bidimensionais (desenhos, livros ou outras fontes).

Estes olifantes não são semelhantes às trompas autóctones em termos de profusão decorativa, embora apresentem em comum as fiadas de entrelaçados, entre outras bandas ornamentais identificadoras da guilda de marfim. As presas de elefante esculpidas, peças produzidas localmente para a própria corte Edo, apresentam maior profundidade no talhe do que o talhe dos olifantes, este último mais superficial, não sendo divididas em registos tão demarcados. A divisão da peça em registos ou fiadas de figuras dos Edo, combinadas com portuguesas, em movimento, de perfil e de frente (estáticas), constituem também características comuns a estes dois tipos de objetos. Distinguem-se as composições na representação diferenciada das figuras, em termos de estatuto e hierarquia na sociedade do Benim, designadamente no que respeita à sua colocação em determinadas zonas das presas (parte côncava e convexa), associações estas que detalharemos mais à frente. As pulseiras esculpidas em marfim, peças locais, além de serem talhadas aproveitando a forma cilíndrica do dente, são integralmente decoradas, notando-se o *horror vacui*, com superfícies texturadas e vazamentos, apresentando elementos em alto-relevo e uma grande variedade iconográfica (figuras estilizadas e em posição frontal), onde se incluem cabeças de portugueses (de perfil, em movimento e frontalmente). Neste aspeto do relevo e da iconografia, além de serem objetos diferentes dos olifantes, quanto à sua tipologia e forma, não apresentam quaisquer elementos relevados, à exceção do *terminus* da presa. A repetição de figuras estilizadas dos portugueses

representados, por exemplo, nos pendentos, circundando o rosto da rainha-mãe, contrastam com as figuras de corpo inteiro dos portugueses, representadas em corpo inteiro nos olifantes, apresentando maior nível de individualização, considerando as diferenças entre os três olifantes.

Relativamente às **colheres** edo-portuguesas, estas são peças que se distinguem das colheres europeias, apesar de ser uma tipologia usada na Europa. Embora as colheres de metal europeias tenham sido associadas a estas peças em marfim, como sendo protótipos das peças africanas (Curnow, 1983: 221), de facto, não se conhecem peças semelhantes. As colheres do Benim revelam um menor grau de combinação de elementos das duas culturas, realçando-se os animais africanos (e alguns deles europeus) representados de forma naturalista e, como tal, afastando-se das convenções artísticas típicas do Benim. Além deste aspeto que distingue um estilo que não é assim tão típico endogenamente, a figura do europeu (português) numa das peças é relevante para a identificação destas peças híbridas. A forma da concha, característica de todas as colheres atribuídas ao Benim, é larga e funda e em forma de pera ou figo, apresentando uma nervura que a divide a meio e termina num enrolamento em forma de folha tripartida, na parte da junção com o cabo, distinguindo-se por isso dos exemplares da Serra Leoa, e de outros modelos europeus. Parte destas peças apresenta algumas seções do cabo lisas e em outras, mais profusamente decoradas, o cabo é composto pela própria ornamentação. As partes lisas do cabo alternam-se com partes onde os elementos decorativos assentam, sendo muitos deles texturados, entrelaçando-se de forma variada, numa combinação de animais, e uma figura humana, semelhante estilisticamente e iconograficamente a figuras dos saleiros, além de representarem mãos em duas colheres. Parte destes animais são talhados em movimento e outra parte em posição estática, tal como as figuras humanas dos saleiros, sendo que algumas das colheres apresentam um naturalismo maior das figuras do que outras, mais estilizadas. Esta forma da concha permitiu que se distinguissem das colheres da Serra Leoa (Curnow, 1983; Bassani, Fagg, 1988: 179), que apresentam uma estética diferente a qual também se assemelha aos saleiros produzidos nessa região. Não se conhecem colheres em marfim de outras regiões de África deste período.

A primeira referência explícita a estas colheres é a descrição do capitão inglês James Welsh (1588), que regista que no Benim se fazem “*colheres de dentes de elefante talhadas em diversas proporções de forma muito curiosa com diversas feras [animais] e aves sobre as mesmas*” (in Ryder, 1964: 365). Este registo atesta a produção de colheres esculpidas em marfim no Benim, sendo apreciadas por este europeu que chegou ao Benim num período mais tardio. É de ter em mente que a encomenda e exportação de colheres sapi-portuguesas ocorreu nos finais do séc.

XV, conforme atestado pela documentação portuguesa (Mota, 1975). Esta descrição também revela não apenas os motivos iconográficos que compõem as colheres edo-portuguesas, como ainda chama a atenção para as diversas proporções destas colheres, tal como se pode constatar por este conjunto variado de peças. O que parece chamar a atenção para elas, que induziu ao registo destes objetos, em particular, prende-se não apenas com os motivos iconográficos que são descritos, mas na sua perspetiva, com a capacidade técnica e criativa com que estes animais exóticos são esculpidos. Talhadas num *medium* difícil de trabalhar, estas peças revelam muita perícia técnica, bem como criatividade na sua execução.

Deste modo, a hibridização dos marfins edo-portugueses, na generalidade, resulta de uma combinação diversificada consoante a tipologia destes marfins, sendo de salientar o peso dos padrões de representação dos escultores Edo, principalmente no subgrupo de saleiros que apresentam as figuras em posição mais frontal (**Tabela 1**- subgrupo-2-B). Na representação das figuras de estrangeiros, os portugueses, tanto nos saleiros como nos olifantes e colheres, algumas das convenções da arte do reino do Benim são adotadas em algumas peças. Todavia, pode-se identificar uma nova forma de representação, a qual é notoriamente diversa da arte autóctone. Além de novos motivos exógenos à cultura do Benim, como os escudos reais portugueses ou a própria iconografia dos europeus que são representados nitidamente de forma diferente dos Edo, pode-se dizer que foi criado um novo estilo. Assim, justificou-se a classificação de se tratar de obras híbridas, salientando-se o peso dos talhadores locais e do ato criativo resultante de um trabalho coletivo e submetido ao *Oba*, lembrando que estes tinham permissão para responder a outro tipo de encomendas, como as dos chefes de alto estatuto. No entanto, a categoria de hibridização não esgota o entendimento acerca da criação destes marfins, até porque, tal como a noção de “tradução cultural”, estes conceitos implicam modificações das quais os agentes intervenientes neste processo cultural e artístico não têm consciência (Burke, 2003: 62). Neste sentido, apesar de se verificar que houve sínteses ou sincretismos de elementos formais e iconográficos europeus e Edo, esta reflexão completar-se-á no seguimento das interpretações propostas mais à frente nesta dissertação. O certo é que os marfins edo-portugueses apresentam características particulares e distintas relativamente às duas culturas e à arte dos contextos a que pertencem os agentes ou intervenientes neste processo. Apesar de serem objetos que se distinguem da arte produzida localmente, apresentam características estilísticas (e iconográficas) da arte real do Benim, lembrando a sua filiação à arte da atual Nigéria e à arte de outras regiões de África que contactaram com os portugueses. A tradição escultórica abordada no terceiro capítulo desta tese, acerca da arte da Nigéria, apesar de fazer parte dos “documentos” arqueológicos sem continuidade direta com o

presente, torna-se relevante neste enquadramento pelo facto de se conhecerem expressões artísticas tão interessantes como diversas desta vasta região.

Frank Willett e Ekpo Eyo (1980) notaram a singularidade e a estilização da arte Nok, em pedra e cerâmica, destacando-se, por exemplo, a atenção dada à indumentária, penteados e ornamentação das figuras representadas, incluindo fiadas de contas de vidro, notando o gosto da corte do Benim por este simbólico ornamento (em coral). Algumas das figuras da arte Nok apresentam barbas estilizadas, quase planificadas. Verifica-se também que a arte de Igbo-Ukwu, tratando-se possivelmente de objetos rituais (Willett, Eyo, 1980: 30), apresenta objetos de bronze de reduzida dimensão, profusamente decorados, cujo pendor decorativo da superfície dos objetos revela que esta sociedade representava igualmente a realidade sensível que os rodeava, dando grande atenção a insetos, assim como a elementos marinhos como os búzios, bem como as raras cabeças humanas existentes apresentam recursos expressivos que as afastam de um naturalismo na sua representação. Quanto à arte de Ife, o seu muito louvado naturalismo tem sido salientado, sendo pois, estilisticamente bastante afastado da arte das outras regiões já referidas, apresentando, contudo, pontos de contacto, a nível iconográfico, com a arte do reino do Benim. A arte Owo apresenta muitas afinidades estilísticas com a arte do Benim, salientando os padrões ornamentais presentes nos saleiros edo-portugueses, comuns a recipientes deste povo Iorubá. Apesar do grau de relevo dos recipientes Owo ser diverso dos saleiros edo-portugueses, apresentam de igual modo muitos motivos e temas iconográficos comuns, talhados da mesma forma, pensando-se que artistas Owo trabalharam a miúdo no Benim, evidenciado pelo facto de muitas esculturas em marfim e bronze, aparentemente deste povo, terem sido encontradas no Benim (Eyo, Willett, 1980: 41). William Fagg (1951) tinha definido as características do estilo da arte Owo e da arte do Benim, incluindo também iconografia (Bassani, 2002: 67).

Apesar de a caracterização estilística não responder a todas as questões acerca da proveniência, cronologia, entre outras questões que concernem a sua encomenda e produção, esta análise permitiu classificar o *corpus* dos marfins edo-portugueses, peças que refletem a tradição artística do Benim e a sua especificidade, bem como os contactos com os portugueses operados nesta região, combinados nestas peças. Embora se possam destringir padrões de hibridização artística durante este período da primeira globalização em diversos locais de contacto intercultural (Afonso, 2016: 253), o contexto do reino do Benim apresenta características idiossincráticas, cujo estudo continuaremos a realizar sob uma perspetiva global. Deste modo, considerando os três centros de produção de marfim africanos mais representativos neste período, nomeadamente o Benim, a Serra Leoa e o Congo, apesar da

coincidência de tipos de objetos esculpidos, considerados híbridos (exceção para os do Congo), as diferenças retratadas nas figuras dos portugueses evidenciam pistas para se perceber as distinções artísticas, culturais e sociais destes grupos, mas também dissemelhanças no grau de contacto local com os portugueses (Blier, 2013: 381).

Pudemos, então, constatar que este conjunto de marfins apresenta uma relativa homogeneidade, proporcionada pelo facto de terem sido esculpidos na guilda *igbesanmwan* que funcionava no espaço do palácio sob patronato real. Verificámos que se deu uma alteração na tradição dos códigos de representação das figuras, salientando que as personalidades locais habitualmente não apresentam movimento, enquanto grande parte das figuras portuguesas nos saleiros encontram-se em posições de movimento, a três quartos ou de perfil (Curnow, 1983: 244). Estas convenções na representação, relativamente ao movimento, são atribuídas aos europeus, assim como a procura da perspectiva, o que evidencia que se pode ter desenvolvido nos escultores Edo uma mudança mental perante o próprio objeto representado, implicando um distanciamento desse mesmo objeto, ou olhar que contempla o objeto, da sua representação. Este distanciamento, por seu lado, integra o objeto representado no espaço e no tempo, induzindo a que o escultor o conceba separadamente da sua “representação” ou imagem produzida. Ao contrário destas tentativas de recriação artística, o espaço criado pelo objeto tridimensional (escultura), considerado como sendo um “género” artístico mais comum à arte do Benim (e outras regiões de África), reflete uma partilha e proximidade com esse mesmo objeto, lembrando, por exemplo, os relevos das colheres edo-portuguesas representando figuras e animais com os quais os africanos estavam familiarizados. Sendo também de lembrar que os olifantes não apresentam um trabalho em relevo, o que não é vulgar nos trabalhos do Benim, indicando uma certa bidimensionalidade, apesar dos motivos com portugueses indicarem uma tentativa ou procura de representação do espaço ou tridimensionalidade numa superfície plana. Considerando a padronização das próprias figuras dos portugueses, entre outros motivos ou elementos compositivos, e a sua standardização, esta tendência reflete, por outro lado, a superação ou a interiorização desses mesmos códigos de representação mais próximos do naturalismo ou realismo, notando que a esquematização formal pressupõe um conhecimento prévio do espaço tridimensional. A caracterização iconográfica e os subcapítulos seguintes contribuirão para aprofundar estas reflexões.

IV.3. Caracterização tipológica

Conforme já foi referido, o *corpus* dos marfins edo-portugueses consiste em oitenta e uma peças esculpidas ou talhadas em marfim (presas ou dentes de elefante), que se dividem em três tipologias de objetos, designadamente dezassete recipientes duplos (saleiros), os três olifantes e as sessenta e uma colheres (considerando também as peças incompletas). Na vertente formal, estes objetos encontram-se condicionados à morfologia da matéria-prima, que se reflete também no seu talhe e dimensão. Estas peças, que se agrupam por tipologias, apresentam diferenças do ponto de vista formal e estilístico (partilhando alguns aspetos), resultado de terem sido talhadas segundo técnicas escultóricas adaptadas à produção de peças de utilizações específicas, tratando-se sempre de um processo subtrativo. Contudo, como já mencionámos atrás, certos elementos ou motivos iconográficos são representados nas diferentes tipologias, sendo comuns aos saleiros, olifantes e colheres, destacando a representação dos portugueses (presentes nas duas tipologias e em apenas uma colher), bem como as zonas ornamentais (representadas nos saleiros e olifantes). Deste modo, a diferenciação tipológica das peças influi na atribuição ou identificação do seu uso consoante o tipo de objeto a que se refere, sendo esta utilização prática considerada separadamente das suas funções ou da interpretação dos seus significados, as quais serão analisadas mais à frente. Além do contexto social específico (ou contextos) no qual as peças foram utilizadas, o seu percurso histórico foi determinando ou evidenciando o modo como estes objetos escultóricos foram utilizados e percecionados ao longo do tempo, readaptando e renovando o seu papel e funções. No caso dos marfins edo-portugueses, estas peças implicam o estudo das duas sociedades ou culturas (que são distintas) envolvidas no seu processo de produção. Como tal, neste subcapítulo abordaremos a ligação entre os objetos e a sua utilização em contexto duplo, iniciando-se pelo contexto europeu, uma vez que as primeiras referências a estas peças aparecem pela primeira vez em fontes escritas portuguesas e na documentação inglesa, tentando também perceber o seu uso no contexto do reino do Benim. Neste enquadramento, também se consideram os achados arqueológicos desta região nigeriana, obras estas que podem contribuir para entender melhor a forma como determinadas tipologias de objetos eram utilizadas, apresentando assim, uma análise mais alargada. Também se inclui neste processo comparativo o grupo dos outros marfins luso-africanos, nomeadamente, as peças sapi-portuguesas (e os registos escritos acerca desta tipologia de objetos). Lembrando, ainda, as recontextualizações a que os marfins edo-portugueses foram sendo sujeitos no decorrer dos

séculos, estas peças de diferentes tipologias compõem atualmente um *corpus* artístico a estudar no seu conjunto, pertencendo ao género artístico ou “categoria de Escultura”.¹⁷²

Distinguem-se, então, dois níveis de caracterização tipológica destas peças. O primeiro nível relaciona-se com as características formais e as técnicas escultóricas deste conjunto diferenciado de peças, que permite dividir tipologicamente este *corpus* por recetáculos ou saleiros, olifantes e colheres. O segundo nível desta caracterização consiste na distinção temática ou dos motivos iconográficos de cada tipologia dos marfins edo-portugueses, de forma lata, considerando que estes podem cruzar determinados motivos ou figuras, situação esta que se pode verificar pela sua representação transversal nas diferentes tipologias de objetos, podendo ainda diferir a nível estilístico. Deste modo, considerando as diferenciações formais enunciadas no subcapítulo anterior, cada tipologia de objetos apresenta uma relativa homogeneidade (também iconográfica, estilística e ao nível das técnicas), salientando-se que dentro dos grupos e subgrupos já identificados, alguns destes parecem resultar de um trabalho realizado quase “em série”, como já mencionámos, indicando que os escultores poderão ter seguido os mesmos modelos ou fontes visuais. O trabalho realizado nas guildas também deve ter influenciado nesta repetição ou semelhança entre os grupos de peças. Contudo, se estas premissas se aplicam a determinados subgrupos de conjuntos de peças da mesma tipologia, alguns destes marfins apresentam características particulares que os diferenciam dos demais. Os saleiros e as colheres são tipologias que à partida se podem associar a um uso utilitário relativo aos costumes europeus ligados ao cerimonial de mesa, próprio das elites deste período, enquanto os olifantes pertencem à (sub)categoria dos instrumentos musicais, desempenhando, contudo, um papel simbólico nas caçadas e outras atividades das cortes europeias. Todavia, estas classificações não determinam de forma compartimentada o uso, funções ou significados das peças, no que respeita à perceção e utilização dos Edo, bem como em relação à perceção dos portugueses acerca destas obras, que detalharemos mais à frente. A utilização deste tipo de instrumentos no contexto africano (nas caçadas e em cerimónias) também foi mencionada nas fontes escritas europeias, não se verificando exatamente o mesmo com as outras tipologias. Os termos que designam os marfins edo-portugueses, considerando também os outros grupos de marfins luso-africanos (os saleiros, colheres e olifantes da Serra Leoa e os olifantes do Congo), que foram sendo utilizados desde o período da sua produção, não têm sido suficientemente

¹⁷² A nomenclatura relativa à *categoria* Escultura, que se divide em *subcategorias* (consoante a sua tipologia e relevo) e outras especificidades, encontram-se enunciadas na obra de Maria João Vilhena de Carvalho (2004), com a finalidade de homogeneizar as classificações e a linguagem deste género artístico, definindo normas na inventariação dos objetos. De facto, o saleiro edo-português (incompleto) do Museu Nacional de Arte Antiga encontra-se inventariado nesta categoria relacionada com a técnica e “estatuto” (Inv. no. 750 Esc), refletindo a sua atual perceção.

debatidos. Neste sentido, neste subcapítulo, debruçamo-nos sobre estas mesmas designações, apresentando referências nas fontes escritas que permitem estabelecer uma ligação entre os termos e os objetos em questão. É, pois, de considerar que na época da sua produção, estas peças podem ter tido um uso e funções diferentes consoante o contexto espacial e temporal a que se referem e, como tal, as classificações tipológicas atribuídas aos mesmos podem tanto refletir uma “tradução” inerente a estas mudanças, como se podem ter perdido outros significados no seu percurso.

O grupo tipológico dos **saleiros**, também designados de “*globos de aparato*” (Afonso, 2018: 138), de forma tripartida, é composto por dois recipientes cobertos ou vasos globulares, que assentam numa base circular, encontrando-se unidos na vertical pelo espigão central e pelas figuras (humanas e animais) talhadas em alto-relevo ao seu redor. A altura destes recipientes varia entre os 18 e os 30 centímetros, de acordo com o grupo iconográfico a que pertencem, tendo presente que existem apenas quatro peças completas (uma delas partida na base) e treze incompletas, e a maior parte das secções remanescentes correspondem às secções intermédias. A possibilidade da reconstituição visual destes objetos que se encontram incompletos, peças sobre as quais não se conhece a configuração original das bases ou tampas, deve-se ao facto de este grupo de marfins apresentar características homogéneas. Com efeito, os temas ou motivos iconográficos que se repetem em alguns conjuntos de peças possibilitam a sua divisão em subgrupos, considerando que os dezassete saleiros apresentam em comum a estrutura tripartida (**Tabela 1**). Apesar da sua composição figurativa poder ser visualizada como um todo, decorrente do facto de estas peças terem sido muito possivelmente talhadas num só bloco de marfim, depois cortado horizontalmente (e escavado), a estrutura deste objeto permite a sua utilização prática, articulando a secção inferior e superior, e separando estas secções para serem usadas como contentores duplos, possibilitando introduzir ou retirar as substâncias destinadas ao seu consumo. O contentor inferior junto à base, usualmente é mais largo do que o superior, notando que o seu diâmetro varia entre os 7 e os 11 centímetros, permitindo a colocação de porções reduzidas de substâncias que se adequem à forma e dimensão relativamente reduzida destes recipientes. Esta característica condiciona uma utilização específica da parte do utilizador, que tem de manusear estes requintados recipientes de forma delicada, desmontando as peças, tendo ainda em conta a relativa fragilidade destes objetos. Nesta utilização, os anéis de fecho presentes em alguns saleiros ou parte de saleiros desempenham uma função facilitadora do seu uso. Por outro lado, pelo facto de estas peças apresentarem composições de complexidade escultórica considerável, de temática e ornamentação elaboradas, induz a uma diluição das fronteiras que delimitam a sua perceção entre o seu uso

(utilitário) e as suas funções (papel e significados). Apesar de poderem apresentar uma função utilitária, a perceção das funções e papel que estes recipientes desempenharam na época da sua produção, aplicando-se esta mesma duplicidade às outras tipologias de marfins edo-portugueses, pode sobrepor-se ao seu uso. Atualmente são vistas como obras de arte, peças que compõem um *corpus* “significante”, como veremos.

Inicialmente designadas de “taças”, por vezes estas peças foram descritas como “cálices” (Fagg, 1959: IX-X), tendo sido associadas a determinadas funções, nomeadamente, litúrgicas. Estes objetos foram identificados como “saleiros” desde meados do séc. XIX, por A. W. Franks (idem: XI), substituindo os termos “copo com pedestal” e “cálice”, que denotavam uma função religiosa (Bassani, Fagg, 1988: 62), e desde então o seu uso tem sido associado a funções ligadas a uma visão europeia. Este entendimento é corroborado pelo facto de serem objetos destinados a europeus, segundo se pode depreender pelo seu percurso histórico e pelo facto de serem objetos utilizados na Europa desde a Idade Média. No que respeita à materialidade destas peças em concreto, considera-se igualmente o valor e simbologia atribuídos ao próprio marfim desde a antiguidade, material orgânico que apresenta qualidades muito apreciadas para o seu talhe. Mais à frente nesta tese, detalharemos os significados atribuídos a estas peças, tendo presente os contextos de receção bilaterais, designadamente as interpretações europeias e as africanas.

Relativamente a tratar-se de objetos destinados a servir de saleiros, a assunção desta utilidade parece ter ido ao encontro do que ficou registado nas fontes escritas portuguesas da época. Entre as primeiras menções referentes a esta tipologia, destacam-se os registos alfandegários da Casa da Guiné, referentes ao período de 1504-1505, elencando explicitamente diversas “colheres” e “saleiros” de marfim oriundos da costa ocidental africana, muitos deles vindos da Serra Leoa, segundo Alan Ryder e Avelino Teixeira da Mota, bem como de outras regiões, tais como o reino do Benim (Mota, 1975: 580), como já referimos. No que respeita especificamente a peças lavradas na Serra Leoa, destaca-se o relato de Valentim Fernandes, tipógrafo originário da Morávia que escreve, entre cerca de 1506-1510, acerca das “*Colheres saleiros e manilhas*” feitas em marfim pelos locais, louvando especialmente os “*saleiros de marffim e colhares*” (in Mota, 1975: 584). Entre as embarcações que vinham da Guiné, a caravela “Santa Cruz”, do armador António Vaz, registada na Ilha de Santiago, em 1515, relativamente aos direitos sobre a mercadoria transportada, trazia entre os escravos e noventa e duas presas de marfim, “*dois saleiros de marfim lavrado*” (idem: 585). Existem ainda outras menções específicas a saleiros (destacando a carta de quitação de Afonso Dias, de 1517), confirmando a importação de objetos desta tipologia para Portugal, situação esta corroborada pela apreciação de Damião de Góis (1542), que refere que “*da terra dos Negros [Nigéria] também provém o*

marfim (vasos e imagens feitas igualmente com certa arte)” (idem: 586). Apesar de não especificar uma região concreta, o termo “vasos” de marfim pode-se referir a saleiros.

Considerando, então, o uso destes recipientes no contexto da África Ocidental, as duas morfologias desta tipologia de recipientes sapi-portugueses apresentam um subgrupo de base cónica, característica esta que sendo comum a objetos de diferentes funções da ourivesaria europeia, não retira a originalidade ou a possibilidade de se tratar de uma invenção local deste formato de peças. O segundo subgrupo de saleiros desta região da Serra Leoa distingue-se do primeiro por apresentar a base em forma cilíndrica e em trabalho aberto, evidenciando uma origem africana (Vogel in Bassani, Fagg, 1988: 80). De facto, a sua proveniência estrangeira foi referida por Albrecht Dürer (1521), que escreve no seu diário que adquiriu “*dois saleiros de Calecute*” em Antuérpia, apesar de certamente se tratarem de peças luso-africanas (in Bassani, Fagg, 1988: 53). Os inventários e registos das coleções privadas e mais tarde, museológicas, usualmente continham pouca ou nenhuma informação acerca da origem dos objetos, considerando que eram transportados objetos de diversas proveniências nas mesmas embarcações. É, pois, de lembrar as rotas comerciais portuguesas e a circulação de bens e objetos oriundos da costa ocidental africana, bem como o entreposto comercial português estabelecido na Flandres, incluindo ainda as viagens das embarcações portuguesas vindas da Índia.

Na Europa, as copas cobertas, ou taças cobertas, com bases cónicas, foram objetos utilizados durante os séculos XV e XVI, essencialmente produzidos em metais nobres, conforme se pode observar pela sua representação em gravuras alemãs dos inícios do séc. XVI (Bassani, Fagg, 1988: 64). No período medieval e do renascimento, os saleiros eram símbolos de prestígio, cuja execução era frequentemente encomendada a artistas conceituados (Bassani, 2002: 66). Destaca-se também a representação de peças desta tipologia em pinturas europeias, como por exemplo, a pintura de Gregório Lopes, *A Adoração dos Magos* (ca. 1539-1541, MNAA), apresentando recipientes cobertos que apesar de não serem duplos, as suas composições eram figurativas (antropomórficas e decorativas). Apesar de escassos ou erróneos, os registos em inventários e outros documentos relativos a estas peças contribuem para perceber a circulação destes marfins, bem como as inter-relações estabelecidas entre os europeus e os africanos. O saleiro edo-português registado em 1674 na *Kunstkammern* do rei da Dinamarca constitui a primeira evidência escrita que se pode ligar diretamente a uma peça (Bassani, Fagg, 1988: 153).

No que respeita aos achados arqueológicos e aos próprios objetos vistos como documentos, as evidências da cultura material e artística também contribuem para o conhecimento histórico. Desta forma, na altura dos contatos iniciais dos portugueses na região da Serra Leoa, desde

1460, além de terem sido observados “*tigelas, potes e jarras de barro*” (Fernandes in Curnow, 1983: 81), algumas descrições davam conta da existência de esculturas antropomórficas em madeira e terracota. É provável que estas referências apontem para os “*potan*”, objetos encontrados na região da Guiné ocupada pelos povos Kissi e para os “*nomoli*”, pequenas esculturas figurativas em pedra encontradas no Sul da Serra Leoa (idem: 83). O cotejo que tem sido realizado entre estes achados arqueológicos e os marfins sapi-portugueses, salientando-se a representação de figuras semelhantes nestes dois tipos de objetos, constitui um relevante elo de ligação que tem contribuído para o estudo da arte desta região (Lamp, 1983).

Apesar dos saleiros sapi-portugueses diferirem formal e estilisticamente (e em parte no que respeita à iconografia) dos saleiros edo-portugueses, são objetos que pertencem à mesma família de saleiros. Este tipo de marfins luso-africanos (da Serra Leoa e do reino do Benim) distinguem-se das peças de produção local, constituindo um paralelismo que contribui para atribuir estas peças a uma procura estrangeira. Como mencionámos no capítulo anterior, o marfim usado em contexto africano, designadamente na região da atual Nigéria, também tem evidenciado a valorização desta matéria biológica (e da sua fonte, o elefante), lembrando os braceletes e presas encontrados em escavações arqueológicas. Destacam-se os achados em Igbo-Ukwu, os túmulos reais que continham não apenas estas presas, como também diversos recipientes em terracota e bronze, alguns destes apresentando uma elevada elaboração formal e estética. Os vasos ou recipientes produzidos pelos Owo, apesar de serem datados dos séculos XV e XVI, apresentam algumas semelhanças formais com os saleiros edo-portugueses, mas diferem a nível estilístico e das técnicas escultóricas. Apesar de ser de difícil datação, uma diversidade de peças produzidas no reino do Benim, em metal e marfim (atribuídas ao séc. XVI), como sejam recipientes ou contentores de formato cónico, caixas retangulares, aquamanis, etc., também apresentam formas ou decorações de animais, figuras humanas (representando os Edo e os portugueses), além da ornamentação de padrões geométricos. Alguns destes objetos tinham funções medicinais, de adivinhação e serviam para guardar, por exemplo, nozes de cola (usadas em rituais). As placas de bronze do Benim também evidenciam o uso de certas peças em contexto religioso, especialmente as placas que representam as figuras de servos ou outros oficiais segurando taças, caixas e outros contentores em formas zoomórficas (além de copos e pratos) (**Figuras 45 e 46**).

Neste sentido, tanto na Europa como nestas regiões da África Ocidental, eram utilizados objetos diversos que apresentavam diversos usos e funções, alguns destes partilhando entre eles algumas características formais. Contudo, a forma destes recipientes edo-portugueses não é comum nem às peças realizadas pelos Edo (do que se sabe), nem aos objetos produzidos pelos

portugueses, reforçando que se tratam de criações novas e particulares, respeitantes à interação que se verificou entre estes dois povos. Considerando que estas peças serviam como recipientes para o sal, não é despendendo o próprio valor atribuído ao sal desde o período medieval (Plass, 1963: 23), notando também a sua utilidade como condimento e conservante alimentar, e ainda o seu valor comercial. Um dos contentores poderia destinar-se à pimenta (in Curnow, 1983: 198) que, como vimos, foi dos primeiros produtos importados pelos portugueses, tendo sido referido nas fontes escritas na altura da sua chegada a este reino. Assim, o termo saleiro foi amplamente divulgado por parte dos europeus (e por nós adotado), facto este que não exclui outros usos relativos ao contexto sociocultural do reino do Benim, que abordaremos neste trabalho. É interessante referir novamente que Damião de Góis (1542), e relativamente à Nigéria, relata que *“Todos os anos vêm para Lisboa, dos reinos da Nigéria, dez a doze mil escravos (...). Da Nigéria vem-nos também muito oiro, algodão, marfim (vasos e imagens feitas do mesmo com certa arte), ébano, maçãs getúlicas, vulgarmente chamadas grãos do paraíso, ou malaguetas, peles de vaca e de cabra, panos admiravelmente tecidos de fôlhas de palmeira e do algodoeiro, pimenta, arroz, gatos zibelinos e tâmaras”* (D. Góis, *Opúsculos Históricos*, 1945: 119). Esta descrição, já atrás mencionada (por Teixeira da Mota, em 1975, que escreve “terra dos Negros”) é bastante importante pois, além de abrir possibilidades de que um dos reinos a que o humanista se refere poder ser o Benim, detalha os produtos importados, sendo que os vasos feitos com uma certa arte podem corresponder aos saleiros. Além do mais, a menção a arroz introduz um produto novo vindo desta região da Nigéria, indicando não ser exclusivo da região da Serra Leoa, tal como foi referido por Alan Ryder (1964), e salientado por Teixeira da Mota (1975).

Quanto ao segundo nível de caracterização, não obstante a representação de figuras humanas identificadas como portuguesas em todos os saleiros, bem como os padrões decorativos, estes objetos podem ser divididos em duas tipologias, atrás referidas, que se relacionam com a temática, designadamente dois grupos de peças que representam cavaleiros (sete peças) e figuras de pé (dez peças). No entanto, abrangendo estes dois grupos, pode-se fazer outra divisão contemplando a transversalidade já referida de certos motivos iconográficos presentes nestas duas tipologias. Por conseguinte, destacam-se outros dois grupos que distinguem duas tipologias de saleiros, nomeadamente as peças que representam figuras em movimento ou posições laterais ou a três quartos, ao todo onze peças (sete do grupo dos cavaleiros e quatro do grupo das figuras apeadas), e o segundo grupo onde predominam as figuras em posições mais estáticas e frontais (seis saleiros do grupo das figuras em pé) (**Tabela 1**). A diferenciação entre estes grupos consiste nas fisionomias, nas armas que as figuras

seguram, no vestuário e nos padrões ornamentais dos fundos, que são diversos em cada um destes grupos. A tipologia de saleiros que indica o movimento e ação das figuras humanas e dos cavalos, inclui também figuras de homens de pé, apresentando ainda figuras aladas em torsão. Esta iconografia, aliada ao talhe dos fundos, conferindo dinamismo à composição, pode ser associada a uma tipologia mais narrativa, evidenciada pelas posturas das figuras que cavalgam ou andam, segurando armas (dos dois tipos gerais que já foram distinguidos, das figuras a cavalo e as apeadas). Por se tratarem de cenas equestres, com portugueses vestidos à moda dos soldados do séc. XVI, apresentando dois géneros de indumentária e segurando armas de fogo e armas brancas, podem-se identificar com temas militares. No entanto, algumas figuras que se destacam, nomeadamente os portugueses caídos a segurar ramos ou as figuras masculinas aladas, que se encontram despidas, tornam mais complexa a interpretação desta temática, como veremos de seguida. A segunda tipologia de saleiros, apesar de também indicar cenas relativas à prática militar diz respeito a peças que apresentam algumas das suas figuras em posição frontal, associadas a uma imagem mais icónica, apesar de serem intercalados com outro par de figuras em posição lateral. Nestas composições, a introdução do motivo do barco induz a uma associação mais geral do papel que estes estrangeiros desempenharam no reino do Benim (também comercial) e associado à navegação. Esta distinção tipológica, baseada na tentativa de identificação dos temas iconográficos representados, os quais serão detalhados de seguida, pode apontar para a utilização de diferentes fontes visuais ou outras situações que envolvem o processo criativo destas obras. Estes dois tipos de saleiros também podem ter tido diferentes funções, ou dever-se ainda a diferenças cronológicas.

O grupo tipológico dos três **olifantes**, talhados em baixo-relevo à exceção da extremidade da peça que termina em cabeça de animal, mantém a morfologia da presa de elefante, constituindo o grupo mais reduzido do *corpus* dos marfins edo-portugueses. Conforme indicado pela designação de marfins edo-portugueses, a própria nomenclatura implica que se analise de forma distinta as designações atribuídas a estes instrumentos, que podem variar consoante se trate do contexto africano ou europeu. Os olifantes são peças escultóricas e simultaneamente instrumentos musicais (de sopro) pertencentes à “subcategoria” dos aerofones, e a sua limitação como instrumento musical foi a sua virtude pelo facto de ser distinto e único¹⁷³, tendo sido utilizados na Europa durante a Idade Média, desde os séculos X-XI por

¹⁷³ O termo “trompas” designa um instrumento musical de cariz etnográfico, pertencente à classe dos aerofones. A trompa de caça ou o corno de caça são termos utilizados por europeus, que designam o mesmo aerofone de sinalização feito a partir de um chifre de animal. No caso do olifante, este designa uma presa de elefante esculpida apresentando sempre o bocal na parte estreita, sendo mais usado como um símbolo de posse de terras ou de outros direitos e como relicário do que como instrumento musical (*New Grove Dictionary of Music*, 1983). Podendo ser perfurado por dois ou mais orifícios, o som deste

muçulmanos (Sul de Itália e Sicília).¹⁷⁴ Os sarracenos possuíam diversos instrumentos de sopro, incluindo trompas ou cornos ou *buq* (palavra árabe, possivelmente derivando do latim- *bucina*) (Gleason, 2008: 232), e a maior parte dos olifantes existentes na Europa, datando do séc. X ao séc. XII, era produzida pelos árabes ou derivava dos seus exemplares (Curnow, 1983: 115). Foram instrumentos usados em muitas sociedades antigas, incluindo as hebraicas, egípcias, assírias, etruscas, teutónicas e celtas, tocando trompas nas batalhas como forma de comunicação e motivação, associando-se os seus tocadores aos cavaleiros, assim como em cerimónias religiosas, e ainda pelos gregos e os romanos (Gleason, 2008: 231-232). Na Europa medieval destaca-se a popular história de Carlos Magno, na batalha de *Roncesvalles*, existindo outros registos relativos ao uso destas peças durante as cruzadas e em Bizâncio, de onde foram levados para o Ocidente lembrando a tradição de cavaleiros músicos (incluindo tambores, trompas e sinos cónicos) (idem: 233). O termo “olifante” é um nome medieval (deriva do francês *olifant*, do grego *elephas*) que designa trompa ou corno de caça feitos em marfim, referindo-se simultaneamente ao elefante e ao marfim das suas presas. Foram objetos extremamente importantes na cultura de guerra e na identidade da aristocracia europeia (Afonso, Horta, 2013: 28).

Os olifantes edo-portugueses apresentam uma homogeneidade baseada em características formais e esquema compositivo muito semelhantes entre si, destacando-se os motivos dos padrões ornamentais intercalados com cenas figurativas que cobrem praticamente todo o espaço do dente de elefante. Estas peças apresentam o bocal retangular, sendo perfurados nos extradorsos das presas, semelhantes às trompas tradicionais do reino do Benim (Curnow, 1983: 219), medindo entre 40 centímetros (olifante que se encontra partido) e os 57 centímetros de comprimento. Os olifantes distinguem-se das trompas tradicionais do Benim no que respeita à composição iconográfica; contudo, apresentam a mesma forma do bocal retangular no extradorso ou parte convexa da presa. Resultando do escavar do interior da presa de elefante, a abertura na parte lateral exterior do dente induz ao seu manuseamento de forma particular a esta região africana, destinando-se a produzir sons em determinados ocasiões. De entre o

instrumento de sopro é longo, grave e de grande alcance. Estas peças possuem anéis de suspensão, onde se atava um fio de tecido ou de metal, ou uma fina tira de couro para mais facilmente se manipular como pega ou se suspender à cinta do proprietário. O seu uso é também muito ligado a atividades cinegéticas e bélicas, como instrumento de sinalização, ora para atrair as lebres para o exterior das suas luras, ora para sinalizar a existência de uma presa em movimento e facilitar a sua captura, ou ainda, dar início ou desfecho a uma situação bélica (Duarte, 2021).

¹⁷⁴ No *New Grove Dictionary of Music* (1983) faz-se a distinção entre os termos “olifante”, que designa a peça europeia usada na Idade Média, de tradição árabe, e “trompas” ou “cornos”, que se referem aos objetos africanos, como por exemplo, os marfins “afro-portugueses” do Benim, peças estas que serviam de ofertas entre a nobreza da Renascença.

conjunto dos marfins edo-portugueses, esta tipologia é a que mais evidencia a origem material ou fonte do marfim, associando-se também ao elefante de forma mais direta, até pela sua possibilidade de emitir sons semelhantes aos do próprio animal de onde provém o material ebúrneo. Apesar da extremidade da peça apresentar uma cabeça de crocodilo talhada em alto-relevo, semelhante aos olifantes da Serra Leoa, este elemento ornamental não se encontra relacionado com o seu uso, ao contrário da funcionalidade dos olifantes sapi-portugueses, cuja parte final da peça em forma de animal feroz faz parte do próprio bocal.

No que respeita ao contexto africano, este termo parece aplicar-se mais diretamente aos olifantes sapi-portugueses, pelo facto de estas peças apresentarem a tipologia própria das peças utilizadas na Europa, ou seja, de bocal situado na extremidade do dente de elefante (**Fig. 47**). Resultando de forma mais evidente da encomenda europeia, por apresentarem a heráldica e a emblemática da coroa portuguesa (de D. Manuel I), e também a heráldica espanhola, estes motivos são representados em registos ao longo do instrumento, incluindo inscrições em português, latim e espanhol, bem como cenas de caça europeias (javalis e veados), e ainda elementos da iconografia cristã (Afonso, Almeida, Horta, 2021). Apresentando os anéis de suspensão tipicamente europeus, estas peças distinguem-se dos olifantes edo-portugueses, mas partilham elementos africanos, como seja os pitons, crocodilos, entre outros animais, bem como figuras de portugueses. Os olifantes do Congo também apresentam os anéis de suspensão, sendo todos decorados com um fino talhe formando padrões geométricos idênticos aos tecidos produzidos nesta região da África Central e alguns motivos de escarificações (Bassani, 2008 in Afonso, Almeida, Horta, 2021). Além disto, o bocal localiza-se na parte côncava da presa, tal como os recém-identificados olifantes do Gana (**Figuras 48 e 49**).¹⁷⁵ Todavia, o bocal destas últimas peças é em formato retangular, tal como os do Benim, sendo decorados apenas com linhas incisais transversais e pequenos círculos e pontos (Afonso, *et al.*, 2021a). Nos olifantes do Benim esta última particularidade não se verifica, além da característica relativa à localização do bocal, apesar de ter em comum os motivos iconográficos ligados à simbologia manuelina. No que respeita às designações utilizadas na época, relativamente a objetos lavrados em marfim, oriundos da costa ocidental africana, entre as outras tipologias, os olifantes foram registados desde inícios do séc. XVI,¹⁷⁶ salientando-se, por exemplo, as Cartas de Quitação do reinado de

¹⁷⁵ Recentemente, foi identificado outro centro de produção de marfins luso-africanos, designadamente os olifantes de Begho (Gana), cuja origem até então tinha sido atribuída como uma derivação do Congo por Ezio Bassani (2000: 80, 152; 2008: 35-38), que ignorou os achados arqueológicos da década de 1970 de Posnansky, conforme analisado pelos autores deste artigo (aceite para publicação, Afonso, Almeida e Horta, 2021).

¹⁷⁶ Pedro Dias menciona, que no guarda-roupa de D. Manuel, em 1505, são referidas quatro presas de elefante, tratando-se possivelmente de olifantes, notando que existe um registo de encomenda de D.

D. Manuel (1504-1505) (in Bassani, Fagg, 1988: 60), e os inventários de bens de Álvaro Borges (1507), colono de São Tomé (lembrando a articulação comercial desta ilha com o reino do Benim, entre outras regiões), onde são mencionadas peças em marfim e madeira, entre estas designando “*hûa bocyna de marfim pequena*”, e outra menção exatamente igual a esta, indicando duas peças semelhantes (in Mota, 1975: 585). Na região da antiga Serra Leoa, são referidos instrumentos de sopro nas fontes escritas portuguesas, desde meados do séc. XVI, salientando-se os relatos de André Álvares de Almada, que refere especificamente “*buzinas*” e “*trombetas de marfim*” (“Tratado Breve dos Rios de Guiné do Cabo Verde”, 1594, in Mota, 1975: 586). Teixeira da Mota menciona que a expressão “*trombetas*” de marfim pode designar as peças com o bocal apical, ao contrário das “*buzinas*” que podem apresentar o bocal na parte lateral do instrumento, à maneira das buzinas africanas (idem: 586).¹⁷⁷ Contudo, atualmente são utilizadas grandes trompas talhadas em marfim e que apresentam o bocal na parte lateral da presa de elefante, ao modo tradicional do Benim, chamadas *Akohen*, e que pertencem ao *Oba*. São peças tocadas pelos seus músicos assistentes nas suas aparições em cerimónias e rituais que se realizam no palácio (Melzian, 1937 in Ezra, 1992: 209). O uso de trompas de bocal situado lateralmente seria comum no reino do Benim, a julgar pelas observações de D. R., um comerciante holandês que visitou o Benim nos finais do séc. XVI, relatando que os assistentes do rei tocavam “*trompas e flautas*” (in Hodgkin, 1975: 157). Como já descrevemos atrás, alguns padres capuchinhos espanhóis que estiveram no reino do Benim em meados do séc. XVII, também se referem ao uso de “*flautas de marfil*” (F. Híjar in Salvadorini, 1972: 253). J. F. Landolphe tinha, de igual modo, observado uma dúzia de sopradores de trompas (traduzido de *horn blowers*), que “*sopravam como doidos*” (citado por Roth, 1968 in Ezra, 1992: 209). Assim, as menções a estes instrumentos de sopro na documentação europeia dão conta de uma diversidade de designações que podem corresponder a tipologias diversas, notando que a grande parte das referências portuguesas mais antigas não utilizavam o termo “*olifante*” no contexto africano, mas designavam estas peças de trombetas ou buzinas, não obstante, muito provavelmente, serem produzidas em marfim.¹⁷⁸

Manuel, de 1490, de três olifantes, especificando a sua iconografia, que deveria incluir as armas de Portugal e Castela (in Afonso, Horta, 2013: 23).

¹⁷⁷ No reino do Congo, as trompas talhadas em marfim eram conhecidas como *mpungi*. Requentadas peças deste reino africano foram ofertas do embaixador do rei do Congo ao rei D. João II, o qual também as ofereceu a outros governantes europeus como símbolo da sua soberania na África Subsaariana (Pereira, 2010: 4-5).

¹⁷⁸ O catálogo de Ezio Bassani (2000) também evidencia a dificuldade destas designações, que refletem, de igual modo, a dificuldade relativa à identificação das peças. Bassani atribui, por exemplo, o termo olifantes sapi-portugueses, enquanto os do Benim são designados de trompas (*horns*) do Benim, em vez de olifantes edo-portugueses.

De entre os marfins Edo antigos que sobreviveram, destacam-se alguns instrumentos musicais, podendo incluir instrumentos de sopro, cuja datação foi atribuída ao séc. XVI (W. Fagg in Curnow, 1983: 191). Pelo facto de terem pertencido ao *Oba* e destinarem-se a ser usados em contexto cerimonial e ritual podem ter recebido um cuidado especial (idem: 191). Segundo as tradições orais, *Oba* Eresonyen (r. 1735-50) terá iniciado a utilização de trompas de marfim (Egharevba, 1936). Contudo, anteriormente já havia trompas cujo bocal de sopro se situava na parte lateral da presa (Bradbury, 1961 in Ezra, 1992: 210). Estes instrumentos serviam para proteger e glorificar sonoramente o *Oba*, com os seus sons penetrantes e profundos, cujo espetáculo se completava visualmente com a cor branca do marfim, simbolizando a riqueza, força e pureza do monarca (idem: 210). Nos olifantes luso-africanos (não contemplando os do Congo ou do Gana), a diferenciação morfológica entre estas peças denota não apenas uma demarcação cultural relativa ao uso, bem como no que respeita à tecnologia no fabrico de instrumentos de sopro, ambas produzidas em marfim, refletindo ainda uma demarcação iconográfica clara e consciente dos códigos de representação de cada uma das culturas, e a maneira como se relacionaram com os portugueses neste período de contacto.

Os olifantes edo-portugueses—, peças realizadas sob encomenda ou/e sob outro tipo de influência portuguesa—, mantêm a morfologia típica das trompas utilizadas no reino do Benim, em contexto autóctone, mas apresentando diferenças evidentes, desde logo pela emblemática e heráldica portuguesa e ainda pelos europeus representados nos únicos três olifantes que existem. As figuras dos portugueses a soprar um olifante pelo bocal apical, segundo o costume europeu, é um fator distintivo da própria função do objeto no qual são representados, evidenciando uma combinação de elementos não apenas iconográfica, como também cultural. É interessante notar que no contacto entre a cultura europeia e as culturas africanas, houve uma criação de objetos novos, que induziu a serem classificadas como peças híbridas, diferindo, todavia, de região para região. Com efeito, a morfologia dos olifantes sapi-portugueses apresenta este tipo de bocal à europeia, evidenciando um maior grau de sincretismo artístico, enquanto no reino do Benim, a característica exclusiva a esta região, de se tocar estes instrumentos pela parte lateral convexa da presa, mostra outro tipo de resposta à presença estrangeira na produção dos olifantes edo-portugueses. A iconografia destes dois tipos de olifantes, produzidos na Serra Leoa e no Benim, combinam elementos europeus (principalmente os sapi-portugueses) com elementos africanos. Esta forma de utilização dos olifantes de bocal apical é igualmente evidenciada em obras locais, destacando-se a iconografia das placas de bronze na qual se podem observar os portugueses a tocar um instrumento de sopro à europeia, ao contrário das figuras dos Edo, tocando estas buzinas ou trompas à maneira particular deste povo, soprando pelo bocal retangular situado no extradorso da presa. De facto, alguns *akohen*

que sobreviveram, datados dos séculos XVIII-XIX, testemunham esta característica formal específica apenas às trompas desta região da atual Nigéria, em oposição a outras partes de África, nas quais estas peças apresentam o bocal situado invariavelmente na parte côncava da peça (Ezra, 1992: 209; Curnow, 1983).

Os três olifantes edo-portugueses apresentam composições semelhantes, mas evidenciam igualmente diferenças, o que permite distinguir estes objetos em duas tipologias que se relacionam com a iconografia. Deste modo, no que respeita ao segundo nível de caracterização tipológica, consideramos que o olifante do *British Museum* (Londres)¹⁷⁹ e o olifante do *Rautenstrauch-Joest-Museum* (Colónia),¹⁸⁰ que se encontra danificado (partido na extremidade da peça), pertencem a uma tipologia semelhante. Estes olifantes são divididos em quatro registos de fiadas ou bandas ornamentais dispostas na horizontal (ao redor da presa) (no caso da peça de Colónia, em três secções), apresentando motivos associados à casa real portuguesa, nomeadamente a D. Manuel I, talhados na parte exterior do dente. Os europeus (portugueses) tocando uma flauta ou um olifante são representados em registos diferentes no que respeita a cada peça, salientando-se que no olifante do museu alemão, a figura do português situa-se no registo mais próximo do bocal, e ambas as peças apresentam os emblemas reais portugueses. Contudo, o talhe da peça do *British Museum* (Cat. no. 18) denota um talhe mais expressivo e solto em relação ao talhe do olifante do *Rautenstrauch-Joest-Museum* (Cat. no. 19), cujos registos ornamentais são mais rígidos e estereotipados. A outra tipologia, de apenas um exemplar, o olifante de uma coleção particular (Lisboa), apresenta uma composição dividida apenas por dois registos.¹⁸¹ Num destes registos, encontra-se inscrito um europeu num espaço maior e rodeado por outros motivos iconográficos, denotando uma tentativa de representação espacial, i. e., de uma cena que apresenta alguma narratividade ou veicula alguma simbologia. Ao contrário dos registos mais reduzidos da primeira tipologia, onde as figuras dos portugueses se encontram em ação, de lado ou a três quartos, e a tocar um instrumento de sopro, este olifante de uma coleção privada apresenta as figuras de frente e exibindo a sua espada, uma posição mais estática do que os músicos dos outros olifantes. Esta peça também se distingue por não apresentar a iconografia da casa real portuguesa, contendo, no entanto, um símbolo ou emblema claramente europeu por nós identificado, como veremos no subcapítulo que se segue. Nesta peça, as zonas ou fiadas ornamentais também são maiores do que as outras peças, salientando-se, ainda, o talhe mais padronizado e estereotipado, e uma maior definição. Destaca-se que esta divisão tipológica não é estanque em termos iconográficos e formais, pelo

¹⁷⁹ Inv. no. Af1959,141 (Cat. no. 18).

¹⁸⁰ Inv. no. 46888 (Cat. no. 19).

¹⁸¹ Cat. no. 20.

facto de partilharem algumas particularidades como motivos ornamentais, notando-se que os dois olifantes que se encontram completos apresentam a terminação em forma de cabeça de crocodilo com dentes arreganhados. Podemos, então, concluir que a primeira tipologia se encontra mais diretamente ligada a uma iconografia da casa real portuguesa, uma ligação que não é tão clara no olifante da coleção particular. De qualquer maneira, a forma destas peças conjugada com estes motivos iconográficos evidencia que se trata, mais possivelmente, de peças de aparato do que instrumentos musicais (Curnow, 1983: 220).

O conjunto das sessenta e uma **colheres**, constituindo o maior agrupamento deste *corpus* dos marfins edo-portugueses,¹⁸² também apresenta uma homogeneidade que se relaciona com a forma da concha larga, em pera, pois estreita na parte final do enrolamento, terminando no sentido do interior da concha, em forma de folha tripartida. A parte exterior de todas as conchas encontra-se dividida por uma nervura que acompanha a parte convexa ou exterior dessa mesma concha, terminando neste enrolamento. O que as individualiza são os tipos de cabos que variam entre a alternância de partes lisas e figuras de animais talhadas em alto-relevo (entre outros motivos). Verificámos que o conjunto de colheres que apresenta o cabo todo talhado com elementos figurativos essencialmente compostos por animais e outros motivos decorativos consiste na maior parte deste grupo (cerca de quarenta e cinco peças), e o grupo restante, mais reduzido, diz respeito a colheres que se caracterizam por uma maior simplicidade formal ao apresentar uma parte considerável do cabo lisa, sem ser talhada.

Esta tipologia de objeto faz parte da subcategoria ou grupo dos talheres, sendo usualmente objetos utilizados para auxiliar na alimentação. Considerando o uso destes utensílios (além de facas) em África muito antes da chegada dos europeus, a assunção de que estas colheres foram consideradas réplicas de marfim das colheres portuguesas de metal do séc. XV (Curnow, 1983: 221), parece contrariar o facto de não se conhecerem exemplares semelhantes. Como já foi mencionado no capítulo II, as colheres de marfim foram referidas na documentação escrita, desde a década de 1490, sendo registadas em contextos diversos e tipos de fontes. De entre as primeiras menções nas fontes portuguesas, salientam-se as cartas de quitação, testamentos e inventários de bens, registos alfandegários, e ainda em inventários de coleções de príncipes europeus. Tanto quanto à origem das peças como no que respeita à identificação das matérias-primas nas quais as colheres são produzidas, as anotações destes inventários são frequentemente erradas. Contudo, em outras referências na documentação portuguesa e outras estrangeiras, as peças de marfim são logo identificadas na sua tipologia e matéria,

¹⁸² Foram, ainda, encontrados outros fragmentos do que podem ter sido colheres em contexto arqueológico português, cuja iconografia aponta para uma origem do Benim (Gomes, *et al.*, 2020).

evidenciando o carácter comercial destas menções ou então salientando a vertente técnica e estética de objetos inusuais na perspetiva europeia. Em muitos dos casos, estas denotam que a matéria ebúrnea tinha o seu valor próprio, corroborado pelas menções a presas de elefante em bruto, as quais também eram quantificadas em termos de valor de troca. Na carta de quitação de Afonso Eannes do Campo (1491-1493), uma das referências mais antigas a peças desta tipologia, menciona-se que este almoxarife das ilhas de Cabo Verde recebeu catorze colheres de marfim oriundas, muito provavelmente, da Serra Leoa (Mota, 1975: 580). No que respeita à importação destas peças para Portugal, os registos da Casa da Guiné de 1504-05 contêm referências a mais de uma centena de colheres de marfim, incluindo algumas colheres de madeira produzidas na costa ocidental africana, possivelmente tratando-se de peças mais utilitárias do que as produzidas em marfim, matéria esta notoriamente mais valorizada. Com efeito, encontramos apreciações diretas e valorativas na documentação portuguesa, designadamente nas descrições de Duarte Pacheco Pereira, na sua obra *Esmeraldo de Situ Orbis*, redigida entre 1505 e 1508, na qual refere que na Serra Leoa “*se fazem as mays sotis colheres de marfim e melhor lavradas que em nenhua parte*” (in Carvalho, 1991: 14-15, 287-288, 469). Da mesma forma, a exaltação a colheres e saleiros de marfim, e ainda aos artistas que as talham, é assinalada por Valentim Fernandes (1507-1510), baseado em informações de Álvaro Velho do Barreiro, de igual modo em relação ao engenho dos escultores da Serra Leoa, os quais fazem umas “*obras de marffim muy marauillosas de ver de todallas as cousas que lhes manda fazer. S. hûus fazem colheyras [colheres] outros saleyros*” (V. Fernandes, 1997: 111). Estas importantes referências, agora salientando as colheres, revelam a apreciação estética e o valor artístico atribuído a esta tipologia de peças e indicando que se tratava de um trabalho especializado por tipo de objetos que eram produzidos para responder a uma procura estrangeira e, talvez, também local. De facto, a sua produção e exportação ficou atestada nos registos alfandegários da Casa da Guiné que davam conta da entrada em Portugal, vindos da costa ocidental africana, de diversos destes objetos. Os produtos trazidos nas caravelas e naus portuguesas são registados, por exemplo, como “*recebeo do quarto cinco colhares de marfy*” trazidas da Mina por um grumete da caravela Santiago (in Mota, 1975: 582). Apesar de, em média, não valerem mais do que 40 reais, existe um registo de “*quatrocentos e oytenta reais*” para um saleiro, havendo também referências diversas a marinheiros, comerciantes e ainda a sacerdotes que traziam colheres de marfim (idem: 582). Considerando que em Lisboa, em cerca de 1490, a remuneração diária de um carpinteiro ou de um pedreiro rondava 80 a 1000 reais, e um animal custava entre 10 e os 40 reais, em média (por exemplo, uma galinha custava 30 reais), bem como uma peça de porcelana chinesa atingia os 150 reais (Afonso, 2021b), são dados relevantes para se poder comparar com o preço de um item de marfim. Se uma colher de marfim valia cerca de

40 reais, percebe-se que este não seria um preço muito elevado, ao contrário do do saleiro acima referido, cujo valor já era um indicador claro de que se tratava de um artigo de luxo. Quanto a outras origens menos diretas destaca-se que no inventário de bens de Álvaro Borges, datado de 1507, colono da ilha de São Tomé, são mencionadas por duas vezes “*quatro colheres [colheres] de marfim e hũa de pao*”, que podem ter vindo de diversas regiões, incluindo do Benim (idem: 585). Em 1517, no inventário de bens do Bispo da Guarda, Afonso Dias recebeu “*6 colheres de marfim*”, confirmando a importação destas peças para Portugal, salientando-se, ainda, que no inventário de André Marques, na sua viagem para a ilha de São Tomé (1544), são mencionadas uma dúzia de colheres de marfim (idem: 585-586). E já do séc. XVII, Manuel Álvares (1616), a propósito da Serra Leoa, faz uma menção interessante acerca das “*colheres de marfim, tão acabadas em cujos remates fazem as várias galantarias, como cabeças de bichos, pássaros e seus próprios corofis, com tanta perfeição que não há mais que ver*” (in Mota, 1975: 585). Os “*corofis*” ou *krifi* eram espíritos ou divindades dos Temne, pelo que este relato, apesar de descrever peças de uma localidade da Guiné, dá informações acerca do talhe e dos motivos de colheres africanas, além de estabelecer uma ligação entre esta tipologia de objetos e a representação das suas divindades, aludindo a um uso religioso. Quanto à utilização deste tipo de colheres no contexto europeu cristão, as colheres africanas de marfim foram representadas na pintura portuguesa do séc. XVI, destacando, por exemplo, a pintura de Garcia Fernandes (*Dormição da Virgem*, MNAA), evidenciando a sua circulação e apreço por estas peças e, possivelmente, veiculando outras interpretações as quais detalharemos no capítulo VI.

Como já mencionámos, de entre os marfins edo-portugueses, as colheres foram as únicas peças edo-portuguesas que foram referenciadas na documentação escrita de forma direta, atestando a produção desta tipologia no Benim. De facto, na sua viagem ao reino dos Edo, em 1588, o capitão inglês James Welsh, referindo-se ao comércio aí realizado, laudou a produção de colheres a partir das presas de elefante, que considerou serem muito curiosas, talhadas com diversos animais (aves e feras), além dos bonitos tapetes e cestos que lá se faziam (in Ryder, 1964: 365). E, ainda, tendo em mente que, em 1621, Garcia Mendes Castelo Branco também descreve, a propósito do Benim, a importação para a Europa de “*colheres de marfim muito curiosas*” feitas pelos Edo (in Mota, 1975: 588), estas relevantes menções indicam que estas colheres eram produzidas no reino do Benim neste período, tal como as da Serra Leoa anteriormente o foram. Deste modo, estes relatos, entre outros relativos a outros povos e lugares, indicam um padrão de gosto de objetos feitos para exportação que, notoriamente, resultaram da apreciação das artes praticadas e de certos objetos por parte dos viajantes europeus nessas regiões de África.

É também de notar que estas descrições revelam uma especial valorização estética das colheres, não obstante as referências comerciais que indicam que estas peças eram recebidas como parte do pagamento das mercadorias que os europeus, neste caso, que os portugueses levavam. Sobrepondo-se à sua função utilitária, a arte e o virtuosismo com que estas colheres eram talhadas, conjugadas com a vertente comercial, constituem um indicador do seu papel, o qual de igual modo será desenvolvido mais à frente nesta tese.

Relativamente ao segundo nível de caracterização tipológica e considerando a organização e inventariação do catálogo incluído nesta tese de doutoramento, estas colheres podem ser divididas em grupos iconográficos baseados nos motivos talhados na extremidade dos cabos das colheres, pelo facto de serem elementos que se destacam pelo seu posicionamento. Deste modo, contamos vinte colheres cujos cabos terminam em peixes, incluindo neste grupo mais duas colheres terminando em galos, uma numa espécie de cauda de pássaro e outra que se encontra partida no final do cabo, mas onde se destaca um pássaro que é a única figura visível neste cabo liso, constituindo o maior grupo, ao todo formado por vinte e três colheres. Outro grupo é constituído por seis colheres que apresentam búzios na extremidade dos cabos, seguido de um grupo de sete colheres com cabos terminando em antílopes (incluindo um cabo onde este caprídeo se destaca, não sendo perceptível o elemento final, talvez um leopardo). Segue-se um grupo de duas cobras e outras cinco colheres cujos cabos terminam em cães (incluindo duas colheres cuja cabeça de animal assemelha-se, respetivamente, a um urso e a um burro) e duas colheres terminando com um macaco. Destaca-se a única colher que apresenta uma figura humana em corpo inteiro e cuja figura constitui o próprio cabo, e quatro colheres cuja terminação consiste numa parte do corpo humano (mãos), e ainda sete colheres com outros motivos variados (geométricos, incluindo uma com uma pata de caprídeo e outra com campainhas). No que respeita ao conjunto das colheres, pode-se também destringir a sua iconografia dividindo-as tematicamente, ou seja, num grupo que apresenta temas que envolvem alguma ação (animais a comer, abocanhar, a lutar, etc.), e noutro grupo de peças cujas composições apresentam figuras em posições predominantemente estáticas (figuras em posição frontal e imóvel). É de ter em mente, todavia, que a maior parte das vezes os temas dos cabos misturam representações de figuras estáticas, por exemplo, num pedestal na extremidade do cabo, com figuras que denotam movimento ou ações diversas, destacando os animais a comer ou a abocanhar outros animais, ou outras ações. Estas últimas figuras são representadas em maior número.

A apreciação dos marfins edo-portugueses por parte dos europeus que adquiriram estas três tipologias evidencia o modo consciente como os Edo produziram estas peças (lembrando

ainda os têxteis), no sentido de corresponderem ao gosto dominante de uma procura estrangeira até então desconhecida, refletindo o diálogo “bicultural” que se estabeleceu no Benim durante o período inicial do contacto com os portugueses (Curnow, 1991). O facto de ter havido uma intensificação da produção de objetos em marfim neste período, conjugado com a possibilidade da existência prévia de uma produção autóctone, e ainda a diferenciação verificada entre os marfins de exportação e os marfins para uso local, contribuem para o entendimento mais completo da criação dos marfins edo-portugueses. A análise mais detalhada da iconografia dos marfins edo-portugueses permitirá articular melhor a caracterização que tem vindo a ser realizada, designadamente dos saleiros, olifantes e colheres, peças de marfim realizadas no reino do Benim, contudo, refletindo sinais da presença portuguesa.

IV.4. Caracterização iconográfica

Considerando as dificuldades enunciadas acerca da identificação dos marfins edo-portugueses, é necessário reconhecer que os motivos iconográficos destes marfins foram essenciais para a identificação correta destas peças e para a compreensão da sua “identidade”. Com efeito, as figuras de portugueses (trajes e armas), por um lado, e a heráldica e a emblemática da casa real portuguesa representadas em dois olifantes, bem como a forma, o tipo de talhe e os elementos da cultura Edo representados nestes marfins, contribuíram decisivamente para a identificação das peças como criações que resultaram de um contexto histórico-cultural luso-africano. Assim, se a emblemática manuelina veiculou, através da sua materialização ebúrnea, formas de auto-representação do monarca e de comunicação política (Seixas in Catálogo MNAA, 2021: 63), lembrando a importância da circulação das gravuras no enquadramento da produção artística e no contexto da expansão ultramarina portuguesa, os padrões geométricos presentes nos fundos dos saleiros e olifantes, que são comuns a outras obras do Benim produzidas para uso interno, identificam a semiótica real do Benim. A sua classificação como peças híbridas, em termos artísticos (Fagg, 1959), decorreu da identificação de um estilo que se distinguia de outras peças realizadas no Benim e, principalmente, dos elementos iconográficos que evidenciavam de forma clara que estes marfins foram realizados no contexto do contacto inicial dos povos Edo com os portugueses. No indispensável procedimento relativo ao cotejo, o qual envolve todo um processo de comparação a vários níveis, é de salientar o trabalho que tem vindo a ser desenvolvido desde a primeira elaboração de um *corpus* dos marfins edo-portugueses realizada por Kathy Curnow (1983), apresentado no

âmbito da sua tese de doutoramento, no qual se conta um total de sessenta e dois marfins edo-portugueses. Desde essa data que este *corpus* tem sido revisto e aumentado, esforço que nos permite apresentar aqui oito dezenas de peças dotadas de uma riqueza iconográfica notável.

Se as análises estilísticas por si só não são suficientes para o estudo destas peças, torna-se necessária uma metodologia mais alargada que inclua, entre outros aspetos, a descrição iconográfica e a sua identificação de forma sistemática, confrontando motivos e temas com fontes escritas e visuais de origens diversas ou outros modelos e tradições culturais. Contudo, no âmbito de correlações estabelecidas entre a arte e outros fenómenos da sociedade (Willett, 1971: 42), não convém diluir o escopo da análise das obras, decorrente da aplicação de metodologias abrangentes no seu estudo. Apesar das evidências ou pistas da história da arte de África se encontrarem disponíveis de entre uma variedade de fontes (idem: 43), a perspetiva inerente à análise das obras de arte, estatuto que estas peças históricas visivelmente contêm, implica que se dê atenção especial à identificação de temas e motivos iconográficos e às mudanças que estes foram sofrendo ao longo dos tempos. Considera-se, ainda, a questão acerca da análise iconográfica e iconológica ou interpretativa das esculturas africanas em geral, na qual dificilmente se pode separar a forma do conteúdo.¹⁸³ Assim, o contexto sociocultural no qual estas peças foram produzidas revela-se fundamental para o conhecimento do conteúdo simbólico, funções ou *significados* dessas obras, tendo presente as especificidades regionais, neste caso, da arte real do Benim e da arte considerada de exportação. Contudo, a fase que antecede esta aproximação, i.e., uma descrição (pré)iconográfica das peças em análise, na perspetiva *panofskiana* (identificação de motivos e temas) (Panofsky, 1995: 25), pode constituir um esquema produtivo numa etapa inicial relativa à observação e descrição de obras sobre as quais se podem realizar interpretações divergentes e/ou bilaterais.¹⁸⁴ O facto de estes marfins serem classificados como peças híbridas, por terem resultado do contacto direto entre indivíduos de duas sociedades e culturas diferentes e distantes, considerando que a iconografia

¹⁸³ As questões que se levantam no estudo da história da arte africana foram salientadas por Suzanne Blier (1988: 75), no que respeita ao método iconográfico e iconológico (Panofsky, 1995), consistindo em diversos problemas, os quais residem na identificação da “forma pura” e na primazia dada à documentação; do papel do contexto no veicular de significados; da natureza da arte africana e o problema das suas fontes de significados e da sua hierarquia (Blier, 1988: 75).

¹⁸⁴ Na “tradução” de contextos socioculturais diversos, de uma perspetiva exógena, existem dificuldades acrescidas, as quais dizem respeito não apenas à interpretação das imagens do “*Outro*” nas obras de arte (Blier, 1993: 376). Todavia, na perspetiva da identificação da iconografia europeia/portuguesa, patente em alguns dos marfins edo-portugueses (e nos sapi-portugueses), esta pode ser realizada de forma quase imediata na fase inicial do reconhecimento de certas formas e imagens, e ainda de *temas* e *conceitos* (Panofsky, 1995: 25). Apesar de esta análise ser unilateral e, como tal, incompleta para o entendimento cabal dos marfins, o confronto destas imagens com fontes visuais e escritas contribui para a identificação de certos temas e motivos, considera-se igualmente o confronto da cultura oral e visual da perspetiva dos Edo, a qual também se revela nas peças.

assim o reflete, bem como o estilo e a forma, as técnicas escultóricas, entre outras vertentes, evidenciam a necessidade de conjugar dados provenientes das fontes orais africanas e das fontes escritas europeias, tentando identificar os modelos visuais que motivaram a produção dos marfins edo-portugueses e as percepções mútuas que daí resultaram.

Com efeito, num primeiro nível pode ainda haver uma discrepância entre a análise iconográfica de uma obra e o passo seguinte que consiste na sua interpretação ou análise iconológica, que será contemplada no capítulo VI, salientando-se a existência de ambiguidades e/ou sobreposições de significados. Neste sentido, e quanto ao processo criativo, o contexto sociocultural para o qual as obras se destinavam, nomeadamente para os destinatários portugueses (podendo haver outras situações), relaciona-se com o cenário autóctone dos Edo, do trabalho coletivo nas guildas. A encomenda podia decorrer tanto de diretrizes externas (europeias) como internas (dos Edo, em especial o *Oba*) e, como tal, estes fatores influíam certamente no resultado final, incluindo na vertente técnica e estilística, bem como no que respeita ao acesso à matéria-prima, aos utensílios, e a fontes visuais, os quais influenciariam a concretização plástica desses mesmos objetos. Assim, tendo em mente estas questões relativas à encomenda e à produção dos marfins edo-portugueses, na descrição que se segue pode-se considerar a adoção de uma espécie de *ekphrasis* entendida de forma lata, incidindo no processo inicial do ato criativo que propiciou a concretização das peças, assim como na forma de transmitir as “impressões visuais” por elas deixadas.¹⁸⁵ Concomitantemente, a relação palavra-imagem, tenta captar a imagem do objeto observado (os marfins) no ato da escrita, complementada pelo anexo das figuras. Acresce, ainda, a noção de que as investigações sobre as obras estudadas no domínio das imagens entendidas como formadoras de “sistemas” constituem um programa ou programas que permitem que estas sejam decodificadas, bem como a sua significação conhecida (Wirth, 1991: 7). A metodologia semiótica utilizada na análise de imagens de culto, a qual inclui as práticas, e sem as quais não haveria função, pode constituir uma aproximação pertinente nos estudos iconográficos e iconológicos, principalmente no que concerne o contexto africano (idem: 7-8).

Neste processo, há-que considerar, ainda, a mudança da identidade e do significado das imagens ao longo dos tempos (Blier, 1988: 88-89), o qual, como já vimos pela caracterização

¹⁸⁵ O termo grego *ekphrasis* significa “descrição”. Entendida de forma lata, é a representação verbal de lugares ou ambientes, de pessoas, de impressões, etc., podendo ser entendida como uma relação entre palavra-imagem, descrevendo objetos artísticos (por exemplo, pintura, escultura) de maneira a ilustrar esse mesmo objeto de forma vívida através de um *medium* distinto (literatura) (in <https://edtl.fcsh.unl.pt/encyclopedia/ecphrasis/>).

estilística (subcapítulo IV.3), resultou na incorporação de motivos iconográficos de portugueses representados de forma esquemática na arte autóctone. Quanto a este fenómeno, a representação contínua da iconografia dos portugueses na arte do Benim ao longo de vários séculos, notando as diferenças nos cânones de representação, depende também do contexto visual ou da composição no qual esses elementos foram reintroduzidos e readaptados e que podem induzir a leituras necessariamente diversas. Assim, apesar de uma aparente repetição de elementos iconográficos semelhantes nos marfins edo-portugueses e nas obras locais, estes diferem a nível estilístico e das técnicas escultóricas, e de fundição (considerando os marfins e os bronzes).

Neste sentido, no presente subcapítulo incidiremos sobre a caracterização iconográfica do *corpus* dos marfins edo-portugueses, dividido por tipologias e respectivos grupos e subgrupos iconográficos, comparando as peças entre si, segundo as divisões iconográficas realizadas, e considerando um período cronológico lato correspondente ao séc. XVI. No subcapítulo IV.5 apresentar-se-á um enquadramento relativo à cultura oral (história e/ou tradições) e visual africana (arte e meio ambiente), o qual pode ter contribuído para a representação de certos elementos e motivos iconográficos relacionados com o meio sociocultural dos Edo, além de certas convenções artísticas típicas da arte local. Decorrente da presença portuguesa no reino do Benim, segue-se o processo inverso relativo à identificação de fontes visuais e escritas da cultura europeia (subcapítulo IV.6). Ambas as fontes, modelos ou/e contextos podem relacionar-se direta e indiretamente com a composição e estética dos marfins. Este processo de análise iconográfica não visa encerrar uma dicotomia no que respeita à identificação de motivos iconográficos relativos a cada cultura, ou uma demarcação “étnica”, mas essa separação visa o entendimento do processo criativo e de produção que estas obras encerram, considerando o cotejo com a arte autóctone, assim como a comparação com a arte portuguesa da época, lançando reflexões não apenas acerca dos motivos e temas iconográficos representados nos marfins, como também articulando estes dados visuais com o próprio contexto no qual estas obras foram produzidas.

De forma geral, o *corpus* dos marfins edo-portugueses apresenta uma figuração antropomórfica, zoomórfica, vegetalista, zonas ornamentais diversas e zonas que apresentam emblemas e símbolos heráldicos, talhados desde o baixo-relevo ao alto-relevo. Enquanto nos saleiros predomina a figuração humana, os temas das colheres consistem maioritariamente em figuras de animais, e nos olifantes em emblemas e símbolos heráldicos e zonas ornamentais. Contudo, como já mencionámos, em termos iconográficos e estilísticos, o que une as peças destas três tipologias é a identidade das figuras humanas talhadas em alto-relevo e em médio-

relevo nos fundos dos saleiros, nos olifantes, neste caso em baixo-relevo, e os motivos ornamentais (não figurativos) igualmente presentes nestas duas tipologias (Fagg, 1959: XI), bem como numa colher edo-portuguesa, a única peça que apresenta a figuração humana. Identificadas como se tratando de europeus (portugueses) vestidos à moda do séc. XVI (variando entre trajes civis mais ou menos elaborados e militares, bem como as armas), estas figuras são representadas de forma semelhante em todas as tipologias. De igual modo, os padrões geométricos dos fundos dos saleiros e olifantes assemelham-se entre si, designadamente as bandas de entrelaçados, o padrão de losangos e de traços paralelos entrecruzados, etc., sendo também representados em obras autóctones do reino do Benim, em marfim (pulseiras, idiofones, pendentos, entre outras peças) e em bronze/latão (placas, sinos, esculturas, entre outros objetos da *regalia*).

Se a homogeneidade e, em certos casos, a estandardização da representação dos portugueses, em particular, das suas fisionomias, dos penteados, do vestuário, das posições e adereços, e atributos (apesar de algumas variações), contribuíram para a sua identificação como o “*Outro*”, por outro lado, algumas destas figuras são representadas em posições e proporções corporais cujas convenções são semelhantes às figuras dos Edo, reforçando a atribuição destas peças ao Benim, durante o período de contacto com os portugueses. As questões relativas à cronologia serão analisadas no capítulo seguinte.

As composições das três tipologias apresentam a tendência para o *horror vacui*, como já referimos, consistindo num estilo que aglomera e combina numa só peça diversos motivos ou elementos iconográficos. Tal como também já tinha sido mencionado (no subcapítulo IV.3), os dezassete saleiros dividem-se tematicamente ou a nível dos motivos iconográficos em duas tipologias, os que apresentam as figuras dos portugueses em pé e os que os representam montados a cavalo, tendo em comum as figuras dos portugueses, apesar de a sua representação diferir de entre os grupos e subgrupos identificados (**Tabela 1**),¹⁸⁶ no que respeita às fisionomias, posições e indumentária. Deste modo, a repetição iconográfica verificada nas diversas peças deste conjunto permitiu realizar um agrupamento em subgrupos, excluindo deste “programa decorativo”¹⁸⁷ e destas subdivisões, os dois saleiros que, apesar de apresentarem motivos

¹⁸⁶ Seguindo a mesma sequência do catálogo da tese, a tabela das tipologias dos marfins edo-portugueses (**Tabela 1**) por nós elaborada permite uma visualização global do conjunto das colheres, facilitando a comparação do *corpus* dos marfins.

¹⁸⁷ Cf. K. Gunsch (2018: 2) estudou o conjunto de placas de bronze como fazendo parte de um vasto programa decorativo. Apesar de serem obras que originalmente teriam uma disposição específica na época da sua produção (no *impluvium* do palácio real), pode-se estabelecer um paralelismo relativamente ao *corpus* dos marfins edo-portugueses. Com efeito, ambas as produções, em marfim e em metal, foram dispersadas por coleções, tendo resultado de encomendas reais realizadas durante o mesmo período (séc. XVI). Os paralelismos iconográficos são igualmente relevantes, lembrando a proximidade das guildas que operavam no palácio real.

iconográficos semelhantes aos outros saleiros, se distinguem pela composição e estilo. Por apresentarem particularidades que os distinguem serão analisados de acordo com a sequência de peças apresentadas do catálogo desta dissertação, agrupadas segundo a sua tipologia e iconografia.

IV.4.1. Saleiros/ recipientes

Por conseguinte, o primeiro saleiro, do **Museu Nacional de Arte Antiga** de Lisboa,¹⁸⁸ apresenta uma iconografia singular, destacando-se da regra (Bassani, Fagg, 1988: 182) em termos iconográficos e estilísticos. Embora incompleta, esta peça apresenta uma decoração densa na qual se combinam os dois temas que induziram a realizar o agrupamento ou divisão dos saleiros em duas tipologias, os que representam portugueses montados a cavalo e os portugueses apeados. Esta composição também combina o movimento, conferido pelas posições do par de cavaleiros da parte inferior da peça, e o hieratismo inerente ao outro par de figuras apeadas em posição mais estática. Esta última característica é igualmente comum ao cavaleiro da tampa, cuja posição evidencia uma postura de menor movimento do que os outros dois cavaleiros, notando que o cavalo, de proporções menos conformes ao real, se encontra praticamente fundido na tampa do saleiro. A sua idiossincrasia não se cinge apenas a estas características, considerando-se também a qualidade e pormenor do seu talhe, bem como a variedade de figuras (e posições) que o compõe, incluindo outro par de figuras únicas que não aparecem representadas em nenhum outro saleiro. O contraste das posições e atitudes dos dois pares de figuras não retira a impressão de equilíbrio e simetria a esta composição. Deste modo, os cavaleiros da secção intermédia são representados sem barba, ao contrário das figuras barbadas e que se encontram apeadas, notando ainda que o cavaleiro da tampa apresenta um bigode que se pode observar nas partes do rosto que não são cobertas pelo capacete.

Deste modo, este par de figuras, representadas na secção intermédia deste saleiro (secção inferior do recetáculo superior e secção superior do recetáculo superior), apresenta os cavaleiros em posições laterais, virando a cabeça de lado e olhando para o observador. Todos os saleiros apresentam o mesmo tratamento fisionómico, seguindo códigos de representação que permitem identificar estas figuras como portugueses, seja de cavaleiros ou de indivíduos apeados. A representação exagerada das suas características fisionómicas, de feições afiladas, grandes olhos e evidenciando uma expressão carregada, o nariz e orelhas igualmente grandes e salientando-se ainda a representação da boca, em meio círculo virado para baixo, constitui um

¹⁸⁸ Inv. no. 750 Esc (Cat. no. 1).

padrão da representação de indivíduos da mesma raça caucasiana, veiculando uma imagem estereotipada destes estrangeiros. O par de figuras do saleiro do MNAA são representados em posições diferentes, conferindo dinamismo a esta composição. Apesar das posições diversas, bem como o vestuário, acessórios e os objetos que seguram, as figuras apresentam uma individualização resultante da atenção dada ao detalhe e de um tratamento escultórico de maior naturalismo. Desta forma, o par de cavaleiros apresenta um tratamento de feições menos angulosas do que as figuras barbadas apeadas, estes de nariz maior e mais afilado, evidenciando a ideia de diferenciação geracional em que os cavaleiros, com atitudes mais dinâmicas, aparentam ser mais novos do que as figuras barbadas, mais estáticas e de feições mais proeminentes. Estas personagens são representadas de pé, em posição frontal e a olhar diretamente para o observador, trajando uma indumentária civil à moda europeia do séc. XVI (especialmente portuguesa) mais rica do que a dos cavaleiros, além de segurarem objetos distintos que indiciam o tipo de atividade que cada uma realiza. Os chapéus arredondados e os gibões que envergam são representados com texturas de motivos geométricos bastante detalhados e compõem padrões ornamentais de aspeto de tecidos, praticamente confundindo-se com o fundo dos recetáculos, também estes apresentando padrões semelhantes a têxteis. Este par de cavaleiros diferencia-se ainda pelo facto de um deles encontrar-se a segurar uma espada de lâmina curta na mão direita, do lado do observador, e com a outra mão levantando o braço e segura as cordas ou arreios da sua montada (entrançadas). A figura do lado oposto também segura na mão esquerda a corda e na direita um objeto em forma de roca, com a parte superior esférica, parecendo tratar-se do pomo de uma espada partida (virada para baixo), curiosamente semelhante a um polvorinho elipsoidal, com ranhuras verticais formando gomos (**Figuras 50 e 51**). Contudo, apesar de nos referirmos a cavaleiros, inusitadamente, estas montadas não se assemelham a cavalos. Esta última figura encontra-se partida, faltando a cabeça do animal, cujo corpo, sarapintado e com cauda levantada, assemelha-se a um leopardo (**Figuras 52 e 53**). Observando o saleiro de frente, a figura do lado esquerdo apresenta a situação contrária, faltando-lhe a parte do corpo, mas apresentando a cabeça com as orelhas levantadas. Provavelmente igual à figura do lado esquerdo, encontrando-se de boca aberta, de dentes arreganhados semelhantes aos dos crocodilos, esta imagem de animal feroz evidencia que a iconografia original seria a de um animal híbrido com corpo de leopardo e cabeça de crocodilo (**Figuras 54 e 55**). Quanto ao par de portugueses que enverga trajes civis mais ricos e com maior detalhe ornamental, salientando-se o colar ou fiadas de contas, estas figuras apresentam uma particularidade nunca vista em outras peças, pois seguram uma placa escrita para onde apontam com o que parece ser um utensílio de escrita, tendo do seu lado direito um pequeno cesto com asa, possivelmente um tinteiro ou uma caldeirinha, apenas visível na figura

da frente (**Fig. 56**). A outra figura deste mesmo par de portugueses, situado na parte de trás do saleiro, entre os cavaleiros que se encontram virados de costas, apresenta os lábios entreabertos, ao contrário da figura da frente, aparentando tratar-se de uma representação de uma figura a ler em voz alta enquanto aponta para a placa escrita. Na tampa deste saleiro, a figura do cavaleiro esculpido em vulto pleno da cintura para cima, de grandes olhos e nariz aquilino, é apresentado em posição frontal e hierática, de queixo levantado, com uma postura direita e olhando ligeiramente de lado, evidenciando uma atitude ativa, provavelmente justificada pelo tipo de traje único que enverga, diferenciando-se das outras figuras. As características deste cavaleiro denotam que se trata de um soldado (capacete em bico, babeira e cobre-nuca de malha) de estatuto superior aos da parte inferior da peça. Este animal assemelha-se mais diretamente a um equídeo, contudo apresenta uma notória desproporção anatómica, e ainda uma disparidade relativa à sua escala em relação ao cavaleiro. Este imponente cavaleiro da tampa, figurado separadamente dos outros e visualmente num nível superior, associa-se mais diretamente a um tema militar, possivelmente pertencendo a uma hierarquia superior, em comparação ao outro par de cavaleiros representados abaixo, na secção intermédia, estes últimos envergando trajes decorados mas mais simples. O fundo desta parte superior o saleiro é todo talhado em baixo-relevo, graficamente assemelhando-se a um padrão decorativo têxtil, com continuidade para o recetáculo inferior (tal como o corpo do cavaleiro), onde se apresentam as restantes quatro personagens em meio corpo, cuja alternância da sua postura lateral com a hierática das restantes figuras confere simultaneamente movimento e simetria a esta singular composição.

No que respeita ao primeiro subgrupo do grupo dos cavaleiros (**Tabela 1- 2 e 3- subgrupo 1-A**),¹⁸⁹ os dois saleiros são representados de forma praticamente igual, embora um deles se encontre incompleto, sem tampa. Ambos apresentam as figuras talhadas em alto-relevo de maneira menos pronunciado do que outras peças. Em posição lateral, mas simetricamente virados para a que se pode considerar a parte frontal do saleiro, o par de portugueses montados a cavalo trajam gibões, *collants* ou calças justas, e chapéus ou boinas, os mesmos trajes do par de cavaleiros retratado no saleiro do MNAA. No entanto, o movimento expressivo conferido pela posição dinâmica destas últimas figuras não se encontra patente nas duas peças deste subgrupo, apresentando maior rigidez, bem como menor capacidade no próprio talhe e representação anatómica. Apesar destas personagens também serem representadas com armas, uma segurando uma espingarda e a outra empunhando uma lança, e segurando os arreios dos cavalos com a outra, não viram as cabeças de lado e as fisionomias são mais rudes,

¹⁸⁹ Cat. no. 2 e 3.

evidenciando de forma geral um menor grau de naturalismo. As suas feições são representadas com um certo “expressionismo”, denotado pelo tamanho dos olhos, que são maiores, aliando-se ao desenho característico das figuras de outros saleiros, cujas expressões carrancudas são salientadas pelo desenho da boca para baixo, em meio círculo. Outro português representado numa escala reduzida em relação ao par de cavaleiros situa-se no recetáculo inferior por baixo dos focinhos dos cavalos. Estes animais parecem estar a arrebitar as orelhas para observar esta personagem que se encontra sentada, de feições exageradas e cantos da boca ainda mais virados para baixo do que as restantes figuras, conferindo a esta figura de português representado em menor escala uma expressividade caricata (**Figuras 57 e 58**). A sua posição desalinhada, levantando uma perna e com a mão direita segurando um ramo, evidencia parecer tratar-se de uma queda, o que reforça esta ideia quase teatral, próxima de uma composição narrativa. Por trás deste conjunto, nas costas dos cavaleiros e entre a parte traseira dos cavalos, encontra-se uma inusitada figura despida de outro homem de proporção reduzida, diferenciando-se por apresentar uma desproporção anatómica acentuada conferida pelo maior tamanho da cabeça em relação ao corpo e, ainda, um talhe mais planificado, afastando-se de uma imagem realista. Pode-se observar uns ramos por detrás desta figura, onde se misturam as suas asas que se esbatem no fundo do recipiente superior do saleiro, em baixo-relevo. Encontrando-se em posição de frente e escondendo a sua nudez, esta estranha figura alada voltada de lado, cujo perfil se assemelha à fisionomia dos outros portugueses, no entanto, não apresentando o cabelo liso nem o chapéu característicos das outras figuras, mas unicamente uma crista (**Fig. 59**).

A tampa do saleiro do museu de Antuérpia¹⁹⁰ apresenta um cavalo mais pequeno do que os da secção intermédia, sendo mais desproporcionado ou também afastado do real, adaptando-se à dimensão e forma convexa da superfície da tampa. Contudo, os cavalos são sempre representados da mesma forma dos saleiros dos outros subgrupos de cavaleiros, encontrando-se bem arreitados e ornamentados, com atilhos, cordas, borlas, flores (no focinho, na intercessão dos arreios do focinho), etc. A ornamentação dos fundos dos recetáculos deste grupo de saleiros consiste em incisões paralelas intercaladas (encanastrado), semelhantes ao trabalho encanastrado de cestaria, apresentando uma figura em busto de outro português de braços levantados, talhado em médio-relevo, e ao seu lado um peixe de boca aberta, virado para cima. A base destas duas peças é decorada com um friso composto de caneluras verticais. Se o facto de os portugueses se encontrarem montados a cavalo, segurando armas (a espingarda e a lança), alude a um tema iconográfico militar ou cinegético, as outras figuras que se intercalam

¹⁹⁰ Inv. no. A.E.74.25.1 (Cat. no. 3).

com estas, mais pequenas e denotando uma queda, sugerem um momento concreto ou ação que, por seu lado, se contrapõem à representação de uma figura despida, evidenciando tratar-se de um homem, apesar da desproporção anatómica destes seres que também apresentam asas (e noutras peças, caudas que parecem ser ramos). Este hibridismo reflete uma vertente sobrenatural destas figuras, afastando-se de uma representação real, e da restante cena composta por cavaleiros e a figura da base do saleiro. Com efeito, a representação deste género de figuras faz um contraponto ao naturalismo das restantes figuras que representam portugueses. Esta composição evidencia uma ideia geral de ação, bem como uma certa apreensão retratada nas atitudes e expressões faciais das personagens. Salienta-se que neste subgrupo de saleiros os rostos dos portugueses não se encontram virados para o observador, o que denota um certo alheamento e, simultaneamente, uma concentração na ação que parece estar a se desenrolar ao redor destas peças. Em suma, apesar da menor qualidade escultórica desta peça quando comparada com a saleiro de Lisboa, no geral, estas composições apresentam um nível de elaboração técnica e iconográfica considerável, pelo equilíbrio compositivo e simetria, bem como pela atenção ao pormenor, destacando ainda a vertente decorativa que combina e justapõe diferentes padrões. Evidencia, de igual modo, uma componente narrativa implícita pelo movimento transmitido pela gestualidade, posições e expressões das diferentes personagens envolvidas ao redor destes recetáculos.

Apesar de algumas diferenças iconográficas, neste subgrupo (**Tabela 1- 4- subgrupo-1-A/B**) integramos um saleiro (incompleto, sem a secção inferior) de Berlim¹⁹¹ que, simultaneamente, se liga ao outro subgrupo seguinte (5 e 6- subgrupo 1-B). Este saleiro apresenta um par de cavaleiros (sem barba) em posição lateral, vestidos de forma semelhante às figuras dos dois saleiros anteriormente descritos (do subgrupo 1-A), representados com espadas embainhadas e a empunhar lanças numa posição ativa que parece que se encontra a atirá-las. Estas lanças apresentam a extremidade arredondada, em vez da característica típica desta arma branca, mais pontiaguda, apresentando a forma de uma espécie de flor-de-lis. Ao contrário dos cavalos dos outros saleiros do primeiro subgrupo, a posição dos equídeos ajusta-se melhor ao cavaleiro, indicando que possivelmente se encontram a galope, corroborado pela projeção do pescoço do animal para a frente, bem como pelas orelhas viradas para trás. Os cavalos também são aparelhados de forma diferente, apresentando uma espécie de guizos ou sinetas. Neste saleiro, as feições das figuras são representadas de forma relativamente semelhante a outros saleiros, havendo, no entanto, algumas diferenças, designadamente um maior naturalismo pelo facto de não apresentarem o exagero fisionómico (olhos, nariz, nem a boca com lábios em meio círculo

¹⁹¹ *Museum für Völkerkunde*, Inv. no. IIIC 4890 a, b (Cat. no. 4).

voltado para baixo) de outros saleiros. Na parte traseira, entre os cavalos, encontra-se uma outra figura de um português semelhante às restantes, sendo, contudo, mais pequena, parecendo estar pendurada numa pega ou argola do saleiro com a forma de uma manilha de cobre (**Figuras 60 e 61**). Pode-se observar pelas secções que restam desta peça que o fundo dos dois recetáculos apresenta um padrão geométrico em losangos, formando um padrão ornamental encanastrado.

O **subgrupo 1-B (Tabela 1)** consiste em dois saleiros que se encontram incompletos, faltando a parte superior (as tampas são acrescentos posteriores) (Cat. nos. 5 e 6).¹⁹² Distinguem-se, desde logo, pelo talhe em alto-relevo bastante acentuado, quase em vulto-perfeito, apresentando zonas vazadas e, concomitantemente, um maior afastamento das figuras do suporte ou recetáculos. Estas peças não apresentam uma densidade ornamental ao nível dos fundos e do vestuário tão assumida como as restantes obras, cuja diferença de talhe, este mais largo e com maior número de partes lisas, confere a estes dois saleiros um estilo escultórico particular. Estes cavaleiros, igualmente imberbes, encontram-se vestidos com gibões e chapéus com padrões geométricos incisos à moda europeia do séc. XVI, de forma semelhante às figuras dos outros saleiros, tendo espadas embainhadas. Contudo, verifica-se uma alteração na representação anatómica deste par de portugueses montados a cavalo, apesar de apresentarem a mesma postura e movimento que denota o galope e a ação de atirar a lança (semelhante à peça anteriormente descrita, do subgrupo 1-A/B). As figuras são talhadas de maneira a ficarem mais alongadas, tanto os homens como os cavalos, apesar de partilharem a mesma regra dos outros saleiros, de manterem lisa a parte inferior do dorso e pernas dos animais. Ao nível do tratamento do corpo humano, estas peças apresentam as figuras mais proporcionadas do que as figuras anteriormente descritas, assim como as feições, que são mais afiladas e definidas, notando-se um nariz mais exagerado, bem como os olhos e, notoriamente, com os cantos da boca desenhados para baixo, evidenciando uma expressão pouco amistosa. O cabelo liso é igualmente representado mais comprido, havendo uma definição da forma arredondada do chapéu que, de forma oposta às anteriores figuras das outras peças, foi deixado liso sem apresentar as incisões características reproduzindo padrões têxteis, e semelhante à figura de português a segurar a manilha ou pega do saleiro de Berlim.¹⁹³ Esta particularidade reforça o afastamento já mencionado no que respeita à autonomia destes cavaleiros em relação ao suporte do saleiro, pelo facto de este não se confundir com o padrão do fundo, como acontece com os outros saleiros (**Fig. 62**). A parte da frente dos saleiros, para onde se voltam os cavaleiros,

¹⁹² *National Museums of Scotland*, Inv. no. A1950.3 (Cat. No. 5); *British Museum*, Inv. no. Af1856,0623.162.a-c (Cat. no. 6).

¹⁹³ *Museum für Völkerkunde*, Inv. no. IIIC 4890 a, b (Cat. no. 4).

apresenta uma simetria “triádica”, formando uma composição bem equilibrada. Enquanto os cavalos se encontram virados frente a frente, estas figuras dinâmicas olham e movimentam-se no sentido lateral, ou seja, no sentido do observador, deixando um espaço aberto entre as figuras e autonomizando-as dos recipientes, particularidade esta que não se verifica com os outros saleiros. Centrada entre os equídeos, pode-se observar uma figura mais pequena de outro português que parece segurar a extremidade da lança do cavaleiro da direita, auxiliando-o. Apesar de olhar em frente, esta figura encontra-se em torsão, posicionada por cima dos anéis de fecho, elementos práticos que são decorados, articulando a parte utilitária da peça com a iconografia (**Fig. 63**), tal como se verifica com a pequena figura do saleiro de Berlim. Também se pode observar esta relação na representação da figura de tamanho igualmente reduzido do saleiro anterior, segurando uma argola lateral do recipiente inferior hemisférica que já comparámos com uma manilha. Os ornamentos dos fundos dos recipientes também se diferenciam dos outros por não apresentarem um padrão geométrico fechado, mas uma espécie de desenhos soltos de ramagens, intercaladas com caras de portugueses a “pairar” sobre estas. Por trás desta composição, encontra-se uma figura alada mais pequena de homem despido, de pé e a olhar de lado, com o corpo em torsão, cujas asas parecem mesclar-se com os desenhos do fundo do recipiente superior. Esta representação difere das figuras despidas representadas nos outros saleiros do primeiro subgrupo, apresentando o cabelo liso, sem a crista, assim como apresenta as feições semelhantes aos europeus no que respeita aos olhos e ao nariz. No entanto, os lábios são grossos, característica esta que não se vê na representação dos portugueses. A banda ornamental da base desta peça também difere dos outros, apresentando um entrelaçado duplo bem definido e estilizado. Em suma, esta composição em marfim apresenta movimento e dinamismo, associando-se iconograficamente às restantes peças deste grupo dos cavaleiros, diferenciando todavia na forma de apresentar as figuras, podendo considerar-se este estilo mais próximo do naturalismo (e de maior relevo) e, paradoxalmente, mais estandardizado.

O **saleiro de Copenhaga**¹⁹⁴ destaca-se de entre os restantes, tal como o saleiro português (MNA) (Cat. no. 1), não apenas por apresentar algumas diferenças iconográficas de entre este grupo dos cavaleiros, como também por diferir a nível estilístico e ainda por ser a única peça deste grupo que se encontra completa, sem partes perdidas ou partidas. Juntamente com os outros dois saleiros completos do grupo das figuras apeadas (**Tabela 1- 9 e 10- subgrupo 2-B**) estas peças perfazem o total de três peças completas, salientando-se que o saleiro de Antuérpia (grupo dos cavaleiros, 3- subgrupo 1-A) se encontra quase completo não fora metade da base estar partida. Com efeito, a iconografia do saleiro dinamarquês apresenta algumas diferenças

¹⁹⁴ *Nationalmuseet Etnografisk Samling*, Inv. no. EKc90 (Cat. no. 7).

dos restantes saleiros, mas especialmente a nível estilístico. Trata-se de uma composição de grande elaboração, apresentando quatro cavaleiros que “desfilam” ao redor dos recetáculos, formando um conjunto de dois pares diversos de figuras, sendo rematado pela figura de um cavaleiro isolado na tampa do saleiro (**Fig. 64**), tal como representado nos restantes saleiros que apresentam esta parte superior intacta. É de notar que estas figuras diferem das representações das restantes peças por apresentarem uma certa desproporção corporal (a cabeça maior do que o corpo, principalmente a figura da tampa), bem como o facto de todos serem representados com barba de forma mais pontiaguda do que as restantes figuras que são representadas barbadas nos saleiros (**Figuras 65 e 66**). Apesar das diferenças estilísticas e de certos elementos iconográficos, a tipologia, a forma e o tema destes saleiros são os mesmos, tratando-se de uma iconografia semelhante às temáticas do grupo de cavaleiros, sendo figuras de europeus representados de um modo relativamente naturalista. Os trajes destes soldados são semelhantes a outros, apresentando padrões têxteis bastante detalhados, bem como outras particularidades, destacando-se, por exemplo, as joelheiras que parecem tratar-se de escudos pequenos. Já os chapéus e capacete (figura da tampa, segundo modelos semelhantes em metal), os gibões e as calças são diferentes, e todos os cavaleiros seguram espingardas e brandem as suas espadas de maneira alternada. As posições e gestos, também estes diversos, conferem um dinamismo a este friso de europeus desfilando com aparato ao redor desta peça, reforçado ainda com as posições dos cavalos, levantando as patas alternadamente e evidenciando movimento. As patas dos equídeos cobrem algumas partes do friso decorativo da base, parecendo desprender-se da própria estrutura da peça, sendo esta uma característica também comum aos restantes saleiros, pelo menos nos que apresentam as bases completas, reforçando esta ideia de ação e naturalismo conferida pela escultura quase de vulto perfeito. Quanto aos cavalos, a sua desproporção anatómica ou falta de naturalismo, assemelha-se às figuras do subgrupo 1-A, parecendo tratar-se antes de mulas, conforme o notaram Bassani e Fagg (1988: 165), apresentando também algumas diferenças ao nível do engalanado dos cavalos, salientando-se os pequenos sinos ornamentando as rédeas. A posição do cavaleiro da tampa do saleiro dinamarquês, empunhando ativamente a espingarda, denota uma atitude de maior movimento, acentuado pela posição do cavalo de patas dianteiras esticadas e as de trás dobradas, opondo-se à posição altiva e mais estática da figura do saleiro português (Cat. no. 1). Os fundos dos dois recetáculos do saleiro de Copenhaga (Cat. no. 7) apresentam o encanastrado típico dos saleiros do subgrupo 1-A (tal como dos saleiros de figuras apeadas), podendo-se observar este tipo de decoração delimitado por losangos que formam um padrão semelhante aos fundos dos saleiros do subgrupo 2-A, de figuras apeadas (**Tabela 1**). Contudo, nestes fundos são representados dois pares de figuras viradas de frente uma para a outra e intercaladas com

flores, talhadas em médio-relevo sobre o padrão geométrico. A banda ornamental da base apresenta um padrão de traços justapostos semelhante ao fundo do recetáculo superior. Este saleiro destaca-se dos restantes por apresentar estas particularidades já descritas e por ter um tratamento escultórico mais estandardizado em relação às outras peças, evidenciando um maior grau de estilização (nos rostos, posições, cavalos e seus arreios, padrões, e nas diversas superfícies texturadas).

O **segundo grupo de saleiros**, cuja tipologia iconográfica consiste essencialmente em **figuras apeadas**, pode ser dividido em dois subgrupos. O primeiro subgrupo consiste em quatro peças que apresentam um par de portugueses armados com uma ou/e duas figuras aladas semelhantes às personagens aladas do primeiro grupo (**Tabela 1- 2 e 3- subgrupo 2-A e 5 e 6- subgrupo 2-B**), todos eles com pouca variação na iconografia. O outro subgrupo 2-B consiste em seis peças de iconografia praticamente igual, um par de figuras armadas e outro par de figuras que seguram outros objetos, em posições e trajas diferentes dos saleiros anteriores, distinguindo-se das figuras dos saleiros do primeiro subgrupo (deste segundo grupo) e pela maior repetição ou homogeneidade iconográfica. A este subgrupo pertencem dois saleiros que se encontram completos, possibilitando a reconstituição dos restantes saleiros que se encontram incompletos, de como poderiam ser na sua forma original, ou seja, apresentando na tampa a representação de uma embarcação com uma figura pequena no topo do cesto de gávea.

Os saleiros deste primeiro subgrupo de figuras apeadas (**Tabela 1- subgrupo 2-A**), do que se pode visualizar nestas secções intermédias, apresentam um par de portugueses (todos representados sem barba) igualmente vestidos à moda europeia do séc. XVI, empunhando espadas ou trazendo-as embainhadas e ainda segurando espingardas (Cat. nos. 8, 9, 10 e 11). Tal como os cavaleiros do grupo dos cavaleiros (**Tabela 1- subgrupo 1-A**), as posições laterais nas quais estas figuras são representadas evidenciam movimento, assemelhando-se a soldados ou caçadores a caminhar, não sendo igualmente talhadas com um relevo acentuado, encontrando-se mais presos à estrutura do saleiro. O mesmo se pode dizer das figuras aladas que com estes portugueses se intercalam, exibindo os seus corpos despidos, representados de perfil, sendo que ao nível de talhe encontram-se são lisos ou polidos, sem grande definição anatómica. A sua dimensão pode ser equiparada à dos portugueses, apesar de estes últimos serem um pouco maiores e apresentarem uma anatomia menos desproporcionada. Estes seres híbridos são representados com um penteado em crista e com as asas projetadas para trás em direção ao fundo dos saleiros, acabando por se dissolverem num padrão de fundo semelhante ao dos recipientes e alguns destes seguram a sua cauda que também se confunde com uma

ramagem, com a mão esquerda e por cima do ombro (**Figuras 67 e 68**). De perfil, a sua fisionomia mostra um nariz mais adunco do que os outros saleiros e os olhos bastantes marcados, tal como a boca que aqui se encontra entreaberta, apresentando os cantos virados para baixo em meio círculo. De expressão conspiradora, as suas atitudes denotam ainda que se encontram a sussurrar junto aos portugueses que os ladeiam. Apesar de terem sido identificados como uma “tradução” de anjos da iconografia europeia (Curnow, 1983: 198-199), as características destas figuras não denotam tratar-se seres celestiais criados por Deus para serem mensageiros, criaturas espirituais ligadas ao cristianismo e, concretamente, apenas ao catolicismo, intermediando uma ligação entre Deus e os homens. Estas assemelham-se a seres humanos transformados em pássaros, até porque os anjos não apresentam caudas, e estes nem são representados em conformidade com os cânones estéticos europeus. Quanto aos padrões dos fundos dos recetáculos, um destes saleiros, do *Australian National Gallery*,¹⁹⁵ apresenta o mesmo padrão encanastrado de alguns saleiros do primeiro grupo, dos cavaleiros (Cat. no. 2). Outros dois saleiros do segundo grupo de figuras apeadas (**Tabela 1- 3 e 4 subgrupo 2-A**) apresentam um padrão em losangos preenchidos com um tracejado cruzado no recipiente superior, sendo que numa das peças, do *Smithsonian Institute, National Museum of African Art Collection*,¹⁹⁶ são representadas figuras em busto ou rostos baixo-relevo, viradas para baixo. Este tipo de figuras incisas no fundo deste saleiro encontra-se em posição invertida, sendo praticamente escondidas pelas figuras talhadas em alto-relevo, conferindo um carácter sobrenatural a estas figuras etéreas, bem como a todo o tema iconográfico. Esta percepção é corroborada pela presença dos homens/pássaros, figuras irrealis, mas que se relacionam com os humanos, os soldados portugueses. Apesar de estranha e variada, esta composição apresenta posições e atitudes das diferentes figuras que lhe conferem equilíbrio, induzindo o observador a uma leitura narrativa e de ação. A julgar pelas expressões de apreensão que estes portugueses apresentam, bem como as expressões carregadas das figuras aladas, esta cena pode ser entendida como uma espécie de incursão em ambiente desconhecido aos soldados, os quais são acompanhados por seres alados que os avisam ou guiam, furtivamente, na caminhada que parecem empreender. As atitudes destes dois pares de figuras é contrastante pela gestualidade que ambos apresentam.

O **subgrupo 2-B (Tabela 1)** do segundo grupo de figuras apeadas é composto por seis saleiros iconograficamente muito semelhantes entre si, apresentando apenas algumas diferenças de talhe e a nível estilístico (Cat. nos. 12 a 17). Apesar deste conjunto de peças

¹⁹⁵ Inv. no. NGA 73.528 (Cat. no. 8).

¹⁹⁶ Inv. no. 2005-6-36 (Cat. no. 11).

apresentar uma grande homogeneidade na sua composição, não havendo uma combinação de figuras de portugueses apeados com portugueses a cavalo, a disposição alternada de dois pares de figuras em posição de pé confere algum dinamismo a este conjunto. A disposição de um dos pares destas figuras em posição frontal e estática, e olhando diretamente para o observador, aproxima-se da convenção artística presente no saleiro do Museu Nacional de Arte Antiga (Cat. no. 1), na representação de portugueses, também estes, em posição frontal e segurando placas escritas ou livros (**Figuras 69 e 70**). Deste modo, considerando esta característica comum a estes saleiros, este subgrupo 2-B difere significativamente do subgrupo 2-A (**Tabela 1**), pelo facto de no primeiro se destacar uma frontalidade que se impõe visualmente ao observador, ao que se alia um olhar direto deste par de figuras, todas representadas barbadas, conferindo a este grupo um carácter icónico acentuado, embora apresentem na sua composição um outro par de portugueses em posição lateral e veiculando movimento. Estas figuras olham igualmente para o observador, contendo ainda uma outra particularidade nunca vista nos restantes saleiros de todos os grupos, designadamente a alternância deste par de figuras laterais, na qual uma das figuras olha na mesma direção da figura estática (do outro par que olha frontalmente), enquanto a figura do lado oposto se encontra de costas e virada para a outra figura em posição frontal. Esta particularidade evidencia que esta peça foi pensada e executada para ser observada ao seu redor, pois a sua iconografia é a mesma de qualquer ponto de vista, distinguindo-se deste modo dos saleiros cuja composição se centra numa direção. Este par de figuras segura um objeto hemisférico com a mão direita, acima do ombro do outro par de figuras, usando chaves nos cintos. As suas fisionomias são marcadas, cuja convenção de representação facial é semelhante aos outros saleiros, sendo, no entanto, mais vincadas, fazendo sobressair os olhos, o nariz e a boca (também virada para baixo). As barbas começam mais acima do rosto, abaixo do nariz, sendo planificadas e mais angulosas do que os outros saleiros deste subgrupo, tal como também se vê representado no par de figuras do saleiro do MNAA (Cat. no. 1). Contudo, o tratamento fisionómico das figuras deste subgrupo acentua uma maior estilização do que as figuras do saleiro do MNAA e de outros saleiros de cavaleiros, destacando-se que a forma da boca das figuras dos portugueses no saleiro do *Musée du Quai Branly*,¹⁹⁷ na qual os lábios destes homens não apresentam a configuração característica dos cantos da boca virados para baixo em meio círculo, segundo a convenção típica dos outros saleiros. Nestas duas peças que apresentam o barco talhado quase em vulto pleno na tampa (Cat. no. 16¹⁹⁸ e 17), contendo duas pequenas figuras de marinheiros, a alternância atrás referida relativa à leitura iconográfica de qualquer

¹⁹⁷ Inv. no. 70.2008.14.1 (Cat. no. 17). Agradecemos a Aurélian Gaborit, conservador deste museu de Paris, a forma como nos recebeu, pelas suas explicações e pelo envio das imagens das peças.

¹⁹⁸ *British Museum*, Inv. no. Af1878, 1101.48.a-c.

ângulo que se observe a peça, é contrariada por este motivo iconográfico existente somente nos dois saleiros completos deste subgrupo que sobreviveram. Estas embarcações apresentam o pormenor das tábuas do casco, com pequenos pontos no centro (pregos), e as âncoras ou rastros, uma de cada lado, equilibrando esta composição. E ainda as cordas, detalhadamente representadas conectadas até chegar a um pequeno cesto de gávea, onde se vê uma figura muito reduzida a espreitar, segurando um objeto que parece ser um megafone, visto os telescópios terem sido inventados apenas no séc. XVII (Bassani, Fagg, 1988: 170). O saleiro do *Musée du Quai Branly* (Cat. no. 17) contém mais uma pequena figura de marinheiro, que sobe pelas cordas até a este cesto talhado no topo do saleiro.

Nestes saleiros nos quais se representam figuras apeadas, o par de portugueses que se encontram virados frontalmente para o espectador segura uma lança na mão direita, em posição quase vertical e com a esquerda o punho de uma espada embainhada. Esta posição direita e de pernas afastadas evidenciam uma atitude de soldados de guarda. Envergam uma indumentária mais elaborada do que o outro par, trajando gibões com diversos desenhos ornamentais (zig-zag, frisos perlados, etc.), calças justas com desenhos de flores, as saias plissadas pelos joelhos. Salientam-se os colares com a cruz ao pescoço, aparentemente evidenciando tratar-se de cristãos. Apesar de apresentarem padrões têxtis, os chapéus destas figuras também se distinguem por serem mais altos e ainda por apresentarem penas. É de notar que o saleiro de Lisboa (Cat. no. 1) também apresenta uma espécie de colar ao pescoço; contudo, a parte do peito encontra-se parcialmente coberta por livros ou placas escritas que substituem o elemento simbólico da cruz.

Neste subgrupo de saleiros, à semelhança dos restantes, a alternância destes dois pares de figuras veicula uma ideia de diferenciação social, em que as figuras em posição frontal apresentam um estatuto mais elevado do que o outro par. A escala hierárquica distingue-se pelas posições e atitudes, trajas e atributos, e ainda pela combinação destes dois pares de portugueses representados na secção intermédia dos saleiros. Este grupo de seis saleiros apresenta, ainda, outra especificidade que evidencia uma noção do uso desta peças como recipientes, por apresentarem frisos decorativos nos bordos dos recipientes superior e inferior de maneira independente dos padrões ornamentais dos fundos e, em alguns casos (nos dois saleiros completos, com barcos na tampa), sobrepondo-se aos anéis de fecho (**Fig. 71**). Nesta particularidade, diferenciam-se dos saleiros que apresentam um fundo padronizado contínuo, como se se tratasse de uma escultura de vulto, apresentando a junção dos contentores disfarçada. Assim, os fundos dos recipientes inferiores são compostos por um padrão geométrico em losangos, e os superiores são trabalhados com folhas justapostas ou dispostas

por níveis. As bordaduras que marcam a divisão dos contentores consistem em frisos de círculos vazados ou anéis, sendo que em alguns saleiros pode-se notar, ainda, um friso semelhante a uma corda. Um dos dois saleiros completos, os que apresentam o barco na tampa, apresenta o friso da base talhado com pequenos colunelos ou traços verticais paralelos, enquanto outro é composto por pequenas esferas com um remate liso.

A composição iconográfica de uma parte dos saleiros (grupo dos cavaleiros e subgrupo das figuras apeadas (2-A), e o saleiro de Copenhaga (Cat. no 7) apresenta uma característica transversal relativa à sua composição, nomeadamente um desfile de figuras que são dispostas ao redor dos recetáculos, unindo-os estruturalmente, e que veiculam uma ideia de movimento, ação e narratividade. Inversamente, a composição do subgrupo (2-B) evidencia uma ação contida das personagens, que são igualmente representadas rodeando os contentores dos saleiros, sendo contudo dispostas de maneira a serem observadas de forma frontal e mais direta, à semelhança do par de figuras do saleiro do MNAA, que articula ambas as posições (estáticas e em movimento). É também de notar que, de entre os dezassete saleiros, apenas sete peças incluem os portugueses a utilizar armas de fogo (espingardas), enquanto os restantes dez saleiros apresentam os portugueses a segurar lanças e espadas, tal como se vê nos olifantes e na figura representada na única colher que representa um português, segurando o cabo de uma espada. Contudo, todos se associam a guerreiros ou soldados, ou ainda caçadores.

IV.4.2. Olifantes

Os três olifantes edo-portugueses existentes apresentam motivos iconográficos que não são africanos, ou seja, que se relacionam diretamente com os europeus (especificamente, com os portugueses), podendo ser divididas em dois grupos (**Tabela 1**), de acordo com a sua tipologia iconográfica. No primeiro grupo (1-A), composto por dois olifantes, um deles quebrado na extremidade (o do *British Museum*¹⁹⁹) e o outro (do *Rautenstrauch-Joest-Museum*²⁰⁰) apresentando o bocal retangular na parte convexa do instrumento, ambas as peças representam emblemas heráldicos e os símbolos reais portugueses (de D. Manuel I) talhados em baixo-relevo. O segundo grupo (2-A), composto apenas por uma peça, o olifante da coleção particular²⁰¹ distingue-se do outro grupo por não apresentar a emblemática do rei português, o *Venturoso*, representando, no entanto, outro símbolo heráldico português, uma serpe alada.

¹⁹⁹ Inv. no. Af1959,141 (Cat. no. 18).

²⁰⁰ Inv. no. 46888 (Cat. no. 19).

²⁰¹ Cat. no. 20.

Estas peças são decoradas em toda a sua superfície, sendo divididas por secções ou registos retangulares. Quanto ao olifante (**Tabela 1- 1- grupo-1-A, cat. no. 18**), a parte côncava é toda talhada com zonas ornamentais geométricas (entrelaçados, florais, retilíneos, etc.), enquanto a superfície convexa, que é mais visível, apresenta a emblemática da casa real portuguesa, à semelhança da composição do segundo olifante deste grupo (**Tabela 1- 2- grupo-1-A, cat. no. 19**). No **olifante do *British Museum*** (Cat. no. 18), na primeira secção na parte convexa da peça, junto à campânula ou base mais larga que se encontra igualmente quebrada, encontra-se representada a esfera armilar. Este emblema do rei D. Manuel I inscreve-se nesta secção delimitada por uma cercadura geométrica (tipo grega). Na secção acima, pode-se visualizar um homem imberbe e de cabelo longo, trajado de forma semelhante às personagens dos saleiros identificadas como portuguesas, apresentando uma espada embainhada, e soprando um olifante pela extremidade da peça, de bocal apical. Já a localização do bocal do próprio olifante é diferente, apresentando-o na parte lateral convexa. A figura é de outro europeu (português, vestido à moda do séc. XVI) em posição a três quartos, virado de lado, como se estivesse a caminhar (**Fig. 72**). Esta atividade musical ou sonora é representada apenas neste tipo de peças, tema este representado apenas nestes instrumentos, reforçando a ideia da utilização da iconografia como referencial da função deste instrumento. Podem-se identificar nas diferentes tipologias de marfins outros temas ou motivos autorreferenciais e relativos às funções das peças, como veremos no capítulo VI (interpretação iconográfica). O fundo abstrato deste registo, rodeando a silhueta deste europeu, é todo talhado com padrões geométricos lineares, em círculos e em losangos combinados e que continuam para a parte côncava do olifante. Acima deste registo, outra secção encontra-se preenchida pelas armas reais portuguesas, o escudo de Portugal sustentado por pássaros, apresentando os castelos da base inclinados, as cinco quinas ou escudetes formando uma cruz ao centro, rematado por uma coroa em motivos florais. Na parte superior, a superfície texturada (ornamentos iguais aos do segundo registo), marcam a terminação desta peça que se encontra incompleta.

Tal como este olifante, toda a superfície do segundo **olifante** edo-português, do **museu de Colónia** (*Rautenstrauch-Joest-Museum*²⁰²), é talhada em baixo-relevo ao redor da presa, sendo dividida em compartimentos os quais intercalam zonas ornamentais com motivos figurativos. Contudo, existem algumas diferenças quanto aos motivos iconográficos, apesar de esta peça também apresentar as armas de Portugal. A parte côncava é toda talhada com zonas ornamentais geométricas, algumas delas semelhantes ao primeiro olifante, destacando-se um friso ou banda ornamental que consiste em entrelaçados duplos delimitando os registos e que

²⁰² Inv. no. 46888 (Cat. no. 19).

apenas são representados neste olifante e no terceiro olifante pertencente a uma coleção particular (**Tabela 1-3- grupo 2-A, cat. no. 20**). Assim, partilhando os mesmos emblemas heráldicos ligados à casa real portuguesa representados em grande destaque, na parte exterior ou convexa do instrumento, estes dois olifantes do museu alemão e o do museu inglês, podem agrupar-se num primeiro grupo. Salienta-se uma particularidade deste segundo olifante praticamente completo que apresenta o escudo de Portugal junto à campânula, seguindo-se ainda dois frisos geométricos, a qual consiste na posição invertida deste emblema. Seguem-se duas fiadas ornamentais e um outro registo que contém a representação da esfera armilar, emblema do rei D. Manuel I, representada em tamanho mais reduzido do que no primeiro olifante, notando-se que na zona superior desta secção, este emblema não se sobrepõe ao friso ou espécie de “grega” que igualmente delimita este segundo registo. De novo se repete a representação do escudo português no registo superior, depois de duas fiadas de bandas ornamentais, uma delas um entrelaçado duplo largo, desta vez representado na posição direita usual, semelhante ao escudo do primeiro olifante, intercalando-se ainda com uma parte decorativa. No último registo desta peça, perto do bocal retangular, pode-se visualizar uma figura de homem (imberbe) segurando uma lança com uma mão e com a outra um olifante, soprando-o ao modo europeu (no bocal situado na extremidade da peça), talhado de maneira quase desenhada (incisa), apenas com as linhas gerais que permitem uma identificação da figura (**Fig. 73**). A cabeça deste europeu, também em posição a três quartos, encontra-se inclinada, evidenciando um recurso compositivo, i.e., uma adaptação representativa desta personagem ao espaço reduzido deste registo. Ao seu lado, e saindo da parte frontal convexa do olifante, pode-se observar um cão sentado de lado, aos pés de outra figura de homem, desta vez barbado e de cabelo comprido, representado em posição frontal e segurando com as mãos ao peito uma espada, salientando-se o talhe linear destas três figuras (**Fig. 74**). A expressão fisionómica desta figura de um outro europeu, possivelmente português, de idade mais avançada, de olhos marcados e boca virada para baixo, é semelhante às figuras dos portugueses representados nos saleiros, apesar de se tratar de um talhe quase bidimensional, opondo-se ao talhe em alto-relevo dos saleiros. A extremidade mais estreita do olifante termina em cabeça zoomórfica, assemelhando-se a um crocodilo em ataque, por apresentar a boca aberta e os dentes em evidência.

Quanto ao **olifante da coleção particular** (Cat. no. 20), apesar de ser igualmente todo talhado em baixo-relevo na sua superfície, intercalando zonas ornamentais com motivos figurativos, apresenta um trabalho escultórico diferente, um pouco mais espaçado, i.e., apresentando um “desenho” mais largo, permitindo uma distinção mais clara dos motivos que

compõem a peça. Esta característica é especialmente notória na primeira fiada ornamental junto à base mais larga do olifante, apresentando um entrelaçado duplo muito mais largo que permite visualizar partes lisas do fundo, evidenciando uns tracejados nas “cordas” que se entrelaçam, tendo partes mais angulosas do que os entrelaçados dos outros olifantes, estes mais ondulados ou circulares (numa sequência oitavada). Contrariamente aos outros dois olifantes, esta peça apresenta as figuras antropomórficas e zoomórficas distribuídas ao seu redor, sem haver distinção relativamente ao posicionamento dos motivos ou preenchimento da parte côncava e da parte convexa. O primeiro registo, à semelhança do segundo olifante do primeiro grupo, o olifante do museu de Colónia (Cat. no. 19), apresenta um motivo invertido que ocupa esta parte mais larga da presa. Trata-se de um motivo iconográfico inédito, representado duplamente apenas nesta peça (um na parte côncava e outro na parte convexa), consistindo numa figura zoomórfica, a qual parece mais uma serpe alada do que um dragão. O facto de esta peça ter sido localizada no âmbito deste projeto de doutoramento, permite conhecer a sua iconografia do olifante na sua tridimensionalidade de forma completa, representando um avanço significativo neste estudo, considerando as identificações que se realizarão mais à frente. Deste modo, esta figura fantástica, representada duplamente (parte convexa e côncava da presa) de asas abertas e texturadas com traços paralelos que conferem movimento, apresenta a cabeça virada de lado, de língua de fora e arreganhando os dentes, lembrando a ferocidade das cabeças de crocodilos da extremidade destas peças. Abaixo do pescoço deste animal mítico, uma espécie de flor encima o que parece ser uma cartela representada de forma ondulante, mas na horizontal. Acima deste registo destaca-se uma banda ornamental quase tão larga como os próprios registos, a qual consiste num inusual entrelaçado triplo. Este padrão não é comum nos restantes marfins edo-portugueses, sendo que um padrão semelhante se repete na base do olifante. Na parte superior, inscreve-se noutra secção uma figura de europeu (talvez um português), vestido à moda do séc. XVI, em posição frontal e a segurar uma espada, representado com dois cães aos seus pés, vistos de perfil. Tal como as figuras do olifante anterior do museu alemão (Cat. no. 19), estas figuras são representadas linearmente, no entanto, encontram-se rodeadas de outros motivos, evidenciando uma intenção de representação espacial decorrente desta figura se encontrar rodeada de outros motivos, de diversos animais, entre estes o peixe-lama, um antílope e um pássaro pernalta de bico longo (**Fig. 75**). Seguem-se outras fiadas ornamentais, entre estas a banda de entrelaçados duplos, terminando na cabeça de crocodilo igual à do segundo olifante. A cena representada neste registo continua para a parte convexa do olifante, no qual se pode observar outra figura de homem vestido à europeia, também entre animais, apresentando maior detalhe na sua indumentária. Contrariamente o europeu da parte côncava, este indivíduo é representado lateralmente, indiciando estar a

caminhar, da mesma forma da figura do olifante do *British Museum* (Cat. no. 18), segurando ainda uma lança com uma mão e com a outra soprando um olifante (**Fig. 76**). Tal como representado no segundo grupo dos saleiros de figuras apeadas (**Tabela 1**-subgrupo 2-B), apesar de serem tratadas em alto-relevo, na composição são intercaladas figuras estáticas e em posição frontal, segurando lanças, com figuras em posição lateral indiciando movimento. A mesma alternância encontra-se presente neste olifante.

Tanto os olifantes como os saleiros partilham elementos iconográficos, designadamente, as figuras dos portugueses vestidos de maneira semelhante principalmente à das figuras do subgrupo 1-A, do grupo dos cavaleiros, e ao subgrupo 2-A (**Tabela 1**), até pelas mesmas posições laterais representadas nestas duas tipologias. A imagem bélica das personagens dos saleiros é semelhante à atitude das figuras dos portugueses dos olifantes, à exceção do tocador de flauta do olifante do museu inglês; no entanto, diferem quanto ao tipo de relevo (o dos olifantes são talhados em baixo-relevo, ao contrário das figuras em alto-relevo dos saleiros). Apesar de apresentarem alguma modelação, as figuras dos olifantes não são representadas num espaço tridimensional mas em fundos abstratos, de padrões texturados, semelhantes a tecidos que também são comuns a saleiros e olifantes, e ainda, partilhando o mesmo tipo de talhe em baixo-relevo.

IV.4.3. Colheres

O conjunto de sessenta e uma colheres, dividido em onze grupos (**Tabela 1**), de acordo com a divisão tipológica realizada no subcapítulo anterior (subcapítulo IV.3), baseada nos motivos iconográficos situados na extremidade dos cabos, apresenta uma grande variedade compositiva. Esta diversidade dos motivos iconográficos esculpido em alto-relevo nos cabos das colheres contrapõe-se à forma constante da concha, em forma de pera ou figo dividida por uma nervura na parte convexa e terminando num enrolamento em forma de folha tripartida que se projeta para a parte côncava da mesma concha, constituindo uma tipologia de colher sem qualquer paralelo nos talheres europeus. Esta parte da colher assemelha-se a uma folha, podendo também lembrar elementos marinhos como conchas ou búzios, motivos estes que são frequentemente representados nos cabos das colheres, associando estas elaboradas colheres à diversidade natural, como seja a flora terrestre e marinha, bem como a fauna. De facto, a representação de animais predomina neste conjunto de peças. A alternância entre partes polidas lisas e partes texturadas, na maior parte destinadas aos motivos de animais (peixes, pássaros, cabeças de cobras e de crocodilos, etc.), assim como a outras zonas decorativas serpentiformes em torsão ou outras, conferem grande dinamismo a estas peças que são

relativamente pequenas (comprimento médio de 25 centímetros), e ainda esteticamente muito equilibradas.

Deste modo, neste grupo tipológico não se verifica tão vincadamente uma produção de objetos “em série”, tal como patenteado nos saleiros dada a variedade de soluções figurativas empregues nos cabos. Contudo, existe uma repetição considerando que algumas peças são muito semelhantes, destacando o grupo de dezassete colheres (**Tabela 1**- grupo 2), no qual o cabo termina em pássaros (Cat. nos. 28 a 44). No que respeita a esta divisão por tipologias (e a nível iconográfico), importa tecer umas breves considerações acerca desta organização das peças. Nem todas elas se encontram completas, algumas delas encontrando-se partidas ou então as imagens não proporcionam uma leitura visual completa, lembrando a dispersão destas peças por diversos pontos do globo, muitas delas pertencentes a coleções particulares, e ainda outras que se perderam. Por conseguinte, o décimo grupo é constituído por um conjunto de colheres de difícil associação, contendo algumas delas quebradas, outras com elementos geométricos, bem como peças únicas. As peças que constituem por si só um grupo, constituído apenas por uma peça, decorre do facto de apresentarem uma iconografia relevante e única, considerando igualmente a qualidade de talhe, como é o caso da colher com a representação de um português (Cat. no. 67). Também a penúltima colher (Cat. no. 80), inserida no final do catálogo, resulta de ter sido recentemente encontrada no desenvolvimento do doutoramento e do projeto de investigação internacional sobre os marfins.²⁰³ Outra colher (cabo) (Cat. no. 81) foi identificada recentemente por Luís Afonso e Mário Varela Gomes (2021), entre os achados arqueológicos de Alcácer Ceguer, escavados na década de 1970, sendo o primeiro marfim luso-africano a ser encontrado em solo africano e contribuindo significativamente para a aferição cronológica das peças, e assim, perfazendo um conjunto de oitenta e um marfins edo-portugueses.²⁰⁴

No primeiro grupo de **peixes** (Cat. nos. 21 a 27) constituído por sete colheres que apresentam um peixe talhado na extremidade do cabo, a maior parte das peças deste grupo representa os peixes em ação, ou seja, a morderem algo ou a serem abocanhados por outro animal, como por exemplo, uma cobra, cuja configuração serpentiforme em forma oitavada cria uma composição decorativa bastante elaborada (Cat. no. 23). Em outras peças, as cabeças de animais (crocodilos, cobras, pássaros) entrelaçam-se e interligam-se, formando composições

²⁰³ Sendo, portanto, uma peça nova sobre a qual não havia a certeza da sua origem, não tendo constituído o catálogo *raisonée* de Kathy Curnow (1983), nem de Ezio Bassani e William Fagg (1988), ou ainda o posterior de Bassani (2000). Neste sentido, é a primeira vez que esta colher se inclui neste *corpus* dos marfins edo-portugueses, por nossa iniciativa.

²⁰⁴ Agradecemos esta informação a Luís Afonso, orientador da presente tese.

dinâmicas nas quais os vazamentos ou espaços abertos contribuem para realçar os motivos desses mesmos animais e algumas partes lisas e outras com decorações ornamentais mais geométricas. Uma destas colheres apresenta um macaco sentado em cima do enrolamento da concha, início do cabo, levando as mãos à boca, como se comesse algo, e enrolando a cauda. Daqui parte uma zona lisa, terminando num peixe representado a morder o final do cabo, em posição vertical (Cat. no. 27).

No segundo grupo, dos dezassete **pássaros** (Cat. nos. 28 a 44), constituindo o tema maioritariamente escolhido para figurar nas extremidades dos cabos destas colheres, nove destas colheres apresentam um pássaro de asas fechadas e em posição vertical, de bico levantado, numa posição frontal que denota uma certa altivez e um hieratismo que se pode comparar às posições dos “soldados” portugueses de tipo iconográfico mais “icónico” e apresentando menor índice de gestualidade. Estes pássaros não apresentam o movimento que caracteriza outras representações com mais ação, encontrando-se, contudo, impavidamente, nas mandíbulas abertas de um crocodilo (de que só se vê a cabeça), mordendo-lhes as patas. Outras peças deste grupo representam pássaros nesta mesma posição imóvel, em cima de elementos decorativos serpentiformes em torsão, texturados em baixo-relevo. Outro conjunto de colheres apresenta os pássaros em movimento, torcendo o pescoço para trás e tocando com o bico nas penas ou asas, encontrando-se uma destas aves com as asas abertas, em posição vertical, e na direção da concha uma parte lisa do cabo na qual é representada uma cabeça de antílope (Cat. no. 36). De entre as três colheres que apresentam os pássaros de bico longo e aberto com as asas abertas, uma delas assenta em cima de um cão (Cat. no. 39) e em outra, no início do cabo junto à concha (de extremidade partida), a sua posição de asas abertas e segurando uma peixe no bico, indica o levantar do voo (Cat. no. 43). Incluem-se neste grupo duas colheres que representam um galo na extremidade do cabo, seguindo-se uma parte lisa do cabo e outra um pedestal (Cat. no. 41 e no. 42).

O grupo de **búzios** (ou cascas de caracol) (Cat. nos. 45 a 50), constituído por seis colheres (uma delas incompleta, sem concha) apresenta este elemento da fauna marinha a ser mordido por um animal, quase sempre uma cobra, de boca aberta e cabeça texturada, de corpo enrolado ou serpentiforme, e também cabeças de crocodilo apresentando algumas partes ornamentais geométricas. O grupo de sete colheres cuja extremidade do cabo representa **antílopes** (Cat. nos. 51 a 57), algumas das peças são talhadas com grande detalhe e naturalismo, tal como outras colheres já descritas, destacando-se a primeira deste quarto grupo (**Tabela 1**- grupo 5, cat. no. 51), apresentando uma cena de caça animal bastante elaborada a nível técnico e estético. O antílope representado em pé morde três folhas, assentando num pedestal que por sua vez é

mordido ou engolido por uma cobra de corpo todo ele talhado num enrolamento fechado que forma parte do cabo, terminando em círculo vazado junto a um elemento troncónico que assenta nas costas de um felino. Este animal, um **leopardo**, de pele sarapintada, é representado de forma muito aproximada ao real, em cima do enrolamento da concha. Debruçando-se sobre a sua presa, abocanha um antílope, de tamanho mais reduzido do que o primeiro (da extremidade do cabo), e na sua posição de caça, deixa cair a cauda sobre a parte exterior da concha. Noutras colheres deste grupo podem-se observar os antílopes a morder folhas e, em duas delas, a ser abocanhados por cobras, répteis estes cujos corpos servem de mote para um talhe serpentiforme do cabo e por vezes oitavado, como representado numa destas colheres (Cat. no. 54). Em outras duas peças do quinto grupo destaca-se o motivo da cobra ou serpente na extremidade do cabo ou compondo todo o cabo.

O sexto grupo é composto por cinco colheres representando **cães** (Cat. nos. 60 a 64), quase todos, à exceção de um, em posturas semelhantes, sentados sob as patas traseiras, com as dianteiras esticadas, a olhar de frente, com as orelhas arrebitadas, constituindo imagens mais hieráticas do que outras que evidenciam maior movimento ou ação. Estes animais assentam em pedestais ou elementos torcidos apresentando vazamentos nesta decoração. Uma das colheres deste grupo (Cat. no. 63), apesar de incluir o cão na extremidade, destaca-se das outras por apresentar o cabo estreito e liso onde assentam duas figuras estreitas de dois pássaros virados um para o outro, lutando por um peixe que se encontra preso entre os seus bicos. Neste grupo, a última colher difere das outras por apresentar apenas a cabeça de um animal, que pode ser um cão ou um urso. Este *corpus* de colheres edo-portuguesas inclui também duas peças (**Tabela 1-grupo 7**) que também apresentam os cabos lisos e uma figura de **macaco** (Cat. nos 65 e 66) na extremidade da peça, sendo uma delas profusamente talhada com várias cabeças de animais, designadamente, de antílope com duas folhas na boca, duas cobras entrelaçadas, dois macacos com caudas longas, uma cobra a abocanhar um pássaro, que inversamente a morde e, ainda, um macaco que puxa a cauda do primeiro (Cat. no. 65). Estes motivos de animais são talhados de forma intrincada, denotando uma complexidade que dificulta a visualização da peça como um todo, distanciando-se sob este aspeto de outras colheres também elaboradas, mas formalmente de estética mais simples mas também mais sofisticada, como por exemplo, a única peça (**Tabela 1- grupo 8**) que apresenta uma figuração antropomórfica (Cat. no. 67). Este cabo relativamente curto é composto por um **homem** caucasiano vestido à moda europeia do séc. XVI, tal como as figuras dos portugueses dos saleiros, embora este se encontre em posição frontal e mais estática. Em posição de pé, este português segura com as duas mãos o cabo de uma espada embainhada, que se encontra partida na ponta. Apresentando detalhe no

tratamento do vestuário, as suas proporções corporais seguem o modelo das figuras representadas nos saleiros de relativo naturalismo, apesar do tamanho da cabeça ser preponderante (maior do que os cavaleiros imberbes representados nos saleiros)(Curnow, 1983: 213-214), de cabelo comprido e podendo ver-se a franja que sai do chapéu arredondado, considerando a sua estilização e standardização. Olhando de frente, a sua fisionomia é marcada pelos grandes olhos delineados, nariz adunco e lábios ligeiramente curvados para baixo, destacando-se ainda as grandes orelhas por entre o penteado (**Figuras 77 a 79**).

No grupo composto por colheres com cabos terminando em **mãos** (Cat. nos. 68 a 70, 81), duas delas a apontar, uma das peças é muito mais elaborada do que a outra, bem como, além do motivo da mão, são iconográfica e estilisticamente diferentes. Duas das colheres representam não apenas a mão, como também o antebraço, ao contrário da primeira colher (Cat. no. 68), apresentando um pássaro de asas abertas e com as garras em cima do enrolamento da concha e no seu longo bico segurando um peixe, seguindo-se uma parte toda talhada com elementos torcidos delimitados por discos texturados vazados, salientando-se a mão na extremidade da colher, com dois dedos esticados em gesto semelhante a uma bênção cristã. De talhe diferente das outras duas colheres que compõem este grupo, a peça que também configura uma mão (Cat. no. 70) não é representada a apontar (a outra colher, mais simples, estende apenas o dedo indicador), mas segura um elemento em forma de ferradura, possivelmente uma manilha. Da colher (fragmento) recentemente identificada (Cat. no. 81), pode-se apenas observar o indicador esticado.

O grupo de outras peças (nove peças) são talhadas com motivos geométricos, ou que se encontram incompletas ou ainda com motivos isolados dos **outros** grupos (**Tabela 1**- grupo 10), impossibilitando a visualização de todos os motivos representados. Uma destas colheres apresenta uma elaboração formal elaborada, intercalando motivos em espiral, torcidos e entrelaçados com vazamentos (Cat. no. 71), salientando-se outra das peças cujo cabo é composto por uma perna e pata de antílope. Realça-se também a colher de cabo integralmente talhado com duas filacteras em torsão, entrelaçadas, terminando na extremidade em campainhas ou badalos (Cat. no. 70), e ainda a penúltima colher do catálogo (Cat. no. 80), recentemente por nós identificada, no âmbito do projeto dos marfins africanos, e inserida neste *corpus* como peça integrante dos marfins edo-portugueses. O cabo desta colher, à semelhança dos cabos de outras colheres que apresentam composições únicas, encontra-se talhado com uma espécie de animal feroz (cão ou chacal), posicionado na extremidade do cabo, virado no sentido da concha, como que ameaçando os animais representados junto ao enrolamento da concha, arreganhando os dentes, depois de uma parte lisa. Na parte junto à concha, pode-se

observar a cabeça de um animal feroz semelhante ao primeiro, mordendo uma cabeça de um caprino, talvez um bode, por trás junto aos cornos do animal. Do focinho deste animal saem o que aparentam ser dois ramos de palmeira que se estendem sobre o enrolamento final da concha, que é maior do que a maior parte das outras colheres, bem como não acentua a forma tripartida típica.

IV.5. Cultura oral e visual africana nos marfins edo-portugueses

Tendo presente as questões metodológicas da história da arte e da cultura (e da sociedade) no estudo do contexto africano, é de notar que a arte faz parte integral da cultura, expressando-se e comunicando através de ícones, os quais representam conceitos visuais (Vansina, 2013: 120-121). Salientando-se o facto de estes marfins serem por si mesmo “documentos” históricos relevantes, as tentativas do entendimento destas peças, na sua dimensão artística (incluindo a sua materialidade), coabitam com o fim para o qual estas obras foram produzidas. Neste contexto da história do reino do Benim influi ainda a interação estabelecida com os europeus. Kathy Curnow (1983) procurou perceber estas inter-relações durante o período de contacto dos Edo com os portugueses, incidindo a sua análise nas características distintas dos marfins “bini-portugueses” (e sapi-portugueses) relacionadas com os seus contextos de produção. As perceções formadas no âmbito da encomenda e/ou produção destes marfins, peças que apresentam características híbridas (em diversos graus de adaptação, de acordo com a sua tipologia), não são exclusivamente reveladas apenas no campo do observador ou/e numa perspetiva histórica. Pode-se considerar que também se encontram imbuídas em todo este processo que resultou na sua concretização. Neste sentido, pode-se considerar que as “imagens mentais” existem antes do próprio objeto, como uma ideia que guia o produtor; e ao contrário, o objeto veicula impressões na mente do observador (Vansina, 2013: 101). Assim, a par da tentativa de “rastreio” de fontes históricas africanas, baseadas na oralidade, que podem ter influído na estética destes marfins, abordaremos um nível de perceção que diz respeito à adoção de elementos ou “fontes” visuais que resultaram da formação de imagens mentais criadas num contexto sociocultural específico (Meneses, 2003).²⁰⁵

Assim, aliando diferentes tipologias de fontes na pesquisa histórica que respeita ao processo de criação artística destas obras, torna-se relevante referir que as fontes escritas e

²⁰⁵ Segundo Meneses (2003: 50), na pesquisa histórica do visual, esta engloba diversas premissas, entre elas, a “iconosfera” na vertente *visual*, bem como sistemas de comunicação e ambientes visuais, a produção/circulação/consumo/ ação, etc.

orais interligam-se com as imagens, direta e indiretamente, permitindo revelar uma dimensão sociocultural no contexto histórico do reino do Benim no período da produção dos marfins edo-portugueses. Os modelos que se encontram na base de parte da iconografia dos marfins de exportação apontam para que a maior parte das vezes tenham sido adotados de forma *indireta* e, como tal, ter sido adaptados de forma relativamente inconsciente (decorrentes da convivência e observação direta da realidade). Estes podem também ter consistido em situações *diretas*, quando a iconografia reflete claramente a adoção de fontes visuais, através da cópia ou adaptação de determinadas imagens ou representações, ou ainda de outros objetos artísticos e/ou ornamentais.

Tendo em mente os estudos das tradições artísticas da região nigeriana apresentadas no capítulo III desta dissertação como, por exemplo, a arte em bronze de Igbo-Ukwu e Ife, e as terracotas e os objetos em marfim deste último Estado, além dos marfins encontrados em contexto arqueológico no reino do Benim, estas investigações refletem os esforços interdisciplinares que têm sido empreendidos para tentar colmatar as lacunas evidentes acerca da história e da arte desta região de África (Thornton, 1988). Conforme mencionado no capítulo referido, da contextualização artística, estes achados escultóricos dão conta da preexistência de povos e culturas que visivelmente apresentavam uma notável sofisticação cultural e artística que, em termos da cronologia, se podem situar, com segurança, pelo menos desde o séc. IX, lembrando ainda a mais distante temporalmente mas não menos sofisticada arte Nok. Em termos estilísticos, também já foi mencionado o naturalismo antropomórfico das esculturas de Ife (incluindo uma outra fase de convenções mais abstratizantes e/ou estandardizadas) e dos requintados objetos e recipientes rituais de Igbo-Ukwu com representações minerais e zoomórficas também muito próximas do real, bem como os detalhados e ricos padrões dos fundos texturados e estilizados destes vasos e outros objetos (**Fig. 80**). Quanto ao reino do Benim, o cotejo entre objetos de diferentes matérias-primas não é despiciendo nesta análise, tendo em mente a transversalidade da representação de motivos iconográficos em diferentes suportes e formas artísticas, inerentes ao designado esquemorfismo. Neste sentido, torna-se elucidativa a representação em ligas de cobre de temas iconográficos de cavaleiros que perpassa na região da Nigéria, indicando uma apreciação ou gosto dos povos nigerianos, designadamente dos Edo, num período que antecede a produção dos marfins, como se pode verificar na representação de uma figura de homem montado no seu cavalo num ceptro de Igbo-Ukwu cujo estilo apresenta uma distorção formal expressiva (**Fig. 81**). Salientam-se igualmente as figuras em terracota equestres do Mali, civilização do delta do Níger, apresentando interessantes abordagens plásticas, também estas afastadas de um realismo, mas contendo estilizações que

de certo modo se podem associar à arte do Benim, estas últimas produzidas posteriormente (**Figuras 82 a 84**). Desde o séc. XIII que o corpo militar dos estados armados desta região protegia as cidades e apoiava os soldados que iam a pé, notando-se a escala diminuta dos cavalos representados nestas terracotas, possivelmente tratando-se de um tipo de pónei que sobrevivia na África Ocidental, animais que foram descritos pelos visitantes árabes. Diferindo igualmente no suporte, podem-se contar entre as terracotas encontradas em Ife, vasos funerários cujas tampas representam cabeças de animais (**Fig. 85 e 86**).

Se a origem das guildas no reino do Benim, de acordo com as tradições ou história oral, remete para um período mais tardio do que a tradição artística de Ife, pode-se notar que na arte da fundição de ligas de cobre os temas iconográficos respeitantes à figuração humana em esculturas, nestes dois reinos, são semelhantes. De facto, ambas as culturas representam cabeças antropomórficas em bronze, além das pequenas figuras de corpo inteiro. As problemáticas resultantes das dificuldades de datação das peças de bronze serão abordadas no subcapítulo seguinte, tendo igualmente em mente a questão debatida na historiografia acerca da intervenção de Ife, antigo centro espiritual e político de relevo, na origem e constituição do reino do Benim. Apesar de diferirem estilisticamente, tanto em Ife como no Benim, eram produzidas cabeças de bronze de personalidades do topo da hierarquia social e política, o que sugere que os Edo, possivelmente, tomaram as obras de Ife como modelo, mas conferindo à sua arte real um carácter particular e distintivo, resultando em dois estilos diferentes (**Figuras 87 e 88**).

O interesse dos escultores Edo pelo carácter guerreiro ou militar dos estrangeiros com os quais contactaram desde finais do séc. XV, expresso nos marfins edo-portugueses, poder-se-á relacionar com a própria história do Benim, a qual tem sido referida como uma sucessão de episódios bélicos. De facto, desde esse período, este reino foi adquirindo uma organização militar complexa e com tropas armadas eficazes (Osadolor in Plankensteiner, 2007: 73). Com efeito, desde os inícios da constituição do reino do Benim, segundo as histórias orais compiladas e passadas para a escrita por Jacob Egharevba (1936: 8-9), que são mencionadas as tropas ou forças militares do reino. Segundo o oráculo, um dos filhos de *Oba* Ogiso que tinha sido expulso (Kaladerhan) deveria ser sacrificado para proporcionar a continuação dinástica. Em vez disso, tornou-se no fundador de Guato (ou Ughoton), cidade junto ao rio, depois da grande floresta, tendo este acontecimento marcado os povos que passaram a associá-lo, metaforicamente, a um dia sem sol ou chuva. Mais tarde, Kaladerhan foi instigado a voltar para a Cidade do Benim e, tendo-o recusado, o seu pai enviou as tropas com soldados para o forçar a regressar, os quais caíram em valas e morreram. Segundo o historiador Edo, foi nesta altura que houve um

interregno e um conseqüente domínio dos chefes. Mais tarde, os mercenários portugueses intervieram nestas batalhas internas, na constituição do reino, ficando associados à iconografia de um grupo de saleiros edo-portugueses (**Tabela 1**- subgrupo 2-B), na qual também se reforça o poder e força do reino através destas representações. Este exército do Benim era constituído por homens livres e por escravos, estes últimos podendo aceder a postos de comando, tendo contribuído, com as suas guerras e conquistas, para a expansão territorial e política. Com efeito, a designada 'era dos reis guerreiros' corresponde ao período entre 1440 e 1608 (idem: 77), coincidindo *grosso modo* com o período de contacto com os portugueses. Posteriormente, como já vimos no capítulo II, deu-se uma mudança relativa ao papel militar do monarca pelo facto de os *Obas*, a partir dos inícios do séc. XVII, ficarem confinados ao palácio, já não se aventurando nas batalhas.

De facto, a chegada dos portugueses a Ughoton e à Cidade do Benim, trazendo novos bens e produtos para as trocas comerciais, contribuiu para o recrudescimento do poderio do reino do Benim, tendo ficado plasmados nos objetos da arte local, constituindo uma fonte documental importante para a interpretação histórica. Assim, além da representação dos portugueses em objetos autóctones, os portugueses representados nos dezassete saleiros edo-portugueses, com a armaria em evidência e atitudes de ação guerreira (ou/e de caça), refletem não apenas a sua própria imagem, como também, paradoxalmente, a relevância que os Edo davam ao poderio militar e político. Além disso, as próprias peças eram objetos comerciáveis, tendo também possivelmente servido de ofertas diplomáticas.

Assim, as fontes orais e a conceção histórica dos Edo parecem relacionar-se com o recurso a modelos ou "arquétipos" deste povo na iconografia dos marfins edo-portugueses. Considerando, então, a divisão dos dois tipos iconográficos dos saleiros edo-portugueses, pode-se distinguir que um dos grupos contém uma determinada "narrativa" pelo facto de os soldados portugueses se encontrarem em posições e atitudes que veiculam uma ideia de ação, e ainda, por empunharem as suas armas, como sejam as espingardas, as lanças e as espadas (ou adagas). Com efeito, estes saleiros (os primeiras onze saleiros do catálogo) relacionam-se com o papel ativo que os mercenários portugueses tiveram no reino do Benim, mas também com a observação inicial e, decerto, a curiosidade dos escultores Edo acerca destes estrangeiros na altura da sua chegada, diferentes deles próprios sob vários aspetos relacionados com a cultura, cujo impacto se prolongou durante os reinados dos reis guerreiros. Sob este aspeto, parece ter ocorrido uma espécie de complementaridade, notando-se que localmente os guerreiros Edo também usavam uma diversidade de armas como as espadas, lanças, arco e flechas envenenadas e bestas (Osaldor in Plankensteiner, 2007: 80). Estas espadas distinguiam-se das

espadas cerimoniais (*ada*) usadas desde tempos recuados, cuja utilização por parte dos chefes foi proibida por *Oba* Ewedo com o fim de restringir o poder dos Uzama, indiciando que elas teriam uma função mais simbólica do que bélica (Egharevba, 1936: 17). Pode-se, então, verificar que, apesar das diferenças, algumas das armas que os portugueses seguram (nos saleiros e olifantes), como sejam as lanças, as adagas ou as facas, são armas comuns às usadas pelos africanos, excetuando as armas de fogo. Com efeito, anteriormente à sua chegada ao reino do Benim, os Edo ainda não tinham visto espingardas (nem canhões), passando a representá-las a partir dessa altura. Em seis dos saleiros edo-portugueses, onde os portugueses as empunham, as armas de fogo constituíram um recurso que foi valorizado pelos africanos e que terá contribuído para as conquistas imperiais do Benim (idem: 77). É de notar que de entre este tipo de saleiros onde figuram os portugueses armados com espingardas, quase todos eles são representados sem barba, à exceção das figuras do saleiro de Copenhaga (Cat. no. 7), o qual apresenta um estilo que se distingue dos restantes.

Os temas de **cavaleiros** são representados desde períodos mais longínquos, lembrando que no Benim, desde as origens do reino, os cavalos eram associados a vitórias guerreiras, veiculando poder e estatuto a quem montava estes animais. Embora sejam mencionados equídeos nas tradições orais, nomeadamente um cavalo que pertenceu a um general e que terá tido um papel interventivo na batalha de Idah, durante o reinado de Esigie (Egharevba, 1936: 38), os equídeos não tinham muitas hipóteses de sobrevivência neste local devido às doenças tropicais da região (da mosca tsé-tsé). A representação destes nobres animais nos saleiros edo-portugueses não traduz a sua elegância natural, embora o naturalismo com que as figuras dos soldados portugueses são representadas também alude a convenções próprias, as quais, como se viu, são enfatizados detalhes que evidenciam uma observação mais atenta como seja o vestuário e os padrões, em detrimento de uma escala anatómica mais próxima da realidade. Até mesmo o esquematismo e estereotipia das fisionomias dos portugueses denotam que os escultores destas peças estiveram em contacto próximo com estes estrangeiros e, por serem diferentes do seu próprio povo (em cor e compleição física, além da vertente cultural), enfatizaram essas mesmas dissemelhanças. Alguns destes animais apresentam características pouco conformes ao naturalismo, apesar de se reconhecerem facilmente, evidenciando que os cavalos não seriam comuns no reino, até pelo facto de se poder constatar que os animais com os quais os Edo estavam familiarizados eram representados com muita acuidade, como se verá na análise das colheres. Já o animal híbrido montado pelo par de portugueses representados no saleiro do MNAA parece tratar-se de um animal metamorfoseado em corpo de leopardo e cabeça de crocodilo, sendo ambos os animais autóctones do Benim e associados ao *Oba* pelo

poder e força que detêm (Cat. no. 1). Tal como outros animais representados nos marfins e em outros objetos da arte do Benim, pertencentes a domínios naturais e geográficos específicos (neste caso, da água e da floresta), estes são metáforas do poder real, fazendo parte da cosmologia do Benim, encontrando-se incorporados nos seus mitos (Ben-Amos, 1976: 153). Segundo as crenças dos Edo, as “*transformações em criaturas da noite*” ou metamorfoses operadas por bruxos, incluem a combinação de características taxonómicas de categorias de diversos animais (lagartos, morcegos e sapos) (idem: 163), podendo estender-se aos animais associados à realeza. A maneira como os cavalos estão aparelhados nos saleiros, bem como o tipo de vestuário dos portugueses, assemelham-se às representações equestres das placas de bronze (**Fig. 27**), fazendo notar que a transversalidade iconográfica que se verifica na arte do marfim e nas placas de bronze contribui para as aferições cronológicas, sendo possível que os marfins edo-portugueses sejam anteriores e/ou contemporâneos a estes objetos para consumo local. Deste modo, a iconografia dos saleiros de exportação (com os cavaleiros), os quais apresentam uma ‘linguagem’ visual própria, como já referimos, podem ter servido de modelo ou constituindo fontes iconográficas para a produção das placas de bronze, reforçando o papel relevante dos marfins edo-portugueses na história da arte africana. Igualmente, as esculturas de cavaleiros fundidas em bronze constituem, por um lado, um tema iconográfico que parece já ter vindo de uma tradição ligada à importância e estatuto de certas personagens, nomeadamente ao poder político e militar, e por outro, evidenciam a complementaridade que adveio do contacto com os militares portugueses.

O segundo tipo iconográfico de saleiros, que representa soldados portugueses, aponta para uma imagem mais “icónica” decorrente das posições eminentemente estáticas das figuras, principalmente a de um dos pares destes saleiros (**Tabela 1- grupo-2- subgrupo 2-B**). Pode-se associar esta imagem de soldados a segurar lanças na mão direita, e na outra, os cabos das espadas embainhadas, a guardas reais, tal como se pode ver pela representação das placas de bronze, peças produzidas para o *Oba* (**Figuras 89 e 90**). Lembrando que os soldados do Benim eram organizados por regimentos e o seu recrutamento e sistema de graus se baseavam na idade, a força armada do Benim era constituída por homens maduros conhecidos como os *Ighele* (Osaldor in Plankensteiner, 2007: 78), notando-se que estas figuras dos saleiros apresentam barbas, ao contrário dos portugueses que seguram as espingardas, estes imberbes e, possivelmente, mais novos. Esta associação entre o exército do Benim e estes “guardas” portugueses fica reforçada pelo facto de no Benim, na unidade das guardas reais do palácio do *Oba*, chamadas *Isienmwewro*, os indivíduos que a compõem são reconhecidos por uma tatuagem em forma de ponta de lança, designada “*lança de Ewuare*” (*l’ogala wuare*) (Aisen,

1886, citado por Igbafe in Plankensteiner, 2007: 79). Esta guarda formava a primeira guilda da sociedade *Iweguae* dos chefes do palácio (*Eghaevbo n'Ogbe*) (idem: 79), fazendo notar que em algumas das placas os portugueses seguram lanças cuja parte metálica é representada em forma de flor-de-lis, tal como se pode observar em dois cavaleiros dos marfins edo-portugueses (Cat. nos. 5 e 6) (**Fig. 131 e 134**). Os soldados Edo também estavam organizados consoante as armas que usavam e, por ordem de importância, sendo que a lança (*asoro*), que era de dois tipos (longa ou curta), vinha imediatamente depois das espadas que se utilizavam nas batalhas, e os lanceiros eram reconhecidos pela habilidade de lançarem esta arma (lança fina de madeira com ponta de ferro) (idem: 80). Assim, os artistas Edo parecem ter adotado as suas próprias convenções e transpuseram-nas na representação destes estrangeiros, tal como se pode ver nas placas de bronze, obras autóctones, tendo resultado em parte, possivelmente, da observação dos portugueses em posições associadas ao contributo militar que estes deram no reino.

Com efeito, as figuras em posições mais hieráticas (**Tabela 1- 2- grupo- subgrupo 2-B**) são as únicas que figuram com chapéus mais altos adornados com penas, tal como os chefes do Benim são representados nas placas de bronze (**Figuras 91 e 92**). Alguns dos chefes usavam uma pena branca como símbolo de idade respeitável, como se pode ver representado nas placas de bronze sendo também usadas nas cabeças comemorativas de madeira, nos altares de antepassados dos chefes. É de lembrar a relevância e o simbolismo de certos pássaros na cultura dos Edo, designadamente o que se refere ao episódio de *Oba* Esigie e dos portugueses que dispararam contra o pássaro da profecia, matando-o, facto este que ficou registado na memória dos Edo como um feito glorioso associado a este monarca. Assim, Esigie desafiava o destino na batalha de Idah, ou a predestinação relativa à sua derrota no caso de avançar, pelo facto de não ter dados ouvidos à profecia (pires do pássaro). É ainda de salientar a intervenção dos soldados portugueses neste episódio tão significativo para a afirmação das dinastias divinas do reino do Benim, conforme ficou plasmado nas placas de bronze encomendadas pelo *Oba*, nos idiofones e noutros objetos como uma caixa, e ainda, uma escultura de um soldado (**Figuras 93 a 96**). Segundo Paula Ben-Amos (1976: 159), o abutre das palmeiras era um pássaro predador de relevo na hierarquia dos animais, cujas penas eram usadas pelos chefes do Benim.

Quanto à representação destes portugueses com colares com pendentos em cruz (representados nos saleiros do subgrupo-B), esta imagem pode remeter tanto para a identificação dos portugueses, cristãos, como para as figuras locais representadas em pequenas esculturas em bronze que apresentam outro tipo de cruz ao pescoço (Amaral, 2021) (**Fig. 97**). Segurando um martelo de ferreiro e tendo ao peito uma cruz, estas figuras representam o padre de Osanobua, o deus criador, sendo a cruz um símbolo cosmológico referente à criação do

mundo (Ben-Amos, 1980: 40). Contudo, o formato desta cruz difere da dos portugueses representados nos saleiros, e os colares apresentam a forma de contas, possivelmente as contas de coral levadas pelos portugueses, lembrando que a *regalia* de coral foi introduzida no séc. XV (reinado de Ewuare), associando-se a Olokun. Durante o reinado de Esigie, os rituais reforçavam a simbologia das contas de coral (Gunsch, 2018: 36). A cruz ostentada ao pescoço destes “guardas” ou sentinelas nos saleiros pode associar-se a uma representação identificadora destes estrangeiros e, simultaneamente, relacionar-se com o poder político e espiritual de Esigie, tendo sido posteriormente transposta para as figuras que representam as divindades dos Edo. Notando que foi este monarca que teve maior contacto e interligação com os portugueses, nas relações estabelecidas entre Esigie e este povo, houve trocas diplomáticas, constando que o *Oba* terá enviado uma cruz de bronze para o rei de Portugal (in Gunsch, 2018: 5).

As **bandas ornamentais** de entrelaçados e os fundos padronizados lineares remetem para a cultura material deste reino, nomeadamente a arte têxtil da cestaria, tapetes, colchas, bem como cordames em ráfia (fibra de tronco e folhas de palmeira, que faziam parte da flora local), cujos encanastrados e entrançados (além dos elementos esquemáticos florais), se assemelham a outros objetos da cultura material, como os escudos, objetos de função guerreira. É, pois, pertinente notar que a forma dos saleiros, compostos por dois recetáculos totalmente preenchidos por padrões têxteis, remetem para a própria forma de cestos esféricos com tampa. Outras destas texturas têm por base o trabalho das contas de coral e de vidro, sendo compostas e aplicadas em diversas superfícies como os tecidos e vestes, penteados e toucados, esculturas, etc., conforme se pode observar na arte do bronze (**Fig. 98**). De facto, as placas relevadas constituem fontes muito relevantes para o conhecimento da indumentária dos Edo e dos seus costumes, nas quais se podem observar esses toucados de coral adornando as cabeças de *Obas* e outras figuras de relevo. A decoração de texturas e padrões é transposta para diversas superfícies, remetendo também para as técnicas de tecelagem e produzindo motivos essencialmente de carácter geométrico designados ‘tecnomorfes’ pelo facto de advirem desta técnica, sendo então copiados para outros *media*, como a escultura em cerâmica, madeira e marfim (Willett, 1971: 34). Com efeito, os padrões e bandas ornamentais dos marfins edo-portugueses assemelham-se a tecidos e a cestos, veiculando outros conteúdos simbólicos além da vertente da técnica ou estética. É interessante observar os desenhos dessas bandas ornamentais de cada um dos saleiros, no sentido de perceber a conjugação de padrões, bem como as associações que se podem estabelecer entre peças, agrupando-as igualmente de acordo com estas decorações. Estas zonas não figurativas dos saleiros apontam para que as bandas de entrelaçados possam conter um significado específico, tendo em mente a

identificação de marcas das guildas reais do Benim em diversos objetos da arte real, incluindo nos marfins edo-portugueses (Curnow, 1983: 197; Bassani, Fagg, 1988: 165), e ainda, o estudo de Kathryn Gunsch (2018) sobre as placas de bronze.

Os saleiros que apresentam as **figuras híbridas aladas**, igualmente representadas aos pares, encontrando-se intercaladas com os portugueses montados a cavalo e as figuras apeadas (**Figuras 63, 67 e 68**), remetem mais diretamente para imagens ligadas à cultura dos Edo. Com efeito, estas inusitadas figuras evidenciam o recurso a fontes visuais ou imaginárias dos Edo, associando-se às suas cosmologias, salientando-se que segundo as suas crenças, todos os seres se encontraram organizados por domínios específicos e segundo uma ordem e hierarquia (Ben-Amos, 1976: 153). Estas estranhas figuras aladas com corpo humano, de homens aparentemente de feições europeias (apresentam o cabelo e as feições diferentes dos africanos) parecem remeter para uma metamorfose de homem em pássaro (Amaral, 2021), notando o perfil exageradamente adunco e a crista de algumas destas personagens. Paula Ben-Amos (1976: 252) identificou o pássaro da profecia com o “*Kingfisher*”, pássaro este que, como Suzanne Blier notou (1988: 76), não se assemelha fisicamente ao pássaro da profecia. Os relatos de Aikaronehiomwan Isibo, recolhidos por Paula Ben-Amos (1976: 159), são fortes indicadores que levam a identificar estas estranhas personagens retratadas nos marfins edo-portugueses, reforçando o hibridismo destas peças pelo facto de misturarem os soldados portugueses com seres sobrenaturais dos Edo. Por conseguinte, é contado que as bruxas e os feiticeiros, e os adivinhadores (*obo*), têm a capacidade de se transformarem em criaturas selvagens da noite, um poder obtido pelos humanos, cuja dissolução de fronteiras cria uma dualidade paradoxal. Os *ebo* (plural de *obo*) eram associados às batalhas, contando-se que antigamente estes curandeiros e adivinhos acompanhavam os soldados para a guerra para assegurarem o seu sucesso contra os inimigos (idem: 160-162). É, pois, de notar que estas figuras, tal como os “*animais da noite*”, i.e., os adivinhos e bruxos metamorfoseados, em muitos dos casos, são consideradas pelos Edo desproporcionais, pelo facto, por exemplo, de apresentarem a cabeça muito maior do que o corpo. O facto de algumas destas figuras apresentarem os órgãos sexuais bastante em evidência, poderá também associar-se à virilidade e coragem destes soldados, mas também à inexperiência transformativa destes *ebo*.²⁰⁶ Ora, esta descrição parece adequar-se a estes seres sobrenaturais que vemos representados entre folhagens e os soldados portugueses empunhando as suas armas caminhando com atitudes apreensivas e em alerta. Um dos mitos

²⁰⁶ Segundo um adágio do Benim, um verdadeiro *obo* é aquele que se consegue transformar em leopardo ou em vaca; contudo, quando este chega a esta fase da vida já não tem capacidade de ter relações sexuais (in Ben-Amos, 1976: 249).

do reino, ligado a um sacerdote num culto de cura, refere-se não apenas à distinção ontológica entre os animais e os homens, i. e., entre o “*rei doméstico*” (relacionado com Ogiso) e o “*rei do mato*” ou selva (o leopardo), mas a todos os que pertencem a estas classes e que foram criados por Osanobua, o deus supremo. O mito dos Edo que faz menção a folhas de palmeira usadas em rituais relacionados com a criação (o deus Osanobua) e os conflitos entre os homens e os animais, consubstanciado na luta entre o ‘rei do mato’ (o Leopardo) com o ‘rei ‘doméstico’ (Ogiso), descreve em forma de diálogo que “*no sétimo dia, Deus fez um recipiente ritual, colocando neste pote ramos de palmeira (...) ‘mal comece a luta, diz ao teu homem sábio para carregar este pote para aspergir água com os ramos de palmeira nos soldados do rei do mato’. Mal começou a luta e este recebeu a aspersão da água, todas as feras do mato começaram a transformar-se em seres humanos. Os que se transformaram em humanos juntaram-se às tropas do rei doméstico e os restantes correram com o Leopardo para o mato*” (Imaguomwanrhua Idemudia in Ben-Amos, 1976: 244). Este mito pode ser interpretado como evidenciando a dicotomia entre o reino dos homens, civilizado e culto, e o reino dos animais, selvagem e natural (idem: 244). Se remetermos estes relatos simbólicos para as imagens, estes tornam-se veículos que podem transpor estas ideias para formas visuais, induzindo à identificação das figuras aladas presentes em alguns saleiros. Também as figuras de portugueses seguram ramos (**Figuras 57 e 58**) e, apesar do seu carácter anedótico, podem remeter para estas fontes orais que mencionam as folhas de palmeiras, e que se encontram nas histórias relativas às origens do reino e que vão sendo transmitidas de geração em geração. Além disso, é de lembrar que os idiofones esculpido em madeira e que se destinavam aos altares paternos representavam a planta *ukhuroho*, uma planta do mato com pequenos ramos que quebravam quando atingiam uma certa altura, simbolizando um ciclo de vida (Ben-Amos, 1988: 26). As palmeiras faziam parte da flora que proliferava nas florestas tropicais do Benim, notando que o seu fruto se assemelha às ornamentações de contas de coral (**Fig. 99**).

Um dos grupos de marfins luso-africanos, designadamente os marfins da Serra Leoa, (sapi-portugueses), podem igualmente ter constituído em si mesmas fontes visuais relevantes, notando que estas peças também resultaram do contacto estabelecido com os portugueses, desde finais do séc. XV, partilhando as mesmas tipologias de objetos, excetuando outras peças com as píxides, cabos de facas, entre outros. Apesar de diferirem em termos formais, estilísticos e, em parte, iconográficos, alguns dos saleiros sapi-portugueses também apresentam figuras de portugueses, além de diversos animais locais, como as serpentes, cães, crocodilos, etc., que são retratados nas colheres edo-portuguesas, aparecendo também em olifantes, notando-se a extremidade do bocal em cabeça de animal feroz (**Figuras 100 a 102**). Deste modo, tendo

presente as rotas comerciais descritas no capítulo II, referente à contextualização histórica, pode-se também subentender que os portugueses talvez tenham levado peças sapi-portuguesas para o Benim para servirem de modelo aos marfins edo-portugueses, apesar de na Serra Leoa se terem utilizado outro tipo de fontes. Quanto aos olifantes, além dos padrões já referidos, destaca-se a cabeça de animal feroz, muito provavelmente de crocodilo, um animal que apresenta um forte simbolismo local, designadamente de poder, cuja iconografia aparece frequentemente na *regalia* do *Oba* (Curnow, 1983: 220), encontrando-se associado ao deus Olokun. Assim, este motivo realça o seu significado ao encontrar-se ligado a um trabalho destinado aos portugueses que, vindos do meio aquático, também tinham trazido objetos de luxo e riqueza e ajudaram os Edo nas suas guerras.

Relativamente aos motivos de animais diversos nas decorações das **colheres** edo-portuguesas, estes apontam para uma inspiração local (Curnow, 1983: 221) pelo facto de apresentarem uma grande relevância na cultura africana e, neste caso particular, do reino do Benim. Como vimos, a conceção hierárquica de classes de animais relaciona-se com a própria hierarquia da sociedade dos Edo, destacando, por exemplo, a estreita ligação entre o leopardo ou o crocodilo com o *Oba*, refletindo as suas qualidades no reforço do poder do monarca. A presença de animais e cabeças de animais mortos nos altares de antepassados também evidenciam esta relação, bem como o facto de serem representados frequentemente na arte real do Benim, em diversos contextos, desempenhando um papel fundamental nos rituais locais. Deste modo, os motivos iconográficos de animais (e outros motivos) representados nestas colheres, na sua generalidade conformes a um naturalismo, revelam uma observação da natureza e o contacto estreito com estes modelos, notando que muitas das colheres representam cenas de confronto entre as espécies predadoras e as suas presas, designadamente os leopardos, crocodilos, alguns pássaros, cobras ou pitons, caçando ou abocanhando peixes e herbívoros como os antílopes e outros pássaros. Os antílopes também são representados simplesmente a comer folhas, bem como os pássaros a comer pequenos peixes. Outras colheres apresentam outros elementos, como os búzios ou caracóis, cuja forma espiralada revela uma morfologia interessante como fonte visual, além de possivelmente serem símbolos usados em rituais, lembrando que as peças de bronze de Igbo-Ukwu com esta forma eram peças utilizadas em cerimónias (**Fig. 9**). É, pois, de notar que, no contexto do Benim, segundo Jacob Egharevba (1936: 7), no momento da partida do filho mais velho (Obagodo) de Ododuwa de Ile-Ife, o pai e progenitor dos reis Iorubá e fundador da dinastia Ogiso do Benim, recebeu do seu pai um feitiço em forma de casca de caracol contendo terra. Esta casca conferiria poder e o direito a cada *Oba* reinante do Benim como senhor e detentor da terra, tendo sido posteriormente fundida em

bronze e guardada no palácio real como memorial para a posteridade. O grupo de colheres (**Tabela 1**- grupo 3) que apresenta a extremidade do cabo em forma espiral de **búzios** ou cascas de caracol que são mordidas por cobras e crocodilos, animais locais associados ao *Oba*, podem remeter para as suas funções, as quais serão detalhadas no capítulo VI. As texturas de certos animais representados nas colheres evidenciam a apreciação dos Edo pela estética variada das peles desses animais, constituindo fontes visuais naturais diretas (a pele das cobras, do leopardo, as escamas do pangolim, etc.), evidenciando uma tendência para a profusão ornamental das superfícies dos objetos, a qual reflecte o gosto local.

Outras colheres apresentam em destaque animais como os **cães** em posições estáticas, tal como alguns dos pássaros, incluindo galináceos, ambos animais domésticos, e algumas colheres apresentam ainda elementos do corpo humano, designadamente a **mão**, além da figura de um português em corpo inteiro. Quanto a este motivo da mão, é de salientar que existem outros objetos do Benim que representam mãos, havendo inclusivamente os altares de antepassados dedicados à mão, apesar de serem mais tardios. Contudo, consta que o culto à mão remonta ao reinado de *Oba* Ewuare, baseando-se na crença de que a mão direita ou o braço incorporam a sua capacidade de realização, servindo também de proteção para ataque de espíritos malévolos ou de inimigos humanos (Vogel, 1974). A mão tem uma simbologia de aquisição de grande riqueza ou estatuto, relacionando-se com os caçadores, guerreiros, artesãos e outros que dependem de atividades manuais e força física (Ezra, 1992: 107). Segundo Egharevba, os reis e os chefes do Benim adoraram a mão desde o reinado de *Oba* Ewuare, o rei guerreiro do séc. XV (idem: 107), notando que existe um idiofone em bronze que termina numa mão fechada a agarrar um peixe-lama (*The Pearls Collection*, in K. Ezra, 1992: 95).

Os motivos iconográficos de **peixes** são comuns na arte do Benim, designadamente nas colheres edo-portuguesas. Contudo, de entre estes peixes distinguem-se as espécies que são representadas, por exemplo, nas pulseiras e pendentos de marfim, além das placas de bronze e outros objetos que apresentam o peixe-lama (**Figuras 103 e 104**). Assim, estes motivos das colheres não apresentam as particularidades desta espécie (*Protopterus annectens*) que habita no fundo dos rios, entre a lama e a água, podendo sobreviver fora do meio aquático, apresentando as mandíbulas mais largas do que os peixes usuais, bem como dentes muito afiados. É um peixe que representa prosperidade, paz, bem-estar e fertilidade, e ainda riqueza, através da sua associação com a água, o reino do deus do mar, Olokun (Ben-Amos, 1976: 245; Curnow, 1983: 223-224). Pode-se, então, verificar que os peixes-lama destinam-se à arte real do Benim, enquanto o outro tipo de peixes apresenta uma ligação aos portugueses e,

simultaneamente, ao meio aquático, e ainda possivelmente ao cristianismo, pesando o facto de o motivo do peixe não ser comum na arte do Benim nem na arte iorubá (idem: 223).

As representações de animais encontram-se na maioria da escultura do Benim, podendo variar na frequência com que são representados e na diversidade de contextos, indicando deste modo a sua relevância na arte do Benim e na sua mentalidade ou pensamento (Ben-Amos, 1976: 152). Tal como a sociedade do Benim se encontra hierarquizada, também os animais e a sua simbologia encontram-se hierarquizados. O motivo do **leopardo** aparece representado apenas em três colheres (não figurando a extremidade do cabo), quase sempre associado aos antílopes (caça). No Benim, este felino (*ekpen n'oha*) é considerado o “rei do mato”, relacionando-se com a realidade selvagem e de ferocidade, sendo também uma imagem metafórica o *Oba*, que é chamado o “leopardo doméstico” (*ekpen n'owa*), representando a autoridade real (Curnow, 2016: 104). O leopardo é um motivo muito comum na arte real em bronze e em marfim, sendo frequentemente representado em contexto artístico e mitológico, figurando em imagens agressivas relativas à caça (a espreitar e de cauda levantada ou debruçado sobre a sua vítima passiva) e, simultaneamente, realçando uma estética de movimento e graciosidade (idem: 246). Os seus dentes e a pele são considerados como providenciando proteção aos guerreiros nas batalhas, conferindo-lhes o poder para matar (L. Sagues in Curnow, 2016: 104), sendo uma prerrogativa exclusiva destes guerreiros que a recebiam diretamente do *Oba*. É, pois, de notar que o corpo do animal híbrido do saleiro do MNAA apresenta o corpo semelhante a este felino. É também de notar a sua representação nestas colheres edo-portuguesas, em particular a que mostra este animal feroz a devorar a sua presa (**Fig. 105**). Os leopardos que figuram nas colheres edo-portuguesas são representados com um naturalismo específico a estas obras, deste modo, contrastando com outras representações de esculturas de bronze locais na forma deste animal, salientando os aquamanis, ou em pendentives, nas placas de bronze, etc. (**Figuras 106 a 108**). Entendidos como símbolos do poder político, o leopardo, a par do crocodilo, do elefante, dos pitons e dos *vulturine fish eagle* (da família dos *palm-nut vulture* ou dos abutres das palmeiras), que é considerado o rei dos pássaros diurnos, estes animais são representados numa grande variedade de objetos (latão, pele, madeira e marfim), apresentando funções relativas a comemorações de eventos reais e aprimoramento estético de *status* (Ben-Amos, 1976: 246). Os **pássaros** são o motivo que surge com mais frequência nas colheres (**Figuras 109 a 112**); contudo, o pássaro da profecia, que é tão representado na arte para consumo local (placas, idiofones, etc.), não parece corresponder aos pássaros que figuram nestas colheres. Pelas suas características físicas, especialmente, o bico curvo virado para baixo, este pássaro mítico pode

ser identificado como um íbis africano²⁰⁷ (**Figuras 113 e 114**). Outro tipo de ave de capoeira que aparece nas colheres é o galo, utilizado em rituais e cuja imagem representada em esculturas de bronze era colocada nos altares comemorativos das rainhas-mães (Ezra, 1992: 85).

Assim, também o **crocodilo** e as **pitons**, tal como o leopardo, são considerados animais perigosos, e símbolos de autoridade legítima sendo utilizados em contextos de reforço do poder político (Ben-Amos, 1976: 246-247). Por pertencerem a um *habitat* aquático, são animais associados ao reino de Olokun, o grande senhor das águas, sendo o píton o rei das cobras e seu mensageiro, igualmente admirado pelos Edo pelas suas qualidades físicas, incluindo a sua coloração de pele. De facto, este réptil poderoso (ou as cobras) são representados nas colheres edo-portuguesas, abocanhando búzios ou antílopes, cujo corpo constitui um modelo para a elaboração variada dos cabos (Cat. no. 51 e no. 54). Os crocodilos, ou mais especificamente as suas cabeças, são de igual modo incluídas nestas peças ao longo do cabo e prendendo nas suas mandíbulas pássaros ou búzios. Algumas cobras, as mais perigosas, são répteis considerados guerreiros dos povos da noite enviados por Osun, o deus da medicina, para matar ofensores (idem: 250). Os animais mais poderosos, que são metáforas do rei, não podem ser caçados, sendo usados em rituais específicos. O **antílope**, tal como a vaca, é um animal considerado esteticamente belo, incluindo o desenho dos seus chifres, e de sociabilidade dócil, sendo estas qualidades e ainda o facto de ambos serem comestíveis, tornam este animal favorito para ofertas sacrificiais (Ben-Amos, 1976: 245). Pode-se ainda destacar a colher que apresenta o cabo decorado num entrançado terminando em pequenos sinos (Cat. no. 79), tendo presente que a forma dos sinos piramidais em bronze, utilizados no Benim nas cerimónias, derivou possivelmente da influência copta ou bizantina, e, como tal, relacionada com o uso de sinos em contexto cristão (Blier, 2009).²⁰⁸ Nestes sinos, destinados aos altares reais, de chefes e outras figuras de poder e riqueza, encontram-se frequentemente representados de forma esquemática os rostos de portugueses com barba e bigode, e cabelo liso comprido, imagem comum a diversos objetos do reino do Benim (**Fig. 115**). Este motivo iconográfico dos portugueses e o facto de terem sido os primeiros europeus a levar sinos para diversas regiões de África, associando-se

²⁰⁷ No contexto egípcio, o íbis apresenta uma simbologia sagrada, correspondendo ao deus da sabedoria e do conhecimento. Acreditava-se que o *ba* (alma) tinha a capacidade da ressurreição, sendo representado nesta cultura antiga como um pássaro (<http://egyptianhieroglyphics.net/ancient-egyptian-hieroglyphics/ancient-egyptian-birds-hieroglyphs/>).

²⁰⁸ Suzanne Blier na sua conferência *A coptic center in medieval lust Africa: reframing Prester John and early global trade* (2010) dada em *The Courtauld Institute of Art*, October 29, 2019, abre perspectivas de estudo acerca da identificação do cristianismo na Nigéria (<https://youtu.be/5HTZsaksh84>).

ainda ao cobre que estes levavam para trocas comerciais, o uso destes objetos parece ter sido reforçado neste período de contacto.²⁰⁹

Deste modo, pode-se comparar a iconografia dos marfins edo-portugueses com inúmeros objetos da arte real do Benim, apesar de não se conhecerem peças que precedam a datação dos marfins de exportação. Contudo, existem peças contemporâneas talhadas em marfim, como sejam os pendentives de Idia, a rainha-mãe, cujo naturalismo já referido, se pode evidenciar pelo facto de constituir das poucas peças que apresentam esta característica, de certo modo, comum com as peças edo-portuguesas. Diversas pulseiras apresentam o motivo dos portugueses, em alguns casos, de forma bastante estilizada e esquemática (**Figuras 116 e 117**), outras apresentam os portugueses de corpo inteiro, além de outras peças como os pendentives nos quais são incluídos rostos de portugueses de cabelo comprido e barba a coroarem o rosto da rainha-mãe (**Fig. 118**), apesar de estes “símbolos” não apresentarem o naturalismo mais visível e característico das peças edo-portuguesas. Em todo o caso, a densidade decorativa e iconográfica é semelhante nas peças de exportação e nas peças para consumo local, notando que esta distinção nem sempre é clara.

As placas de bronze apresentam os mesmos elementos e temas iconográficos dos marfins, apesar de diferirem do ponto de vista estilístico, decorrente de duas técnicas muito diferentes, uma delas subtrativa (o talhe do marfim) e a outra aditiva (a fundição do metal), além do próprio formato distinto dos objetos em marfim e em metal. O preenchimento total da superfície das placas (figuras e padrões dos fundos) indica também aqui o gosto da arte do Benim, salientando-se, por exemplo, uma das placas do *British Museum* (**Fig. 25**) apresentando as flores de quatro pétalas que caracterizam alguns dos fundos de outras peças. Esta placa representa o *Oba*, em primeiro plano, ladeado dos seus assistentes que se encontram ajoelhados e a três quartos e de encontro ao fundo decorado com dois bustos de portugueses com capacetes com uma espécie de esferas, em posição de perfil e a três quartos, voltados um para o outro, um deles segurando uma manilha. Outra placa, contrariando estas imagens pictográficas destes estrangeiros, representa um português em corpo inteiro (igualmente de cabelo comprido e barba), em trajas militares, de capacete e segurando uma lança, numa posição frontal e estática, sem apresentar movimento, ladeado por peixes representados invertidos, possivelmente os peixes-lama que se associavam ao *Oba* e também aos portugueses (**Fig. 103**). Estas duas convenções relativas ao movimento ou/e de perfil e às posições mais estáticas, encontram-se presentes nos saleiros edo-portugueses. As esculturas em bronze/latão que representam igualmente soldados portugueses

²⁰⁹ Entre os diversos ornamentos de altar que eram levados para o Congo, incluem-se as cruces, castiçais e “*sinos, campainhas*” (in Brásio, *M.M.A.*, Vol. I, 1952: 39).

em posições ativas, designadamente a segurar espingardas, apesar de terem uma datação posterior, como já referimos atrás. Também os pássaros de asas abertas são representados na escultura em bronze e no marfim, tanto nas colheres, como nas placas e idiofones ainda como elementos arquitetónicos no cimo das torres do palácio real, assim como as pitons, como se pode observar numa caixa de bronze atrás referida (**Fig. 95**), e em duas placas representando a entrada do palácio, mostrando as próprias placas dispostas no *impluvium* e o telhado adornado com uma piton (**Fig. 34**). Os portugueses são representados num cofre de bronze a disparar contra o pássaro da profecia, em cima do telhado do palácio, sendo revelador da importância deste episódio cujos intervenientes foram os soldados portugueses. Mais tarde, para celebrar a vitória de Esigie, este monarca encomendou vários idiofones com a imagem do pássaro da profecia (Curnow, 1983: 222), o qual aparenta tratar-se de um íbis, como já referimos.

Segundo Kathryn Gunsch (2018: 75-76), um conjunto de placas de bronze, mais largas, apresentam os rebordos com três tipos de padrão entrançado: um tipo de entrelaçado simples, incluindo outro mais alongado; um entrelaçado anguloso, mais linear; e o terceiro tipo consistindo num entrelaçado duplo anguloso e outro mais ondulado (**Figuras 119 a 121**). Estes grupos de entrelaçados distinguem três grupos de placas de tamanho semelhante, iconografia, plasticidade e estratégia narrativa. Nos marfins edo-portugueses pode-se encontrar o mesmo tipo de entrelaçado nas partes das bases que sobreviveram de alguns saleiros, designadamente nos dois saleiros de maior relevo, o do museu escocês (Cat. no. 5) e o do *British Museum* (Cat. no. 6). Contudo, esta banda ornamental apresenta um entrelaçado ondulado mais apertado do que os entrelaçados das placas, do primeiro tipo. É de notar que o entrelaçado das placas difere consoante o relevo das mesmas, sendo ainda notado por K. Gunsch (2018: 114) que estas características se encontram combinadas com a iconografia, como, por exemplo, o aumento de elementos narrativos, marcando períodos específicos. Este tipo de entrançado também é representado nos dois olifantes do primeiro grupo (**Tabela 1- 1 e 2- grupo 1-A**), e de forma um pouco diferente no olifante da coleção privada (Cat. no. 20). Este último olifante é a única peça que apresenta o terceiro tipo de entrançado duplo e anguloso de um dos tipos de placas. Estas bandas ornamentais aparecem representadas noutras peças do Benim, em bronze e marfim, sendo motivos que se identificam com as guildas. Contudo, as bandas ornamentais de outros saleiros são semelhantes a frisos decorativos da arte Owo, como as fiadas de círculos vazados e de contas (**Fig. 21**). Podem-se também estabelecer afinidades iconográficas entre os marfins de exportação e certas peças da arte Owo, fundamentalmente devido aos padrões dos fundos, bem como alguns motivos iconográficos (motivos de animais, folhas, etc.). Kathy Curnow (1983) e Bassani e Fagg (1988: 154) consideram estas filiações iconográficas e referem que,

possivelmente, alguns artistas de outros povos trabalharam ocasionalmente no reino do Benim. Esta relação entre a componente ornamental, a iconografia e o estilo (e técnicas) continuarão a ser analisadas no capítulo da caracterização material dos marfins.

IV.6. Cultura escrita e visual europeia nos marfins edo-portugueses

Conforme tem vindo a ser analisado ao longo desta tese, as redes comerciais que se estabeleceram neste período dos inícios da designada *proto-globalização* (Shäfer, 2007), também propiciaram a criação de uma rede de interconexões não apenas comerciais, como culturais e artísticas. Decorrente deste complexo processo relativo aos contactos interculturais operados entre os portugueses (e outros europeus) e os povos Edo no reino do Benim, a reconstrução histórica realizada (capítulo II) permitiu perceber como se deu a circulação e intercâmbio de pessoas, bens e produtos, além de obras de arte que se tornaram elas próprias testemunhos históricos relevantes destes contactos. Neste subcapítulo, dar-se-á atenção aos processos de criação dos marfins edo-portugueses, os quais refletem a forma como estas inter-relações foram estabelecidas (comerciais, diplomáticas e políticas) e que, inevitavelmente, influíram na encomenda, produção e exportação destas obras. Neste sentido, considerando que estas são criações artísticas que apresentam um grau de hibridização resultante destes mesmos contactos iniciais, nesta parte da tese incide-se sobre os “contributos” da cultura portuguesa adotados visualmente na produção destas peças. Dever-se-á, de igual modo, considerar a análise realizada no subcapítulo anterior, acerca das características destes objetos que revelam a adoção de modelos iconográficos que se relacionam ou refletem o meio sociocultural africano. Assim, incidir-se-á sobre os efeitos da intervenção dos europeus no processo criativo destas obras produzidas no Benim, tendo em mente as fontes escritas que foram sendo destacadas ao longo da tese e que se reportam direta e indiretamente aos marfins. Salientam-se as relações que se podem estabelecer entre esta documentação e a iconografia dos saleiros, dos olifantes e das colheres edo-portuguesas, considerando também os outros centros de produção ebúrnea, como a Serra Leoa e o Congo.

Não sendo provável que tivessem sido fornecidos protótipos europeus aos escultores Edo na produção dos saleiros (Curnow, 1983: 218), reforçamos o facto de que a nível formal as três tipologias de marfins apontam para se tratarem de obras criadas no Benim, podendo apresentar alguns elementos em comum com peças europeias (como os anéis de fecho), além de serem tipologias utilizadas no contexto das sociedades europeias, às quais se atribuíam ainda funções práticas e simbólicas. Já no que respeita aos motivos iconográficos das peças,

apresentam-se as fontes ou modelos visuais fornecidos pelos portugueses aos escultores Edo para a produção destas obras (olifantes), os quais ainda não tinham sido identificados, constituindo uma novidade neste estudo, assim como a sua articulação com outros fatores ou realidades que podem ter influído neste processo criativo. Desta forma, as comparações estabelecidas entre alguns dos motivos e temas iconográficos representados nestes marfins visam abrir reflexões sobre a adoção ou adaptação de modelos formais e iconográficos relacionados com a sociedade e a cultura europeia da época.

Alan Ryder salientou o considerável impacto que os portugueses tiveram aquando da sua chegada ao Benim (1969). Embora o catálogo *Africa and the Renaissance* de Ezio Bassani e William Fagg (1988) siga de perto a investigação de Kathy Curnow (1983) acerca dos marfins “afro-portugueses”, os primeiros autores dão uma maior incidência na procura das fontes visuais europeias que subjazem na iconografia destes marfins esculpidos. Bassani e Fagg (1988: 165-166) sugerem que na feitura dos saleiros os comitentes destas peças terão fornecido desenhos aos escultores Edo, à semelhança do que se passou na Serra Leoa com as colheres (Pinto, 1989: 155). De facto, pode-se considerar que os desenhos ou outro tipo de fonte constituíram recursos visuais para a representação de certos motivos. Contudo, não se exclui a possibilidade de que os talhadores do Benim possam também ter realizado desenhos preparatórios por sua conta ou outro género de preparação. Com efeito, se alguns motivos iconográficos das placas de bronze são semelhantes a motivos presentes nos marfins, este paralelismo pode-se dever ao facto de ambas as técnicas (escultóricas e de fundição) apresentarem uma sofisticação e processos de trabalho de complexidade considerável. O trabalho de fundição, empreendido na mais prestigiada guilda do Benim, implicava a realização de moldes prévios de argila e cera cuja execução, especializada na técnica da cera-perdida, evidencia a capacidade dos Edo de produzir formas artísticas com uma técnica bastante elaborada. De modo diverso, mas igualmente sofisticadas, as técnicas escultóricas do marfim foram valorizadas na época da sua produção (relativamente também a outras regiões), salientando-se que a composição dos marfins edo-portugueses, neste caso, os saleiros, apresentam uma repetição de modelos bastante simétrica (grupos de peças de iconografia semelhante), apesar das suas singularidades, o que evidencia o recurso a moldes ou a desenhos, ou a um projeto ou ideia prévia à execução das peças, auxiliando os escultores no processo escultórico (as técnicas escultóricas do marfim são discutidas no capítulo V).

Apesar de não se conhecerem protótipos europeus para os marfins edo-portugueses, além de que, ao contrário das peças produzidas na Serra Leoa, a iconografia dos marfins sapi-portugueses evidenciar um recurso mais flagrante a modelos visuais europeus (Bassani, Fagg,

1988: 126; Afonso, 2021), neste processo pode-se considerar a forte impressão que os desembarques dos portugueses em Ughoton deixaram no imaginário dos Edo. Assim, no que respeita aos **saleiros**, apesar de o tema principal destas peças consistir na representação de europeus identificados como portugueses, não se conhecem modelos de peças (saleiros ou outros recipientes) semelhantes realizados na Europa, tanto a nível formal como iconográfico, bem como ao nível estilístico ou de técnicas de talhe. Contudo, conforme se pôde constatar pela descrição iconográfica realizada anteriormente, foram identificados os temas iconográficos dos saleiros divididos de forma geral por figuras de cavaleiros e por figuras apeadas. Envergando trajas civis e militares, ricamente detalhados, os portugueses são todos representados com as suas armas (de fogo e armas brancas), evidenciando uma grande atenção aos pormenores (e “atributos”) que identificam estas personagens. E, embora, as suas fisionomias também reflitam esse interesse dos escultores no retratar destes estrangeiros, a sua estereotipia e repetição deste modelo, não obstante alguns traços mais individualizantes, denotam uma clara demarcação da auto representação fisionómica dos locais (como se pode observar na arte autóctone). Esta diferenciação é relevante pois reforça o facto de se ter dado uma assimilação visual dos próprios portugueses, cujas características gerais eram evidenciadas, a maior parte das vezes segundo a mesma forma de representação (por exemplo, com cabelo liso, o vestuário típico, a fisionomia afilada, etc.). Com efeito, esta interiorização ao nível de uma imagem convencional resultou do tipo de contacto intercultural estabelecido e que, de certa forma, justifica o modo de representação destes europeus, os primeiros a chegar ao Benim, vistos como *outra* sociedade e de uma cultura diversa da sua própria cultura. Contudo, as particularidades ao nível da iconografia destes marfins evidenciam que estes não foram vistos inicialmente de forma homogénea, havendo espaço para a perceção de diversidades (tratando-se de navegadores, comerciantes, missionários, etc.). Estes estrangeiros suscitaram o interesse por conhecê-los, principalmente pelas vantagens comerciais que daí advinham, estabelecendo contactos com indivíduos que traziam novidades diversas. Considerando, assim, os fatores impulsionadores da produção de marfins esculpido, estes estrangeiros foram literalmente tomados como modelo visual (o que não invalida outro tipo de recurso visual, ou no que respeita as funções que estas peças possam ter tido ou adquirido). Assim, de início estes foram observados diretamente, tendo ficado retidos na memória dos escultores Edo.

Com efeito, pode-se “visualizar” este enquadramento intercultural em algumas fontes escritas acerca da sociedade portuguesa (e obras de arte europeias), nomeadamente os que detalham o vestuário ou as armas dos intervenientes nestas descrições, entre outras menções. Em alguns relatos que reportam aos finais do séc. XV, podem-se ver refletidas personagens e

situações semelhantes nos motivos e temas iconográficos representados nos marfins edo-portugueses, principalmente nos saleiros e nos olifantes, relacionando-se deste modo com a realidade da sociedade portuguesa interna que foi observada pelos povos Edo no reino do Benim. Salienta-se, então, a crónica de Garcia de Resende relatando a incursão de Diogo de Almeida em África para lutar com os mouros no ano de 1486, que pode contribuir para traçar um enquadramento elucidativo. Resende descreve que, tendo o rei D. João II mandado fazer uma armada de trinta navios, foram nela “*cento e cincoenta cavallos, todos da casa del Rey, em que entrauão myutos fidalgos, e caualeiros, e com eles mil homens de pé, os mais besteiros, e espingardeiros (...)*” (1973, Cap. LXVII: 99).²¹⁰ Informando não apenas acerca do transporte de cavalos em embarcações que partiam para África, também relata que estas armadas eram constituídas por cavaleiros e os homens de pé (infantaria). De igual modo, na armada para Arzila, do capitão Fernão Martins Mascarenhas (1488) são mencionados “*quinhentos [homens] de cauallos, gente escolhida dos liuros del Rey, e mil homens de pe, besteiros e espingardeiros*” (idem: 110). É interessante notar que a distinção entre homens que vão a pé e os que vão a cavalo foi muito referida por Resende, indicando a organização militar das armadas portuguesas, sendo que esta descrição remete para a iconografia da maior parte dos saleiros edo-portugueses que, como vimos, se dividem tematicamente entre cavaleiros e portugueses apeados. Deste modo, se a iconografia dos saleiros retrata os portugueses, cuja indumentária, acessórios e armas correspondem ao usado na Europa durante o séc. XVI, a composição de um grupo de saleiros inclui os equídeos que, como vimos, são animais que sobreviveriam pouco tempo no ambiente ecológico do Benim, apesar de o tema dos cavaleiros na arte na região da Nigéria ser um tema apreciado, evidenciando a sua associação ao poder (militar e político) e a uma posição social elevada. A oferta de D. Manuel I ao *Oba* de um cavalo é reveladora da importância atribuída a estes animais utilizados na vertente militar, mas sobretudo como símbolo de estatuto político e riqueza (in Ryder, 1969: 41). Importa sublinhar, de resto, que este grupo temático de cavaleiros que figuram nos saleiros encontra-se representado segundo uma convenção artística de movimento, a qual não predomina na arte autóctone onde é praticamente inexistente. Pode-se, ainda, notar que as montadas híbridas da base do saleiro do MNAA (Cat. no. 1), que é o único que integra estas duas tipologias iconográficas, são representadas como se fossem cavalos, parecendo tratar-se mais provavelmente de animais

²¹⁰ Resende (1973: LVI) redigiu a sua obra *Chonica dos Valerosos, e Insignes Feitos Del Rey Dom Ioam II...*, e a *Miscelânea* entre 1530 e 1533, esta última constituindo, segundo Joaquim Veríssimo Serrão, “*um documento único para a compreensão dos Descobrimentos na vida nacional e para a melhor integração de Portugal na história europeia do tempo*”.

autóctones metamorfoseados em figuras ligadas ao poder do *Oba*, veiculando uma ideia de hierarquia no que respeita ao cavaleiro representado na tampa.

Tal como no contexto africano, a representação de **figuras equestres** na arte europeia foi um tema recorrente desde tempos remotos, produzindo obras em diversos *media*, formas e estilos. No que respeita ao trabalho em marfim no contexto europeu e oriental cristão, o material ebúrneo foi muito apreciado desde os inícios do cristianismo, tendo sido utilizado para representar temas religiosos durante o período medieval e, frequentemente, servido de inspiração ou base iconográfica para a pintura e escultura do renascimento. No espaço geográfico africano (cristão), os temas equestres foram igualmente representados, salientando-se a tradição da arte copta em marfim e noutras artes como a pintura mural, que deixou vestígios relevantes que apresentam temas iconográficos de cavaleiros. Podem-se assinalar as esculturas bizantinas de vulto, recipientes (talvez píxides) (**Fig. 122**) e os relevos em marfim, designadamente as placas relevadas, por apresentarem formas e motivos com os quais se podem estabelecer ligações entre os temas nestes representados e os que foram “apropriados” na arte copta, conforme se pode observar pela confrontação de dois relevos de marfim destas duas origens, apesar de separadas por um século (**Figuras 123 e 124**). Assim, na placa relevada bizantina, de *Barberini*, representando o imperador romano, pode-se observar uma forma semelhante no que respeita à ornamentação do equídeo e às figurações dos cavalos representados nos saleiros edo-portugueses, nas quais se salienta a flor característica também esta representada no engalanado dos cavalos das placas e das esculturas de bronze/latão do Benim (**Figuras 125 e 126**).²¹¹ Este motivo floral decora cofres bizantinos, tal como se pode igualmente ver pela decoração floral num desenho de um cofre do Benim (in Plankensteiner, 2007) (**Figuras 127 e 128**). Torna-se, pois, pertinente lembrar que os circuitos comerciais portugueses que foram abertos nos finais do séc. XV na costa ocidental africana envolviam a feitoria da Flandres no escoamento dos produtos para a Europa, e nos inícios do séc. XVI já havia feitores portugueses em outras regiões, como em Inglaterra, Andaluzia, Veneza e Constantinopla (Mota, 1976: 688).

No que respeita às **armas de fogo** que os portugueses empunham, estas são referidas em fontes portuguesas, destacando-se, por exemplo, os relatos de Damião de Góis que são de igual

²¹¹ Com a queda de Constantinopla (1453), a circulação do marfim oriental era de difícil e o acesso ao comércio da Índia era detido pelos muçulmanos (Pinto, 1989: 153), lembrando os contatos iniciais com as caravanas do Norte de África na primeira metade do séc. XV (Massing, 2013: 5). É, pois, de ter em conta que a abertura do caminho marítimo para a Índia (a esquadra de Vasco da Gama chegou a Calecute em 1498) permitiu o acesso direto às manufaturas indianas (destacando os tecidos), abrindo deste modo à Europa um leque de produtos de luxo, bens exóticos que fascinavam do ponto de vista estético e por serem produzidos em diferentes e apreciados materiais e suportes.

modo elucidativos de como o rei D. Manuel I tencionava prover várias regiões em África, logo no mesmo ano em que iniciou o seu reinado (1495). É então mencionado que o rei “*proueo ẽ muita abastãça todolos lugares dalem, assi de mantimentos, quomo de gente de pe, de cauallo, artelharia, & outras munições, acreçentando hos ordenados, soldos, & mantimẽtos ahos capitães, adais, & outros offiçiaes, & assi ahos moradores, & outra gẽte de guerra (...)*” (Damião de Góis, *Crónica do Felicíssimo Rei D. Manuel, 1566-1567*, Parte 1, Cap. V, 2010: 18). É também de ter mente a carta de D. Manuel (1514) dirigida aos enviados do *Oba*, recusando o envio de armas de fogo até o rei do Benim mostrar uma conversão sincera ao cristianismo (in Ryder, 1969: 47), assim como as referências acerca dos mercenários portugueses enviados para o Benim munidos de artilharia (carta de Duarte Pires, 1516 in Brásio, *M.M.A.*, Vol. I, 1952: 369-370). Os relatos de Garcia de Resende dão-nos ainda mais detalhes acerca da tecnologia no uso de armas, referindo-se, nomeadamente, ao cerco de Málaga pelos reis Católicos, em 1486, durante o qual o *Príncipe Perfeito* mandou aparelhar uma caravela, na qual enviou para D. Isabel e D. Fernando “*uma grande soma de pólvora e salitre de graça*” (Resende, *Crónica de D. João II*, 1973: 56), evidenciando que Portugal estaria mais avançado na armaria naval do que Espanha.

Deste modo, pode-se observar que alguns dos portugueses representados nos saleiros seguram espingardas cuja tipologia parece tratar-se das de fecho de mecha (**Fig. 129**), as quais foram das primeiras armas de fogo portáteis fabricadas e cujo mecanismo inovador permitia um disparo mais certo do que a anterior forma mais mecânica.²¹² O uso das armas de fogo portáteis começou a desenvolver-se durante o reinado de D. João II, tendo sido inclusivamente criado o cargo dos espingardeiros. D. Manuel continuou a ação política e a estratégica do seu antecessor provendo os territórios ultramarinos portugueses com armas brancas e de fogo, reforçando o seu fabrico desde 1507 (Pinto, 2009). Segundo Ezio Bassani e William Fagg (1988: 161), este tipo de arma retratada nos saleiros foi usada até 1520-1530, tendo sido substituída pela espingarda de roda que era mais eficiente. A própria palavra espingarda radica do italiano *spingarde*, tendo começado a ser usada em Portugal e Espanha em finais do séc. XV, a qual se generalizou e depois foi gradualmente substituída pelos termos arcabuz e mosquete.²¹³ Os maiores centros de armaria eram Lisboa, Évora, Porto, Santarém, Barcarena, Elvas e Tavira, onde

²¹² Embora haja pouca informação sobre a produção das Ferrarias é provável que inicialmente estivesse centrada nas armas brancas (ferros de lanças e de piques, adagas, espadas, bestas e virotões), nas armas defensivas ou “corpos de armas” (peitorais ou “peitos fortes”, espaldares e bacinetes) e, depois, nas armas de fogo da época (arcabuzes e mosquetes), além de pregos e peças de ferro necessárias para as embarcações (Renato Pinto, 2009 in <https://www.revistamilitar.pt/artigo/528>).

²¹³ A designada *spingarde* (ou fuzil) era uma boca-de-fogo naval de pequeno calibre e de retrocarga, correspondente ao nosso berço (ou suas traduções) (idem, 2009).

havia armeiros (oficiais de couraceiro, fabricantes de lanças, reparadores de arcabuzes) (J. Veríssimo Serrão, Vol III, 1978 in Pinto, 2009).

No que respeita a grande parte das figuras dos saleiros edo-portugueses, bem como as dos olifantes, que apresentam **espadas** embainhadas ou as utilizam, salienta-se, por exemplo, uma descrição da época, de Garcia de Resende, relatando que um dos “*fidalgos de muyta autoridade (...) trazia nas mãos o estandarte de suas armas com pontas, e outro hũa sua espada muy rica, metida na bainha com a ponta para cima alta na mão direita, e outro hũa carapuça de seda forrada darminhos posta em hum bacio de prata laurado de bastiães (...)*” (G. Resende, 1973: 118). Esta descrição evidencia a importância das armas portuguesas utilizadas nesta época, notando-se a referência à decoração rica da espada, evidenciando que estas eram vistas como acessórios que simbolizavam o estatuto social de quem as detinha. A estas menções podem-se ainda acrescentar os relatos de Valentim Fernandes (*Códice de Valentim Fernandes*, 1997: 346), descrevendo o desembarque do vice-rei da Índia, D. Francisco de Almeida, em Quíloa em Julho de 1505. É, pois, referido que todos os capitães desembarcam, “*qual deles melhor vestido e armado*”, procurando causar impacto nos seus interlocutores. Assim, pode-se considerar que durante o séc. XVI a armaria deixou marcas na vida militar, económica e social, refletindo-se na representação dos portugueses nos saleiros edo-portugueses (e nos olifantes) cujas armas por eles empunhadas e brandidas evidenciam um protagonismo relevante nestas composições.

Pode-se, então, constatar que a assimilação visual que terá decorrido da forte impressão deixada pelos portugueses no imaginário Edo encontra uma relação direta com a documentação escrita portuguesa descrevendo a sociedade portuguesa dos séculos XV e XVI. De igual modo, as embaixadas portuguesas enviadas para diversas regiões da costa africana e para o oriente, incluíam desfiles e “*entradas*” aparatosas na chegada a essas terras, nas quais podiam ser observados pelos locais os marinheiros, militares (cavaleiros e outros), comerciantes, membros do clero (notando a respetiva indumentária, acessórios e armas, entre outros objetos), constituindo, decerto, um espetáculo visual marcante.²¹⁴ Além do mais, o estabelecimento destes primeiros contactos e a maneira como os intervenientes se apresentavam e encetavam diálogos ou outras atuações diplomáticas, como seja a oferta ou troca de presentes, parece ter constituído um padrão da empresa comercial, religiosa e política dos portugueses em diversos pontos do globo. A título de exemplo, destaca-se a carta de 1514 (Alvará de D. Manuel para Rui

²¹⁴ Houve diversas embaixadas enviadas pelos reis de Portugal a África, como a de D. Manuel I para o Congo, em 1504, levando órgãos, roupas de seda e brocados, cruces, cálices e turíbulos de prata (Dias in Afonso e Horta, 2013: 26). O cortejo régio tem uma forte componente heráldica, sendo um espetáculo de raiz militar e cortês (Alves, 1985).

Leite) acerca destas trocas diplomáticas, mencionando as alfaias oferecidas por D. Manuel I a embaixadores Edo (in Brásio, *M.M.A.*, Vol. I, 1952: 324), e também informando que o rei português enviou clérigos para este reino africano para promover a divulgação e a prática do cristianismo.

À semelhança dos cavaleiros e dos soldados portugueses, além de marinheiros e missionários que eram enviados nas caravelas e naus portuguesas para diversas e distantes partes do mundo (África, Ásia, América do Sul e Extremo Oriente), os desembarques foram observados pelos povos autóctones. Pressupõe-se, então, que estes puderam presenciar várias atividades, incluindo a dos **escrivães**. Com efeito, os portugueses barbados representados no saleiro do MNAA (Cat. no. 1), em posição frontal e segurando um livro, bem como um utensílio de escrita, remetem para este trabalho de registar os bens comercializados nos livros de tesouraria, notando que estes funcionários podiam igualmente ser observados diretamente pelos locais, nos portos, armazéns e embarcações. Pode-se, pois, depreender que estas figuras representam **escrivães**, lembrando que nos registos alfandegários da Casa da Guiné são mencionados os saleiros e as colheres de marfim, entre outros objetos, os quais eram anotados por **escrivães**. Constituindo, simultaneamente, fontes históricas de extrema importância para atestar a importação destes requintados objetos vindos da costa ocidental africana para Portugal, estes oficiais foram referidos em diversas fontes, destacando-se uma destas fontes escritas que corrobora que estes **escrivães** viajavam nas embarcações portuguesas, e ainda traziam, eles próprios, estas mesmas peças de marfim lavrado. Com efeito, foram registados direitos pagos por bens trazidos nas naus e caravelas que voltavam da Guiné (Casa da Guiné, 1504-1505), destacando, por exemplo, que a nau *Jaca* trazia sete colheres de marfim e um saleiro pertencente a António Rebelo, **escrivão de Axem** (in Mota, 1975: 582). Este par de figuras representadas a escrever reflete o que se passava nas caravelas e naus portuguesas que chegavam a Portugal carregadas de produtos e bens *exóticos*, que eram registados por estes oficiais, tendo em mente que diversos marfins luso-africanos constam da tesouraria da Casa da Guiné. Com efeito, o estatuto dos **escrivães** afirmava-se em paralelo com o papel da escrita, designadamente durante o reinado de D. Manuel I (in Catálogo MNAA, 2021).

A posição destas figuras encontra ainda um paralelismo na pintura portuguesa do séc. XVI como, por exemplo, representação de um navegador português, possivelmente Vasco da Gama, num pequeno quadro (facilmente portátil) do Museu Nacional de Arte Antiga (**Fig. 130**). Verifica-se de igual modo, a utilização de convenções artísticas semelhantes nas figuras das pinturas que pertenciam à galeria dos vice-reis, do Palácio do Governador em Goa, conforme já tinha sido notado por Ezio Bassani e William Fagg (1988). Com efeito, estes retratos em corpo

inteiro apresentam posições frontais e indumentária semelhantes ao par de figuras representado no saleiro do MNAA (Cat. no. 1). É, pois, de ter em mente que a Carreira da Índia trazia uma diversidade de bens e produtos de diversas origens, destacando-se ainda um dos registos da Casa da Guiné que se refere à frota de Lopo Soares, mencionando a vinda de vinte e oito colheres de marfim trazidas por um clérigo numa das naus que veio da Índia, e especificando que oito destas colheres vinham de *“hua das naaos que vyeram da Inndia narmada de Lopo Soares que foy capitam moor 2 peças porque vyeam por Guine”* (in Mota, 1975: 582). É também de notar que nos finais do século XVI os panos indianos dominavam o comércio têxtil na Mina (Mota, 1976: 682). De facto, diversos produtos e objetos exóticos e de luxo asiáticos eram adquiridos em Calecute, e daí viajavam para o Atlântico (Afonso, Horta, 2013: 23), conforme também se pode constatar pelos diversos marfins goeses que chegavam a Portugal. Com efeito, as fontes de inspiração artística de origem europeia podem ser encontradas noutros locais do império comercial português, como seja a Índia e o Ceilão (Mark, 2014: 242). Contudo, no caso do Benim, a identificação destas fontes não é assim tão visível (especialmente no que respeita às colheres), lembrando que o contexto africano no qual os marfins foram produzidos parece ter influído, marcadamente, na adoção de modelos iconográficos.

Quanto à **indumentária**, segundo Bassani e Fagg (1988: 161), os portugueses em posições frontais, representados nos saleiros do subgrupo B (**Tabela 1**- figuras apeadas), usam brigantinas, jaquetas forradas com tachas de metal fixadas com rebites, populares na Europa na segunda metade do séc. XV e na primeira metade do séc. XVI, assim como as jaquetas acolchoadas das figuras equestres. Quanto ao saleiro de Lisboa (Cat. no. 1), a armadura dita “à ligeira” tinha-se desenvolvido em Portugal para se adaptar ao seu uso bélico em clima quente, pelo que a figura da tampa do saleiro do MNAA (Cat. no. 1), de entre todas as outras é a que apresenta elementos da armadura de tipo mais arcaizante (Pinto, 1989: 164). Contudo, segundo Inês M. Araújo (2021),²¹⁵ as figuras apeadas (**Tabela 1**- subgrupo 2-B, figuras estáticas) trajam as designadas “roupetas” e os seus chapéus altos correspondem à moda espanhola do séc. XVI, sendo que chapéus deste género eram usados por capitães ou governadores. Inês Meira Araújo (2021) identificou o vestuário das figuras de seis saleiros edo-portugueses, confrontando a requintada indumentária usada por estas personagens com os trajes envergados pela aristocracia europeia, principalmente espanhola (lembrando o período da União Dinástica com Portugal), retratada na pintura da época. Segundo a autora, a *roupilla* ou “roupeta” (sobre o

²¹⁵ Agradecemos a colaboração de Inês Meira Araújo, do Centro de História da Universidade de Lisboa (FLUL), na identificação da indumentária das figuras de alguns saleiros edo-portugueses, e no que respeita às armas brancas deste grupo (subgrupo 2-B).

gibão), é um tipo de traje que se pode associar ao uso religioso mas também civil (Araújo, 2021). Apesar destas mangas pendentes serem utilizadas pela nobreza espanhola durante o reinado de Filipe II e terem uma origem militar, estas são representadas em algumas das figuras dos saleiros. Neste subgrupo de saleiros, foram identificados dois tipos de *calzas atacatas*, permitindo, além de outras particularidades, fazer distinções neste subgrupo de saleiros, o qual aparentava de início ser mais homogêneo em termos iconográficos, além de estilísticos (Araújo, 2021).

No que respeita aos saleiros que representam os portugueses segurando **lanças**, verifica-se que estas armas são de dois tipos. Os três saleiros (Cat. nos. 4, 5 e 6) que mostram cavaleiros a atirar lanças curtas apresentam um tipo de arma diferente das lanças compridas representadas no grupo das figuras apeadas (**Tabela 1**- subgrupo 2-B). As primeiras, em forma de flor-de-lis, podem corresponder a armas de haste, que é um tipo de arma que surgiu no séc. XVI (Alemanha, Espanha, Itália e Suíça) para equipar a infantaria (indivíduos apeados) contra a cavalaria. Numa das placas de bronze do Benim representando um português, pode-se observar uma lança semelhante à representada nos saleiros (in Rasquilho, 1983: 49) (**Figuras 131 a 134**). Sob este aspeto, lembrando que as lanças eram usualmente utilizadas pela infantaria (soldados a pé), evidencia-se uma discrepância neste tema, na perspetiva da organização militar portuguesa, pelo facto de este tipo de arma ser representado nas mãos de cavaleiros (**Tabela 1**- subgrupo 1-A/B e 1-B). Já as lanças longas, manejadas pelas figuras em posição frontal (subgrupo 2-B), assemelham-se a lanças utilizadas tipicamente em caçadas europeias, podendo também corresponder a alabardas, as armas de haste mais utilizadas durante os conflitos militares da época pelos homens que também combatiam apeados, da infantaria, correspondendo a homens de condição mais baixa (Araújo, 2021). Contudo, os portugueses representados nos saleiros (indumentária civil ou/e militar) encontram-se requintadamente vestidos, cujo detalhe dos trajes aponta para que se trate de indivíduos de condição mais alta. Este “desacerto” no que respeita ao uso de lanças e trajes deste tipo, que na época eram indicadores do estatuto social de quem usava determinadas armas e indumentária, pode ser reveladora da visão ou interpretação africana, ou então evidenciar o recurso a modelos ou fontes iconográficas específicas, lembrando que as cartas de jogo veiculavam imagens de europeus vestidos e armados à moda deste período relacionadas com temas cinegéticos ou de representação social, como veremos também para o caso dos olifantes (**Fig. 135**). No outro par de personagens deste mesmo subgrupo de peças, nas figuras representadas em posição lateral, pode-se notar que envergam uma indumentária diferente e menos rica do que as primeiras. Estes portugueses usam coletes, calças e boinas, que correspondem às “gorras”, bem como meias simples, ao contrário da decoração floral do outro par de portugueses (Araújo, 2021).

Os *Painéis de São Vicente de Fora* (políptico, MNAA, ca. 1470) constituem documentos visuais para a identificação da indumentária e da armaria portuguesa do séc. XV (**Fig. 136**), notando que o traje militar da figura militar de um dos painéis centrais (o direito) é semelhante ao da figura da tampa do saleiro do MNAA (Cat. no. 1), correspondendo a um tipo de indumentária de um período mais recuado do séc. XV. Contudo, a maioria das figuras dos saleiros edo-portugueses que se encontram ricamente trajadas de vestuário civil e envergando atributos militares, segue mais notoriamente a moda europeia, principalmente a moda espanhola que foi seguida pelos portugueses em meados do séc. XVI, como se pode ver pelos temas pictóricos retratando a nobreza portuguesa e espanhola deste período (Araújo, 2021). Quanto às espadas embainhadas à cinta, pelo que se consegue observar da empunhadura destas armas, das quais não se conhecem modelos semelhantes na Europa, parecem tratar-se de armas mistas (dois gumes e sangradouro ao centro), sendo espadas que surgiram no período medieval e foram usadas até aos inícios do séc. XVI (Araújo, 2021). A arma branca que um dos cavaleiros no saleiro do MNAA empunha (Cat. no. 1), é mais curta, parecendo um punhal.

No que respeita aos elementos decorativos presentes nos saleiros e nos olifantes edo-portugueses, salientam-se os desenhos florais do vestuário dos portugueses apeados representados nos saleiros (**Tabela 1**- subgrupo 2-B), no par das figuras estáticas que vestem calças justas com motivos florais, as quais não são comuns às calças usadas na Europa, nem os padrões de entrelaçamento de bandas cordiformes que decoram algumas das bases dos saleiros e dos olifantes. Contudo, os motivos de flores são semelhantes aos que surgem em elementos arquitetónicos manuelinos, designadamente em colunas como as do Mosteiro dos Jerónimos e em diversos pelourinhos (**Figuras 137 a 139**). Este sincretismo visual torna-se ainda mais interessante por considerar, por um lado, que estas decorações arquitectónicas não eram móveis e, por outro, o facto de múltiplos objetos da arte do Benim apresentarem motivos florais muitas das vezes em composições nas quais figuram os portugueses. No que respeita aos marfins luso-africanos da Serra Leoa, as decorações dos marfins sapi-portugueses são de igual modo reveladoras de um fluxo resultante destes encontros interculturais na África Ocidental, no qual houve uma adoção de motivos dos marfins de exportação na arquitetura manuelina (Afonso, 2021). No Benim, pode-se observar que a decoração floral (também se associando a Olokun) aparece em certos objetos feitos para consumo local dos Edo como, por exemplo, em caixas de marfim ou nos sinos de bronze, indiciando que a direção deste fluxo terá sido diversa do que sucedeu na região da Serra Leoa.²¹⁶

²¹⁶ No capítulo VI abordaremos mais detalhadamente a relevância da arte manuelina no cotejo com a arte do reino do Benim.

Tal como salientado por Ezio Bassani e William Fagg (1988), as tapeçarias, em especial as franco-flamengas, constituem fontes relevantes para aferir a moda dos séculos XV e XVI. No contexto ibérico, podem-se destacar as tapeçarias de *Pastrana* representando a entrada das tropas portuguesas em Tânger e Arzila (**Fig. 140**). A par dos trajes militares e da forma como a cavalaria se encontra arreada, e ainda o dinamismo visual conferido pelas posições das lanças, representadas em diferentes ângulos na diagonal, estas obras reconstituem todo o aparato com que as armadas portuguesas se apresentavam nas praças de Marrocos. Este tema iconográfico remete, em parte, para a imagem do cavaleiro representado na tampa do saleiro do MNAA (Cat. no. 1), notando-se o capacete e a babeira usados em Portugal na segunda metade do séc. XV e que são semelhantes aos modelos representados nestas tapeçarias. Já a configuração das lanças apresenta uma ligação mais direta às lanças representadas nas tapeçarias franco-flamengas (*O início da caçada*, da série da *Caçada ao unicórnio*, ca. 1500), apresentando cenas de caça semelhantes às que figuram nos olifantes sapi-portugueses (Bassani, Fagg, 1988: 98). De facto, os trajes e as posições destas figuras, segurando elegantemente as suas lanças, são semelhantes aos portugueses representados em alguns dos saleiros, bem como nos olifantes edo-portugueses, remetendo de certa maneira para estas cenas aristocráticas de caçadas (**Fig. 141**).

Deste modo, podem-se articular estes temas iconográficos com as fontes escritas atrás apresentadas relatando eventos da sociedade portuguesa nas suas incursões em África, constituindo reflexos do que transparece nos saleiros edo-portugueses (e dos olifantes) e que foi apreendido ou percecionado pelos escultores Edo na concretização destes objetos em marfim. Com efeito, a cuidadosa atenção dada à fisionomia e ao vestuário das personagens retratadas com um certo naturalismo, em especial no que respeita aos detalhes, reflete, ainda, a perícia com que os artesãos da corte do Benim esculpam, e que terá decorrido da presença dos modelos (os portugueses) durante este período (Ryder in Blier, 1993: 384). Conforme já referimos, os portugueses também foram representados na arte do bronze do Benim, principalmente nas placas relevadas, mas também nas esculturas de figuras fundidas em ligas de cobre com a técnica da cera-perdida, além das peças em marfim. Destaca-se uma destas esculturas representando um português com espingarda, a qual assinala o papel que os portugueses tiveram no Benim. Este soldado português assemelha-se à figura do cavaleiro representado na tampa do saleiro de Copenhaga (Cat. no. 7), especialmente no que respeita ao capacete, cuja forma corresponde a uma defesa da cabeça semelhante ao morrião (**Figuras 142 a 144**). Com efeito, as abas inclinadas para baixo e arrebitadas nas pontas foi um modelo que resultou das tentativas de aperfeiçoamento de meios de defesa e ataque no contexto da expansão portuguesa, durante o reinado de D. Manuel I. Contudo, a maior parte das

representações dos estrangeiros difere das locais ao nível estilístico, pela estilização que caracteriza estas figuras na arte autóctone, executadas no mesmo período de produção dos marfins de exportação, e posteriormente, contribuindo para demarcar os marfins edo-portugueses das peças de consumo local, as quais se podem considerar criações novas, relativamente aos dois contextos (o africano e o europeu). Salienta-se que a imagem duradoura destes estrangeiros permaneceu durante séculos na arte autóctone.

No que respeita a motivos iconográficos representados nos saleiros edo-portugueses, pode-se considerar que os únicos elementos visuais que remetem para motivos de origem europeia ligada ao cristianismo cingem-se aos colares de contas com a **cruz** pendente representados ao pescoço das figuras dos portugueses de um subgrupo de saleiros (**Tabela 1**-subgrupo 2-B). Ao contrário do que se verificou com os marfins sapi-portugueses, estes apresentam diversos motivos de matriz europeia cristã (além da heráldica e armas reais), evidenciando o claro recurso a fontes gravadas. Nas doze figuras destes seis saleiros do Benim, a forma desta cruz assemelha-se à cruz do Calvário, do género do que se vê em terços e rosários católicos. Como já referimos (capítulo II), o cronista João de Barros relata que um dos diplomatas do Benim, que foram enviados ao rei de Portugal em 1540, trazia “*hũa cruz*” de latão ao pescoço (J. Barros, 1988, *Década I*, Livro III, Cap. iv: 84). Todavia, nessa altura o uso da cruz poderia conter um significado diverso no contexto africano, o qual já foi abordado atrás, tendo sido, possivelmente readaptado a um uso relativo ao estatuto social e político, ou espiritual, autóctone. Tendo em mente que as espécies monetárias portuguesas veiculavam imagens dos símbolos reais e dos brasões portugueses, alguns deles associados ao cristianismo, é de notar que a “Cruz de Monte Calvário” figurou nos cruzados portugueses cunhados a partir de 1544 (**Fig. 145**). Salienta-se, ainda, que numa das presas esculpidas locais se pode ver representado um mercador português, e ao seu lado uma figura Edo usando uma cruz pendente com a forma da cruz quadrilátera vazada (**Fig. 146**). Esta cruz é análoga à que figura nas moedas cunhadas durante o reinado de D. João III (**Fig. 147**). Pode-se ainda referir que esculturas de bronze representando “mensageiros” Edo, destinadas aos altares reais de antepassados, também ostentam uma cruz pendente de formato parecido com a Cruz de Cristo, a qual figurava nos *portugueses*, requintadas moedas de ouro cunhadas no reinado de D. Manuel e D. João III, tendo constituído ofertas diplomáticas de relevo (Crespo, 2020: 12). Facilmente portáteis, as moedas permitiram uma familiaridade com a cultura visual europeia, neste caso, através das moedas portuguesas, as quais eram utilizadas no decorrer das trocas comerciais realizadas durante a expansão ultramarina portuguesa, tendo tido um papel relevante nas rotas comerciais africana e asiática. As moedas eram cunhadas com as armas reais portuguesas e constituíam imagens

relevantes que podiam ser observadas pelos povos que realizavam trocas com os portugueses. Até 1485, durante o reinado de D. João II, as moedas eram lavradas com as armas antigas de Portugal, altura em que o rei manda retirar a cruz de Avis e altera o escudo de armas português, endireitando os escudetes laterais das quinas do escudo, tal como se vê representado nos olifantes edo-portugueses e sapi-portugueses. Esta mudança foi visível no *cruzado* de ouro (tendo em mente o resgate do ouro da Costa da Mina), que passou a apresentar o escudo reformado, coroadado, e a “cruz de São Jorge”, notando-se que o *justo*, espécie áurea na qual figurava o rei armado e sentado no seu trono de justiça, continha a legenda: “*O justo florescerá como a palma*”, bem como a lei que a criou: “(...) *porque as moedas de ouro geralmente correm pelos reinos estrangeiros e por elas se guarda muito aos reis que as fazem e a sua riqueza e nobreza*”(Trigueiros in Rasquilho, 1983: 147-148). Nesta legenda subjaz a intenção de um projeto de afirmação comercial e política (e judicial). Na criação de novas moedas, é de referir que o *vintém* e o *cinco*, espécies cunhadas em liga de prata, conheceram enorme difusão, sendo particularmente preferidas nos entrepostos comerciais da África Ocidental (idem: 158). Com efeito, os *cruzados*, não só circulavam por toda a Europa, como também foram levados para a Índia durante o reinado de D. Manuel I, onde causaram enorme impressão. No *meio-Manuel* aparece pela primeira vez na numária nacional a cruz da Ordem de Cristo e a esfera armilar (e a coroa aberta com o aro representado), a qual o rei associou ao seu brasão de armas (**Figuras 148 e 149**), e que são representados nos olifantes edo-portugueses. Estes emblemas e armas da casa real portuguesa continuaram a ser cunhados durante o reinado de D. João III (e no reinado de D. Sebastião), sendo que durante o reinado de Filipe II de Espanha a iconografia apresentava algumas diferenças). Depois da cunhagem dos cruzados com a *cruz do Calvário*, destaca-se outra espécie monetária cunhada desde 1555, na qual figurava a cruz de Avis, e ainda o *dinheiro* (para Malaca) que apresentava uma cruz equilateral vazada (além da esfera armilar). Assim, os símbolos do escudo de Portugal, a cruz da Ordem de Cristo (além da nau com a palma) e a esfera armilar figuraram nas moedas nacionais, pelo que este último emblema foi utilizado até ao reinado de D. João III (idem: 165-192). Numa pintura manuelina, *A Adoração dos Magos*, de Gregório Lopes e Jorge Leal (MNAA), representando o mundo “exótico” recém-conhecido, a que a presença de africanos alude, um deles o rei Baltazar, traz nas mãos recetáculos lavrados em ouro e, em primeiro plano, pode-se observar uma copa contendo moedas deste período e nas quais figuram emblemas reais e nacionais como a cruz (**Fig. 150**).

Torna-se também relevante comparar estas peças autóctones do Benim com uma escultura de ferro forjado portuguesa do séc. XVI representando um ferreiro e que apresenta uma cruz presa à cintura, por cima do avental de cabedal. Esta figura, em postura semelhante à

peça do Benim, segura um martelo na mão direita (tal como outras esculturas deste género do reino dos Edo) e uma ferradura na outra. Este paralelismo pode ser revelador de um meio cultural luso-africano que se traduziu em trocas artísticas diversas, além dos marfins edo-portugueses (**Figuras 151 e 152**).

De entre os objetos enviados nas embarcações portuguesas contavam-se também cruzeiros processionais (que podiam ser em cobre), caldeiras, lanças e espadas. No saleiro do MNAA (Cat. no. 1), pode-se observar um objeto junto à figura do escrivão da parte da frente do saleiro semelhante a uma caldeira (ou um tinteiro), objeto que ia usualmente a bordo de todas as naus e caravelas portuguesas e que servia para benzer as terras descobertas (in Rasquilho, 1983: 232), aspergindo água benta com a cruz processional deste contentor, evidenciando que os objetos levados pelos portugueses podem também ter sido observados diretamente pelos povos Edo (**Figuras 54 e 56**). Com efeito, os objetos litúrgicos e as ofertas diplomáticas que os portugueses levavam para ajudar a estabelecer contactos e comerciar em vários locais da costa africana constituíram, decerto, amostras formais para os povos Edo, tendo em mente que as peças feitas em ligas metálicas variadas, eram materiais bastante apreciados localmente. Segundo Ezio Bassani e William Fagg (1988: 169-170), a representação dos **barcos** nas tampas de dois dos saleiros (Cat. no. 16 e 17) pode ter decorrido da utilização de desenhos ou gravuras de barcos medievais, ou de objetos de ourivesaria portuguesa, como as navetas em forma de nau. De facto, além da naveta do MNAA referida por estes autores, a naveta em prata do Museu Soares dos Reis (Porto), apresenta punções ao longo do casco que fazem lembrar o trabalho de pregaria das tábuas, o qual se encontra em evidência nestes saleiros (**Figuras 153 e 154**). Pode-se, porventura, considerar que apesar de simplificadas ou estilizadas formalmente, estas representações também podem ter resultado da observação direta das embarcações portuguesas que aportavam em Ughoton. O facto deste elemento dos saleiros, designadamente de a forma do casco ser diferente da configuração exata e real das caravelas ou das naus não significa que tal não possa ter ocorrido, tendo em mente a tendência dos escultores Edo para concretizar composições estilizadas e de grande equilíbrio formal (como se pode observar pelas duas âncoras que pendem lateral e simetricamente). Considerando, de igual modo, que no ato da criação artística surgem adaptações formais que visam a estética de conjunto a par de se tratarem sempre de “representações”. Em todo o caso, esta embarcação foi identificada como uma urca, navio de carga onde por exemplo se transportaram as pedras para a construção do castelo da Mina (Pinto, 1989: 169), tendo presente que as caravelas, embarcações muito usadas pelos portugueses nos finais do séc. XV, não apresentavam cestos nos mastros e tinham três ou quatro mastros verticais (in Rasquilho, 1983: 245). Verifica-se igualmente a atenção dada ao

cesto de gávea, que era uma característica das embarcações de longo curso, e que eram desconhecidas dos povos Edo.

Quanto aos motivos representados nos **olifantes** edo-portugueses, os padrões ornamentais de entrelaçados, bem como outros motivos que foram identificados como sendo de inspiração local, encontram eco nas fontes escritas portuguesas (e europeias), revelando a percepção do gosto dos europeus. Com efeito, além da referência de Duarte Pacheco Pereira na sua obra *Esmeraldo de Situ Orbis* (1505-15) à grande quantidade de elefantes existentes no Benim, “*dos quais os dentes, a que chamamos marfim, muitas vezes compramos*” (in Peres, 1992: 131), louvando as “*esteiras de palma*” (chamadas “*bicas*”) que se faziam na Serra Leoa, além dos marfins muito bem lavrados (in Peres, 1992: 104). O cosmógrafo refere-se, ainda, ao “*rio dos Cestos*” (na direção do castelo de São Jorge da Mina, perto da “*ilha da Palma*”), nome que “*lhe foi posto porque os Negros desta terra vem resgatar aos navios da malagueta (...) e esta trazem em ãs cestos (...)*” (idem: 111). Lembrando, então, que os padrões ornamentais presentes nos fundos dos saleiros e nos olifantes são semelhantes aos trabalhos têxteis de colchas, esteiras e cestaria, e cordames, como já foi mencionado no subcapítulo anterior, nas fontes escritas europeias onde se regista a importação destes bens para Portugal, evidenciando o gosto pelo trabalho têxtil do Benim. Estas trocas comerciais que revelam a apreciação dos europeus pelo trabalho escultórico do marfim por este tipo de padrões decorativos, pode mostrar as circunstâncias relativas à encomenda de marfins lavrados e de esteiras de palma (da parte dos comitentes) e, simultaneamente, revelar a percepção dos talhadores africanos pelo gosto dos europeus. Contudo, por outro lado, estes padrões ornamentais também se encontram associados à guilda dos escultores de marfim, os quais se encontravam sob as diretrizes do *Oba* e, neste caso, respondendo às diretrizes locais ou/e transpondo os seus próprios costumes para as peças de exportação, refletindo-se na iconografia.

O capitão inglês James Welsh (1588) também regista a sua admiração não apenas pelas colheres de marfim que se faziam neste reino, como aprecia os bonitos tapetes e cestos que se faziam neste reino (Ryder, 1969: 365). Mais de um século depois, Garcia de Castelo Branco (1621) também elogia “*os tecidos de palma muito elegantes para cobrir as camas*” (in Mota, 1975: 588), contribuindo para identificar não apenas o gosto dos viajantes europeus que passavam pelo reino como também confirmava a sua produção e, possivelmente, a sua aquisição por parte destes estrangeiros. Além do trabalho de talhe e da alusão local aos tecidos, os requintados olifantes do Congo também refletem esta apreciação dos europeus por padrões semelhantes a tecidos e a cestos, decorando quase completamente a superfície da presa de elefante nos quais são talhados. Já os olifantes sapi-portugueses indicam que os escultores da

Serra Leoa seguiram mais diretamente modelos iconográficos pertencentes à cultura visual europeia (ourivesaria, gravuras impressas, etc.) (Afonso, Horta, 2013: 22), refletindo, possivelmente, outro tipo de contactos. Os têxteis de ráfia e os padrões diversos que os Edo compunham parecem ter sido transpostos para os fundos dos saleiros de marfim edo-portugueses (e olifantes), constituindo, assim, motivos que os escultores certamente tinham a percepção de que agradariam aos seus comitentes e que se relacionavam com a atividade comercial.

O processo artístico dos marfins envolve a concretização da ideia ou imagem mental, através da técnica específica do talhe da matéria ebúrnea, tentando adequar as formas ao projeto inicialmente pensado, o qual também se articula com a operação técnica de transposição e adaptação ao suporte. Assim, tentando destrinçar o modo como as fontes visuais ou os modelos foram adotados, podem-se considerar duas vertentes relativas a estes recursos, designadamente uma em sentido amplo e outra em sentido restrito. A primeira forma é mais abstrata, resultando de uma ideia formada pela observação dos objetos, indivíduos ou situações (que podem ser desenhados pelo escultor num suporte provisório bidimensional ou na própria peça) a qual esteve, provavelmente, na base da iconografia dos saleiros e de algumas colheres. A adoção de fontes visuais em sentido restrito corresponde à prática artística que se refere à adaptação de um determinado modelo formal bidimensional previamente desenhado ou gravado, o qual seria fornecido ao artista (ou por este escolhido, ou pela guilda) como fonte visual auxiliadora da produção de uma peça específica, decorrendo de uma transposição mecânica. Esta última situação parece ter ocorrido no talhe dos olifantes, e em algumas colheres, cujos motivos iconográficos evidenciam o recurso a fontes europeias as quais foram identificadas nestas peças.

Pode-se, deste modo, constatar que no contexto das viagens ultramarinas a circulação de objetos e desenhos, e de livros impressos com gravuras constituíam fontes visuais muito relevantes. Os livros impressos continham as gravuras (figuras diversas e emblemas ou símbolos), como também textos em português, veiculando desta forma determinadas mensagens que diziam respeito à difusão não apenas da língua portuguesa e da fé cristã, como também de conteúdos político-administrativos. O facto de os impressores alemães terem trabalhado em Portugal desde a década de 1490 foi muito relevante para a propagação não só de ideias como também de imagens. Desde os alvares da tipografia até aos finais do séc. XVI, os livros impressos incluíam as armas nacionais portuguesas nas portadas dos livros impressos (Anselmo, 2014: 1). Facilmente portáteis e, como tal, de rápida circulação, as gravuras constituíam fontes visuais que intervinham nos processos de produção de objetos esculpidos

em marfim, e que foram identificadas no estudo dos marfins sapi-portugueses. Com efeito, constatou-se que os motivos iconográficos tardo-medievais circulavam entre as oficinas da costa ocidental africana, veiculando temas religiosos, cinegéticos e heráldicos de clara matriz portuguesa ou europeia (Afonso, Horta, 2013).

Além de livros religiosos e gramáticas, pode-se referir que circulava outro tipo de livros, designadamente as *Ordenações Manuelinas*, uma monumental codificação do ordenamento jurídico manuelino (Anselmo, 2016). Estes diplomas régios destinados à governação foram dos primeiros livros impressos (cinco volumes), por iniciativa régia em Portugal (Pereira, 1995: 127). O controlo comercial de D. Manuel I sobre o resgate ilegal estendeu-se à Casa da Mina (1509), pelo que as *Ordenações* (edições de 1514 a 1521) tinham o propósito de limitar ou dirimir o comércio ilícito, incluindo os navios chegados de São Tomé (Mota, 1976). Por conseguinte, as gravuras de Valentim Fernandes e do tipógrafo italiano João Pedro de Cremona incluídas nas *Ordenações* (1510-1514) resultaram de encomendas de D. Manuel I (tiragem de 5000 exemplares), sendo muito relevantes para a identificação de fontes visuais que foram adaptadas diretamente na produção dos olifantes edo-portugueses, conforme identificado nesta tese de doutoramento, com veremos de seguida. Tal como na iluminura de aparato, a heráldica presente nos altos de página e nos frontispícios encerram os elementos mais reveladores da estratégia manuelina, sendo esta codificada com grande precisão, evidenciando conhecimentos de armaria por parte dos iluminadores (Pereira, 1995: 98). As gravuras patentes nos frontispícios destes livros que apresentam as armas reais refletem o esforço empreendido pelo rei para a uniformização jurídica e económica do espaço nacional, complementada na organização relativa à expansão ultramarina (Alves, 1985).

Salienta-se também que Fernão de Oliveira, clérigo dominicano e diplomata, escritor e filólogo, marinheiro e soldado (perseguido pela Inquisição) e, porventura, o primeiro tratadista naval, foi uma personalidade relevante deste período, ligando-se diretamente às viagens marítimas, e também, o primeiro gramático da língua portuguesa, tendo escrito a *Grammatica da lingoagem portuguesa* (1536).²¹⁷ De igual modo, João de Barros, que foi feitor da Casa da Índia e da Mina, escreveu a *Gramática da Língua Portuguesa* (1540) (**Fig. 155**), tendo em mente que a língua portuguesa foi adotada em diversas regiões de África como língua franca e, mais tarde, já em meados do séc. XVII, o capuchinho espanhol, o frade Filippo de Híjar refere que no Benim “(...) *no saben Letras algunas em todo este Reyno se la explicamos en Lengua Portuguesa, que entienden alguna cosa algunos negros de dicho Reyno*” (in Salvadorini, 1972: 248). Assim,

²¹⁷ <http://purl.pt/369/1/ficha-obra-gramatica.html>.

não deixa de ser interessante o facto de os escultores Edo terem representado os portugueses a escrever, como se pode observar na iconografia do saleiro do MNAA (Cat. no. 1) (**Fig. 50**), apesar de a sociedade do Benim não ter valorizado a escrita, mesmo que Esigie e o seu filho tenham aprendido a língua portuguesa e tenham sido batizados.

Quanto ao **escudo real português**, representado em dois dos três olifantes edo-portugueses, e duplamente, no caso do olifante de Colónia (Cat. no. 19), as suas características encontram-se de acordo com a imagem amplamente divulgada das armas reais posteriores à reforma de D. João II. As mudanças no escudo português são referidas por Rui de Pina, na sua obra *A Crónica de D. João II*, no Capítulo XIX (1989: 49), onde o cronista descreve as mudanças visuais operadas no escudo real em 1485, a mando do rei, assim como o cunhar de novas moedas, nas quais figurava este emblema de Portugal, como já foi referido. Os cinco escudetes postos em cruz, cada um carregado com cinco besantes em sautor, e bordadura com sete castelos, constituíam a iconografia dos *portugueses*, as moedas de ouro levadas por Vasco da Gama para a Índia (Anselmo, 2016: 2), além das outras moedas atrás referidas. Com efeito, no concelho reunido na cidade de Beja, Pina relata os erros dos pintores relativamente ao escudo português, aos *“cinco escudos do meio do escudo que fazem cruz, os dois das ilhargas jaziam derrubados, com as pontas através para a cruz, o que era contra regra direita de armas (...) mandou assentar todos os escudos direitos e com as pontas para fundo, como devida e naturalmente devem andar e assim andam agora”* (R. Pina, *A Crónica de D. João II*, 1989, Cap. XIX: 49). O escudo real português representado nos olifantes edo-portugueses (Cat. no. 18 e 19), com as quinas direitas, formando uma cruz, foi adotado pela monarquia portuguesa desde então, integrando mesmo a bandeira republicana, tal como também se pode ver nas iluminuras em livros manuscritos deste período (**Fig. 156**). Os incunábulos e os livros impressos de inícios do século XVI, reproduzindo a Bíblia ou outro tipo de livros devocionais, além das gramáticas (e cartilhas), entre outros livros, eram mais facilmente transportados do que outro tipo de objetos como, por exemplo, as tapeçarias ou os retábulos. As ilustrações deste tipo de impressos imitavam as iluminuras, as quais podiam ter sido copiadas para desenhos e usadas em África como modelos (Bassani, Fagg, 1988: 111). Consideram-se, ainda, as apreciações de Valentim Fernandes, que são indicadores relevantes para entender o processo artístico dos marfins luso-africanos e, neste caso, das peças sapi-portuguesas, referindo os desenhos que eram fornecidos aos escultores. No que respeita aos olifantes, é nesta tipologia que mais diretamente se pode verificar o recurso a fontes impressas, e de forma bastante evidente, sendo esta adaptação igualmente reforçada pela bidimensionalidade do seu talhe. Com efeito, o escudo português é representado em dois dos olifantes edo-portugueses, a par da esfera armilar, desenho este que

coincide exatamente com o frontispício das *Ordenações Manuelinas* (Livro IV) impresso por João Pedro de Cremona em 1514 (e 1521), que voltaremos a referir mais adiante.

Outra emblemática que figura nestas peças, a **esfera armilar**, foi um motivo frequentemente representado na arte tardo-medieval e no renascimento como um símbolo astronómico, havendo uma descrição elucidativa de Damião de Góis que relata que “*el Rei dom loão lhe deu [a D. Manuel] por diuisa ha figura da Sphera, per que hos Mathematicos representã ha forma de toda ha machina do çeo, & terra, com todos los elementos, cousa despantar, que parece que não careceo de mysterio profético, porque assi quomo estaua ordenado per Deos que elle houvesse de ser herdeiro delRei dom loão, assi quis que ho mesmo Rei a quẽ havia de suceder, lhe desse hũa tal diuisa, per cuja figura se demonstrasse ha ẽtregua, & çessam que lhe ja fazia, pera quomo seu herdeiro prosseguir depois de sua morte, na verdadeira aução que tinha na conquista, & dominio de Asia, & Africa, como fez cõ muito louuor seu, & honrra destes Regnos*” (Damião de Góis, 2010, Parte 1, Cap. V: 11, *Crónica do Felicíssimo Rei D. Manuel, 1566-1567*). A esfera armilar era um instrumento que pode ser classificado como um modelo astronómico que materializava uma concepção do cosmos, tendo surgido na Grécia antiga ou/na China. Este modelo do cosmos foi utilizado durante a Idade Média no mundo islâmico e depois no mundo cristão (Godinho, 2016: 1). Embora haja evidência textual e visual da difusão do seu uso na Europa a partir do séc. XV, foi durante o reinado de D. Manuel I que esta *máquina cósmica* foi usada como emblema pessoal do rei e teve uma massificação inédita (idem: 1).²¹⁸ Com efeito, a esfera armilar encontra-se representada nos dois olifantes edo-portugueses, contudo não se encontra associada à cruz de Cristo, ao contrário do que se verifica na iconografia dos olifantes sapi-portugueses. Nesta altura, fez-se um trocadilho com a associação paronímica (ou duplo sentido) de *esfera* e *espera* então dada à palavra *spera* (Garcia, 2005: 47), cujo simbolismo ganhou mais peso, segundo as interpretações *a posteriori* de Garcia de Resende (1973) e Damião de Góis (1949) (Pereira, 1995: 125). É de salientar que o *Livro de Horas de Nossa Senhora*, impresso em 1501, por Narcise Brun, em Paris, apresenta na portada um decalque da gravura do escudo de Portugal de Valentim Fernandes e João Pedro Buonhomini de Cremona. Nas *Ordenações* (de 1510-1514), Valentim Fernandes e João Cremona gravaram o escudo português exatamente da mesma forma da gravura deste *Livro de Horas*, mas ladeando a esfera armilar. Pode-se então identificar o livro IV impresso por João Pedro de Cremona (em 1514) cujo

²¹⁸ As representações da esfera armilar em livros portugueses são muito frequentes no séc. XVI e também posteriormente, apresentando a inscrição que é comum em diversas impressões do emblema real, apresentando a frase em latim “*Spera in Deo [confia em Deus] et fac bonitatem [e espalha a bondade]*”, inscrita em cartelas esvoaçantes, na haste da esfera armilar (Anselmo, 2016: 5-6), conforme se pode ver na edição de 1515 do Livro I das *Ordenações Manuelinas*. D. Álvaro da Costa foi armeiro-mor do rei D. Manuel I desde 1511, a quem foi entregue o *Livro do Armeiro-mor*.

frontispício é análogo à iconografia dos dois olifantes edo-portugueses (Cat. nos. 18 e 19). Com efeito, este escudo está representado praticamente do mesmo modo nos dois suportes, encontrando-se intercalados com a esfera armilar, a qual parece ter sido decalcada para o marfim, notando a coincidência das sombras e até o tracejado visível nos aros interiores da esfera (**Figuras 157 a 159**). É no contexto de encomenda régia de D. Manuel I, que esta gravura se inscreve como marca e emblema pessoal do monarca, neste livro (IV), edição de 1514. Contudo, esta edição foi retirada e mandada destruir pelo rei por ser considerada insatisfatória do ponto de vista jurídico aquando da nova publicação, em 1521, obrigando à adoção da nova edição (Alves, 1985: 26). As edições posteriores, já do terceiro quartel do séc. XVI, apresentam estes mesmos motivos, mas uma decoração e iconografia mais elaborada.

Assim, apesar dos inúmeros suportes artísticos nos quais as encomendas de D. Manuel foram realizadas, estas parecem ter sido as fontes visuais que serviram de base ao talhe dos motivos heráldicos portugueses representados em dois dos três olifantes edo-portugueses (Cat. no. 18 e no 19). As gravuras do escudo de Portugal e da esfera armilar na portada das *Ordenações Manuelinas* (edição de 1514-o Livro III e o Livro IV são iguais, impressão completada por João Pedro B. de Cremona) coincidem exatamente com o desenho e talhe linear executado nestes olifantes. Estas gravuras, por seu turno, são análogas a duas gravuras anteriores de Valentim Fernandes, impressas nos inícios de 1496 (o escudo do *Regimento proueytoso contra a pestenença*; e a esfera armilar, com o mesmo friso, de Abril de 1496, *Estoria de muy noble Vespasiano*) (in Garcia, 2005: 11), indiciando que João de Cremona utilizou posteriormente as gravuras de Valentim Fernandes. Salienta-se que a esfera armilar é representada quase sempre duplicada, em diversos suportes, ao contrário do que se pode ver nestes olifantes, onde a eclítica aparece apenas esboçada linearmente sem se perceber a inscrição C.A.P.A.T.G., i.e., as iniciais dos seis primeiros símbolos do zodíaco, nos quais o escudo português é que se encontra duplicado. Apesar de esta gravura conter a inscrição “*Spera in Deo*” na parte superior, o *moto* encontra-se ausente no olifante, e o friso que circunda a esfera armilar é exatamente igual em ambas as representações (na gravura e no olifante).²¹⁹ Este friso geométrico, em socalcos ou “grega”, que delimita a secção do olifante na qual este emblema se inscreve, e que tinha sido descrito por Ezio Bassani e William Fagg (1988: 156) como se tratando de uma ornamentação típica do Benim, pode agora ser identificado como uma cercadura de um livro impresso da

²¹⁹ Na página de rosto dos livros I, II e V das *Ordenações*, apresentando, a xilogravura é semelhante à que se vê retratada nos olifantes do Benim, contudo, o escudo nacional encontra-se encimado por paquife, coronel e serpe alada ao estilo heráldico definido por António Godinho, e do lado direito a esfera armilar, em cujo pé se enrola uma faixa esvoaçante com a empresa “*Spera in Deo et fac bonotatem*” (Alves, 1985), e a cercadura (vegetalista) destes dois emblemas é bastante mais complexa do que no livro III e IV.

legislação portuguesa a mando do rei D. Manuel I. Desta forma, o facto de esta decoração não ser comum a outras regiões da Nigéria, conforme notado por Bassani e Fagg, evidencia que não se trata de um motivo do Benim, ao contrário de grande parte da restante ornamentação destas peças. Considerando que houve uma distribuição das *Ordenações Manuelinas* (5 volumes), impressas em 1512, no reino do Congo, não se torna desprocurado equacionar que um destes livros também se destinasse, ou pudesse ter chegado ao reino do Benim, apesar da diferença no padrão relacional relativo aos contactos luso-africanos nestas duas regiões africanas. Diferenciando-se das anteriores, o frontispício da edição de 1521 obedece a uma organização heráldica que será comum no reinado de D. João III.

É igualmente interessante notar que a representação do escudo de Portugal invertido no olifante de Colónia (Cat. no. 19) muito semelhante à representação do escudo na taça *Avé Maria*, de porcelana da China, de igual modo em posição invertida (**Fig. 160**), lembrando que na *Vita Christi*, impressa em 1495 por Valentim Fernandes, a rede de pescador, ou camaroeiro, emblema da rainha D. Leonor, também se encontra invertida, além de situações paralelas nos marfins sapi-portugueses. Esta taça de encomenda portuguesa na China, datada de cerca de 1541, enquadra-se na segunda fase de produção das “primeiras encomendas”, entre 1522 e 1557 (Afonso, 2014: 192). Embora também apresente o motivo da esfera armilar e, ainda, o monograma IHS dos Jesuítas, foi adquirida durante o reinado de D. João III, que adotou o emblema do seu pai, o rei D. Manuel I. Contudo, como já referimos, neste período a decoração que envolvia os brasões reais era mais rebuscada, ao contrário da simplicidade linear que vemos nas gravuras das *Ordenações* e nos olifantes. É, ainda de destacar que a representação do escudo de Portugal nos dois olifantes edo-portugueses também é exatamente igual à representação do escudo gravado na última folha da *Gramatica da Lingua Portuguesa* de Fernão de Oliveira impressa em 1536 (**Fig. 161**), e igual à impressão de Valentim Fernandes. Podem-se ainda levantar outras hipóteses relativas a este processo criativo, notando que outras porcelanas da China, encomendadas pelos portugueses, também apresentam estes emblemas reais, como seja a esfera armilar, entre outras peças encomendadas pelo rei D. Manuel I (elementos arquitetónicos diversos).

Além do escudo português, a esfera armilar foi utilizada como motivo na arquitetura civil e religiosa manuelina, em diversos elementos (colunas, portais de igrejas, janelas, fechos de abóbodas, pelourinhos, cruzeiros, fontes, etc.), na ourivesaria, pintura, escultura, iluminura (como os livros da *Leitura Nova*, além das *Ordenações*) aparecendo também nas moedas de ouro levadas para a Índia durante este período. Foi durante o reinado de D. Manuel que a heráldica mais se desenvolveu, pelo que o rei D. João III, filho de D. Manuel I, adotou esta mesma

emblemática, símbolo dos duques de Beja, herdada de seu pai, tal como a cruz da Ordem de Cristo, de que era governador.

Quanto ao olifante da coleção particular (Cat. no. 20), quando se menciona que os motivos dos Edo se combinam com outros de origem puramente europeia, conforme se pôde verificar pela heráldica, o motivo do dragão de asas abertas, ou serpe, representado duplamente na parte côncava e convexa da presa, é tipicamente europeu no conteúdo e na forma (Bassani, Fagg, 1988: 156). De facto, encontrámos igualmente a fonte gravada que serviu de recurso visual ao motivo da **serpe alada** representada neste olifante edo-português, sendo de tal modo semelhante que indicia que o escultor terá feito um decalque. Trata-se, pois, de outra gravura impressa por Valentim Fernandes no frontespício das *Ordenações*, no volume I, na edição de 1514, numa edição conjunta de Valentim Fernandes e João de Cremona (**Figuras 162 e 163**).²²⁰ Nestas armas reais, o corpo do brasão é idêntico ao anterior, contudo, a coroa é substituída por um elmo com viseira e cinco quinas em aspa (cada uma com losango ao centro), e timbre, com o animal quimérico (Anselmo, 2016: 7). A serpe, animal fantástico (ou dragão), foi primeiro adotada por D. João I como timbre das armas reais, possivelmente por influência da rainha D. Filipa de Lencastre, lembrando ainda que D. João II tinha três timbres nas suas armas, designadamente a serpe alada, o pelicano e o *agnus Dei*, o cordeiro místico (três símbolos de Cristo) (Seixas, 2010: 76). A incorporação das armas nacionais portuguesas nas portadas dos livros impressos era normal (Anselmo, 2016: 1), sendo que este motivo iconográfico retirado do frontispício das *Ordenações Manuelinas* (livro I da edição de 1514) foi duplamente representado neste olifante edo-português. Contudo, a serpe não se encontra associada a outros emblemas que se possam ligar diretamente à casa real portuguesa. Apesar de este motivo iconográfico do olifante ser retirado de um livro encomendado por D. Manuel I, o seu filho, D. João III, o qual continuou a usar a esfera armilar, adotou como timbre do seu brasão a mesma serpe alada. O timbre da serpe por cima do elmo começou a ser representado no escudo real português desde que este elemento surgiu nos armoriais, o *Livro grande*, conhecido pelo *Livro do armeiro-mor*, feito por Jean de Cros entre 1506 e 1509, e o *Livro da nobreza e perfeição das armas*, iniciado em 1517 e terminado em 1528, por António Godinho (Garcia, 2005: 44). A *Gramática de Língua*

²²⁰ Tem havido alguma confusão no que respeita aos dois animais fantásticos (o dragão e a serpe) na heráldica portuguesa. O timbre do brasão de armas de D. João III é iluminado no armorial de António Godinho, escrivão da câmara do rei D. João III (*Livro da Nobreza e Perfeição das Armas dos Reis Christãos e Nobres Linhagens dos Reinos e Senhorios de Portugal*, 1521-1541, f. 6v).

<https://digitarq.arquivos.pt/details?id=4162407>.

Portuguesa (1540) de João de Barros finaliza com uma gravura semelhante à serpe do olifante, contudo mais elaborada do que a representação no marfim.

A par dos livros e gravuras, as **cartas de jogo** que circulavam dentro das embarcações portuguesas, e de outros europeus, são outro tipo de fontes visuais que estariam à disposição dos escultores africanos, tal como sugerido por Bassani e Fagg (1988: 156), aliás, à semelhança do que se terá passado na Serra Leoa (Afonso, 2021). As cartas de jogar foram utilizadas na Península Ibérica desde cedo, sendo que o chamado *Tarot Lusitano* circulava nas rotas de peregrinação de Santiago de Compostela desde 1420. Em 1490, reinando D. João II, a sua difusão era tamanha a ponto de o monarca proibir severamente o seu uso, embora tenha sido no reinado de D. Manuel I que surgiu o tipo português de baralho formado por quarenta e oito “cartas do dragão”.²²¹ Podem-se, pois, comparar alguns motivos dos marfins com um conjunto de cartas catalãs do séc. XV, cujos modelos continuaram ser reproduzidos em cartas sevilhanas, durante o séc. XVI e XVII.²²² A linearidade visível nas cartas, representando figuras de corte estereotipadas nas suas posições, indumentária e objetos que seguram, por exemplo, no caso de figuras segurando a espada ou coroadas, fazem lembrar as figuras incisas nos olifantes. Embora apresentem muitos detalhes, as formas são tão estilizadas como as personagens das cartas (**Figuras 164 e 165**). É ainda de salientar que vários motivos representados nestas cartas são semelhantes a motivos e temas iconográficos representados até mesmo nos saleiros, como se pode observar pela configuração dos cavalos estereotipados (**Figuras 166 e 167**). Tal como as gravuras e iluminuras de livros europeus apresentavam fontes visuais às quais os escultores da Serra Leoa recorriam para produzir os marfins sapi-portugueses, estes recursos também foram relevantes para a produção dos olifantes edo-portugueses, bem como para certos elementos dos saleiros, notando as posições das figuras e o tipo de espadas representadas nestas cartas.

Quanto às **colheres**, como já foi referido, as únicas peças que foram referenciadas, concretamente, no que respeita à sua produção no Benim, assinalam os motivos iconográficos de animais que fazem parte do repertório das sessenta e uma colheres identificadas como edo-portuguesas. As descrições valorativas acerca das colheres de marfim da Serra Leoa, realizadas

²²¹ Vítor Manuel Adrião, *Iconologia Mítica (Do Dragão dos Lusos à Virgem de Portugal)*, 2017. <https://lusophia.wordpress.com/2017/03/07/iconologia-mitica-do-dragao-dos-lusos-a-virgem-de-portugal-por-vitor-manuel-adriao/>.

²²² Phelippe Ayet, fabricante de cartões que vivia em Valência, e Pierre Pepin era um cartógrafo francês que operava em Sevilha. Foi encontrado num antigo prédio de Toledo um conjunto de 49 cartas dos mais diversos fabricantes, durante a demolição, e hoje estão preservadas no Museu de Santa Cruz de Toledo. (<https://www.wopc.co.uk/spain/ayet2>).

por Pacheco Pereira, são de igual modo muito relevantes não apenas para atestar a proveniência destas peças, como fornecem dados relevantes acerca dos seus processos de produção. Valentim Fernandes (ca. 1505-1510), um dos tipógrafos de origem alemã que se fixou em Portugal, louvando o engenho dos escultores da Serra Leoa, refere-se de forma semelhante à habilidade manual na produção de *“saleyros de marfim e collares [colheres], e assi qualquer obra que lhes debuxa ho corta em marffim* (idem: 584), qualificando estes marfins como obras *“muy maravilhosas de ver”* (V. Fernandes, 1997: 111). Esta referência a desenhos que lhes eram fornecidos constitui um dado muito relevante para se entender o modo de produção dos marfins, procedimento este que pode também ter sido adotado no que respeita às encomendas de marfins esculpidos em outras regiões de produção ebúrnea, como o Benim. Duarte Pacheco Pereira (*Esmeraldo de Situ Orbis, 1505-1508*), na sua descrição do reino do Benim, refere-se não apenas à quantidade de elefantes desta terra, como também menciona *“e assi há muitas onças e outras alimárias de diversas espécies; e assi aves de tão desvairados modos das da nossa Europa (...)”* (in Peres, 1992: 131). Refere, ainda, que puseram o nome de rio dos Forcados porque *“no tempo que o descobriram, acharam ali ãas aves grandes que tem os rabos forcados, feitos à maneira dos rabos de andorinha”* (idem: 133). Por outro lado, na descrição do inglês James Welsh (1588) acerca da produção de colheres produzidas no Benim, especifica que estas eram talhadas com aves e feras, indiciando que os seus modelos seriam locais, uma vez que as “feras” eram animais típicos do ambiente natural africano. Aliás, Garcia de Castelo Branco (1621) também se refere às *“colheres de marfim muito curiosas”*, objetos feitos no reino do Benim e trazidos pelos portugueses (in Mota, 1975: 588), podendo-se destacar que os animais também referidos pelo capitão inglês, além de Pacheco Pereira, fazem parte do repertório iconográfico do *corpus* das colheres edo-portuguesas, revelando ainda a apreciação pelos têxteis, cujos motivos são frequentemente representados em peças luso-africanas. Ainda quanto a referências que se podem ligar aos motivos representados nas colheres, mais tarde, os relatos de missionários espanhóis, aludem a animais ou cabeças de animais (e a presas de elefante) que eram incluídos em cerimónias e rituais que se realizavam no Benim, nos quais os altares eram compostos por *“Ydolos feissimos”* e cabeças de animais (cabeças de carneiro) que foram descritos na carta do frade Filippo Híjar. Conforme mencionado atrás (capítulo II), este capuchinho refere-se aos *“Ydolos feissimos Huessos de Cabeças de Vacas, de Puerco, Monos Cocodrilos guebos Podridos y otras cosas suzias com unas Cabeças como de Carnero, teniendo en cada una un grandissimo diente de elefante y unos agujeros en frente”* (in Salvadorini, 1972: 255). Deste modo, as menções a certos animais como o bode, o carneiro, a galinha e a vaca (Híjar in Salvadorini, 1972), aparecem na arte do Benim como referências metonímicas a sacrifícios e, como vimos, alguns destes são representados nas placas de bronze e outros

objetos, notando que, por exemplo as galinhas ou galináceos, tal como descrito relativamente aos animais que figuram nas colheres, são animais com os quais os europeus estavam familiarizados.

Neste sentido, apesar das colheres apresentarem características marcadamente autóctones, destaca-se, por exemplo, o grupo das colheres que representam a mão com um ou dois dedos esticados, as quais se assemelham a ponteiros de leitura dos livros religiosos católicos e judaicos. A mão de leitura é um pequeno utensílio para seguir as linhas do texto de um livro litúrgico, sendo geralmente em forma de ponteiro, apresentando numa das extremidades uma mão com o indicador esticado, diferenciando-se da mão de leitura do culto hebraico, utilizada na leitura da tora, por apresentar dimensões mais reduzidas do que a mão da católica (Guedes, *Thesaurus*, 2004: 42). A colher de Viena (Cat. no. 68) pode relacionar-se com o gesto de bênção do cristianismo, ao contrário, por exemplo, da colher que apresenta apenas o indicador (Cat. no. 69). É de notar que mais tarde, os Edo realizam cerimónias e rituais dedicados ao *altar da mão*, podendo indiciar um sincretismo visual (e simbólico?) que pode ter resultado do contacto intercultural. Salienta-se, ainda, que a representação de um português na extremidade do cabo é a única colher que apresenta uma figura antropomórfica. Identificado como europeu, designadamente como um “marinheiro”, de chapéu redondo e aba pequena revirada, o gibão cintado e o calção pelos joelhos, e ainda encontrando-se descalço, esta figura de português vestido de acordo com a moda do séc. XV- XVI, segura o punho de uma espada embainhada (que se encontra partida). O pomo esférico e o guarda-mão encurvado evidenciam a guarnição das espadas portuguesas denominadas “caranguejas”, usadas desde o séc. XV (Pinto, 1989: 155). De facto, estas espadas encontram-se representadas no políptico de São Vicente de Fora, e em meados de Quinhentos são enriquecidas com uma incipiente proteção encurvada, evidenciando uma forma de representação usual dos cabos das colheres portuguesas ou europeias (de apóstolo, figura feminina, etc.) (idem: 156). A representação de uma figura humana nesta colher constitui uma das escassas semelhanças que se podem estabelecer com as tipologias de metal europeias, notando a semelhança desta figura de português com as dos saleiros edo-portugueses.

A posição das figuras dos cães representados em algumas colheres é sempre a mesma, apresentando também uma estereotipia ou convenção semelhante em todas as peças relativamente ao talhe sintético, ou seja, sentado e com as orelhas arrebitadas, como se pode ver, por exemplo, numa das colheres edo-portuguesas, assim como nos olifantes. Note-se, ainda, que as cartas apresentam imagens semelhantes (**Figuras 168 a 172**). Tal como acontece com a representação dos cavalos nos saleiros cuja configuração é, de forma geral,

estandardizada, não obstante os detalhes decorativos dos arreios, a representação dos cães não denota uma observação direta do modelo, animais estes que são muito representados nas cenas de caça e de corte relacionadas com cenas iconográficas europeias. Contudo, os cães também são um tema comum nos marfins sapi-portugueses, e no contexto da Serra Leoa podem fazer parte de uma iconografia espiritual de poder, sendo sacrificados em rituais locais (Mark, 2014: 249). Estas correspondências escritas e visuais evidenciam que, apesar das colheres edo-portuguesas serem criações africanas, contendo diversos motivos de animais autóctones, apresentam outros animais e motivos, como vimos, que se podem relacionar, simultaneamente, com uma origem europeia, evidenciando igualmente uma utilização no contexto cerimonial do Benim. Também os peixes representados em alguns cabos de colher, de forma semelhante aos motivos de peixes que aparecem nos fundos dos saleiros, parecem encontrar-se associados aos portugueses, notando que a representação do peixe-lama é diversa e encontra-se associada à arte real do Benim.

Assim, tal como as outras tipologias, também as colheres constituem um grupo que apresenta um talhe no marfim de considerável capacidade técnica, como se pode visualizar pelas composições elaboradas que revelam não apenas um virtuosismo ao nível escultórico, como também uma grande capacidade inventiva ou criativa dos artistas que as produzem de forma praticamente individualizada. O tema da alimentação é constante no *corpus* das colheres, e como já mencionado, o confronto entre animais representados hierarquicamente no que respeita à cadeia alimentar (por exemplo, a cobra, mais forte, engole o peixe). Deste modo, também veiculam uma ideia de poder a qual também se encontra plasmada nos saleiros, nas suas composições de temas ligados ao poder guerreiro e militar, bem como nos olifantes, contendo emblemas reais, a par das figuras dos portugueses (ou europeus) segurando lanças e espadas. Em algumas colheres, a representação de cobras, cujo corpo talhado em torcidos e serpenteados, bem como formas oitavadas, constituem formas visualmente muito apelativas. As pitons ou cobras são representadas com grande elaboração nos marfins sapi-portugueses, apresentando nestas peças um virtuosismo difícil de igualar, como se pode observar em alguns saleiros produzidos na Serra Leoa. A fonte bicéfala em pedra do MNAA, cuja forma em corpo de serpente ou píton termina em duas cabeças antropomórficas, designadamente do rei D. Manuel I e da sua irmã D. Leonor, singular peça que se pode ligar mais diretamente aos marfins sapi-portugueses (Afonso, 2021), apresenta igualmente a esfera armilar e o escudo real português lavrados na pedra calcária, tema sobre a arte manuelina que abordaremos adiante.

Desta forma, as identificações iconográficas contribuíram para reforçar a atribuição dos saleiros, olifantes e colheres ao reino do Benim, durante o período de contacto com os

portugueses, e, posteriormente, com outros europeus. Assim, se por um lado nestas obras se combinam elementos da iconografia da cultura visual europeia com características da arte africana, por outro lado, o nível desta fusão ou sincretismo difere de acordo com as tipologias de peças (saleiros, olifantes e colheres). Relacionando-se com este aspeto, também os recursos a fontes visuais ou outras situações, apresentam diferentes abordagens de acordo com cada grupo tipológico, notando-se que parte dos motivos e temas iconográficos podem ter resultado de uma observação direta de diversas entidades e realidades, possivelmente retiradas ou “tiradas pelo natural” (espingardas, altos dignitários em vestes de aparato, cavalos ajazados, etc.), e através de fontes visuais bidimensionais, decorrendo de uma preparação ou projeto onde se podem incluir os desenhos. Outros elementos evidenciam um claro auxílio a fontes externas, designadamente a fontes europeias que veiculam determinados símbolos, imagens visuais e narrativas escritas, devendo destacar-se o papel de impressos portugueses e de cartas de jogar.

Deste modo, podem-se retirar conclusões desta diferenciação da identificação de modelos ou fontes visuais europeias no conjunto dos marfins. Nos saleiros, apesar dos temas consistirem essencialmente na representação da figura dos portugueses, a forma singular das peças decorreu mais provavelmente de uma invenção local, enquanto alguns motivos iconográficos tenham sido adotados de elementos externos ao meio sociocultural Edo. Indicando a predominância da perceção dos africanos sobre os europeus, pelo facto de serem os primeiros a esculpir imagens destes estrangeiros, as funções das peças serão abordadas no capítulo VI desta tese. Nos olifantes, apesar de predominarem as fontes visuais europeias, os motivos têxteis, que também são muito representados nos saleiros, são indicadores da cultura local, salientando-se as bandas de entrelaçados, tal como também a forma das peças. Como já foi referido, o bocal retangular no extradorso da presa é uma característica formal exclusiva deste reino africano, que se pode estender a outros povos vizinhos que estiveram sob o seu domínio ou influência. As características das colheres indicam também tratar-se de invenções locais, ao nível dos motivos iconográficos de animais autóctones e sob o aspeto da forma da concha (e com a arte Owo), mas algumas delas, como vimos, apresentam motivos que se relacionam com os portugueses.

Por fim, pode-se constatar que na representação dos motivos iconográficos identificados como tendo sido adotados de modelos europeus, existe uma ambiguidade que transparece, decorrendo desta combinação de elementos. Contudo, simultaneamente, os marfins apresentam um estilo próprio, que se distingue das restantes obras produzidas localmente, sendo este factor revelador do contexto no qual as peças foram produzidas, e justificando o termo por nós adotado de marfins *luso-africanos*, apesar de que pode não explicitar toda a sua

significação. A análise realizada no capítulo VI, acerca das interpretações africanas e portuguesas dos marfins edo-portugueses, visa aprofundar estas questões de forma a perceber melhor os níveis de sincretismos, sínteses ou fusões que estes marfins híbridos encerram. Em suma, neste intercâmbio influem as duas culturas intervenientes cujos “referentes” se encontram filtrados pelos indivíduos que realizaram estas peças, tendo presente que o ato criativo (seja qual for o grau de dependência do escultor) não se separa do seu contexto sociocultural específico, i.e., envolve um enquadramento temporal e espacial, bem como contempla as múltiplas perspetivas sobre as quais se podem analisar estas obras esculpidas em marfim (Belting in Mark, 2014: 236).

A abordagem a metodologias científicas e algumas considerações ao nível da análise morfológica dos marfins que se seguirá no próximo capítulo (V), constitui uma perspetiva complementar à análise histórico-artística realizada nesta tese, permitindo empreender, através da confluência de diferentes abordagens disciplinares, uma análise ou interpretação mais completa dos marfins edo-portugueses, apontando caminhos para o conhecimento da sua materialidade.

V – CARACTERIZAÇÃO MATERIAL DO MARFIM E DOS MARFINS EDO-PORTUGUESES

V.1. Abordagens e metodologias

A abordagem metodológica das técnicas de análise e a caracterização material aplicadas ao estudo histórico-artístico podem contribuir para o conhecimento das obras de arte, permitindo responder a questões concretas, como sejam a datação, composição, técnica, estado de conservação e a origem geográfica das peças. A história técnica da arte tem vindo a ser valorizada, pois permite estudar melhor obras antigas sobre as quais não há muita informação (Amaral, 2015). Para o caso dos marfins luso-africanos do Benim, é de realçar que a identificação do que se pode considerar uma “linguagem edo-portuguesa” que se desenvolveu no período de contacto entre os Edo e os portugueses (capítulo IV), a qual incidiu, em parte, na análise formal e estilística das peças, evidencia a importância do estudo da sua materialidade e de alguns aspetos relativos às técnicas escultóricas destes marfins. Tendo em mente que o exame detalhado do *medium* que constitui as obras, bem como o conhecimento da tecnologia utilizada na sua produção, são fatores indispensáveis para o historiador de arte e, neste sentido, pode considerar-se que a história das tecnologias torna-se parte da história da arte (Vansina, 2013: 67, 77). Além de estas peças evidenciarem o contato entre culturas distantes e diferentes, também revelam a existência de redes comerciais e trocas tecnológicas, bem como intercâmbios de ideias (Mark, Horta, 2011: 135). Este capítulo incide sobre o estudo desta matéria biológica, apresentando os métodos para se poder identificar o marfim, notando que é através do conhecimento das suas características gerais que se pode aferir a autenticidade das obras no âmbito da museologia ou dos mercados de arte.

Se uma abordagem mais analítica a estas peças poderia contribuir para se saber a datação e a origem geográfica das peças, nem sempre se torna possível adotar as metodologias científicas para esta investigação. Estes dados científicos têm sempre que se articular com o estudo da história da arte (da história e da arqueologia), entre outros diversos fatores, como, por exemplo, os relativos ao valor patrimonial das obras e ao próprio acesso às peças. No caso da investigação da arte e da história de África, esta metodologia científica poder-se-ia revelar especialmente útil, tendo em mente as problemáticas que concernem este estudo, onde se incluem os marfins edo-portugueses. Com efeito, as dificuldades em determinar a cronologia e a proveniência de diversas peças que foram dispersadas durante o período pré-colonial e

colonial, justificam a necessidade de se aplicarem métodos interdisciplinares no seu estudo. Salienta-se, de igual modo, a destruição de obras de arte e artefactos decorrente das transformações do mundo africano ao longo dos tempos, bem como a ausência da escrita das sociedades africanas, e ainda a escassa e errónea informação acerca do percurso das peças nas coleções europeias (Bassani, 2000). Estes constrangimentos também se prendem com diversas dificuldades de acesso aos marfins. O facto de os marfins luso-africanos pertencerem a coleções públicas e privadas e se encontrarem, deste modo, dispersas em diversos pontos do globo, podendo apenas ser conhecidas através de imagens de catálogos ou *sites* de museus, são situações que dificultam o estudo deste *corpus* por nós constituído, de oitenta e uma peças. Por conseguinte, diversos entraves que, inusitadamente, se colocaram nesta investigação, inviabilizaram o contacto direto com as peças, o qual poderia ter facilitado a observação da sua tridimensionalidade e de um detalhe maior da sua iconografia, bem como das técnicas escultóricas, entre outros aspetos da sua materialidade. Embora tenha havido a possibilidade de aceder a alguns marfins de coleções privadas, o sigilo requerido nestas situações encontra-se muitas vezes relacionado com a comercialização do marfim, atualmente bastante condicionada pelas restrições respeitantes ao tráfico ilegal e à conservação animal (Hornebeck, 2015). Colocam-se, igualmente, questões patrimoniais acerca das peças pertencentes a coleções públicas, designadamente no que respeita à conservação material destes objetos cuja “aura” foi reforçada com as recontextualizações ao longo dos tempos. Levantam-se ainda questões de foro metodológico que consistem, fundamentalmente, na correta articulação dos dados histórico-artísticos com a informação que pode ser retirada ou interpretada dos resultados analíticos, os quais podem não contribuir diretamente para o conhecimento das peças. Se foram utilizadas metodologias analíticas que têm contribuído para as aferições cronológicas das obras fundidas em bronze/latão e de terracota (utilizando, principalmente, termoluminescência e radiocarbono) do reino do Benim e de outros locais da Nigéria, o estudo de peças antigas talhadas em marfim apresenta um cenário mais complexo e de difícil aplicação. De facto, os marfins edo-portugueses nunca foram objeto de análises científicas,²²³ considerando em primeiro lugar o facto de serem peças de valor histórico muito relevante e, numa vertente mais ligada à técnica, apresentarem uma dimensão reduzida, que coloca entraves relativos à amostragem para fins analíticos como, por exemplo a datação por carbono 14, exame destinado a datar as peças num espectro mais ou menos alargado. Já quanto à aferição da sua proveniência, os métodos científicos podem trazer resultados mais palpáveis pelo facto da

²²³ Houve intervenções no âmbito da conservação e restauro, que podem contribuir para o estudo dos marfins africanos antigos, destacando algumas intervenções de restauro nos marfins sapi-portugueses (Curnow, 1991) e a tese de mestrado de uma trompa de marfim do Congo (Gonçalves, 2013).

dimensão da amostra a retirar poder ser muito reduzida, não comprometendo a integridade física das peças. Por outro lado, os estudos que têm dado a conhecer a composição elementar do marfim e as maneiras de o identificar, têm contribuído em diversos âmbitos para o conhecimento da matéria ebúrnea (Espinoza, Mann, 1993). O marfim, salientando-se as presas de elefante africano, tem sido muito valorizado como suporte artístico. Como tal, esta abordagem ao conhecimento do *medium* das peças, visando um conhecimento relevante para a identificação das obras de arte, torna-se essencial por permitir identificar o suporte das peças através da observação com luz visível e de métodos não invasivos como a fotogrametria. As imagens de alta resolução permitem uma visualização detalhada das técnicas escultóricas, das marcas de ferramentas, bem como uma identificação mais atenta da iconografia destes objetos.

Neste sentido, este capítulo contempla um enquadramento inicial acerca do conhecimento do marfim e da sua fonte, o elefante (destrinçando outro tipo e fontes do marfim), caracterizando esta matéria biológica ao nível da sua constituição química e física, com a finalidade da sua correta identificação. Este conhecimento pode contribuir para a distinção entre os marfins antigos e os marfins mais recentes no âmbito da museologia e, considerando de igual modo, os meios nos quais estas obras circulam, i.e., onde são adquiridas ou vendidas (antiquários, leilões, etc.). Atualmente, as coleções de arte e de artefactos de marfim de elefante encontram-se inextricavelmente ligadas aos problemas da conservação desta espécie animal, uma vez que a procura pelo marfim de elefante aumentou nas últimas décadas (Hornebeck, 2015: 111). Com efeito, as leis que têm sido promulgadas visam combater o comércio de marfim em bruto e esculpido e, por arrasto, afetam o trânsito de obras de arte talhadas nesta matéria, bem como artefactos documentados nos tramites legais (idem: 111). Neste âmbito, o projeto desenvolvido no Laboratório HERCULES (Universidade de Évora) sobre a análise dos marfins luso-africanos e marfins africanos (de outras proveniências), no qual este doutoramento também se integra, procura uma eficaz implementação metodológica no estudo do marfim (e dos marfins africanos e luso-africanos). Este estudo laboratorial incluiu a construção de um modelo analítico que visou contribuir para a análise de um conjunto de marfins antigos de diferentes origens geográficas, tendo tido por objetivo a correta identificação geográfica dos marfins e, conseqüentemente, contribuir para combater o tráfico ilegal. Assim, torna-se relevante apresentar não apenas os meios para a identificação do marfim sem recurso a métodos invasivos, mas também os exames a que as peças de marfim podem ser submetidas, referindo quais são os seus objetivos, e ainda que tipo de dados se podem extrair destas análises. Estas abordagens e procedimentos visam contribuir para o conhecimento global do marfim e dos marfins antigos, em especial dos marfins luso-africanos, além de se considerarem

as condições nas quais essas análises podem decorrer, e ainda quais os riscos implicados para a conservação de peças históricas de relevância patrimonial. Tendo presente que o objetivo destas análises científicas visava avançar no conhecimento acerca dos marfins edo-portugueses, nesta parte da tese também se incluem alguns procedimentos científicos relativos ao estudo material de duas peças às quais tivemos acesso e que se encontram em Portugal. Tratam-se, pois, do olifante de uma coleção particular (Cat. no. 20) e do saleiro do MNAA (Cat. no. 1), destacando que o marfim do olifante foi sujeito a uma análise molecular com recurso a micro-amostragem (exame de ponto, amostra com tamanho inferior a 100 micrómetros), e um levantamento fotogramétrico (digitalização 3 D, três dimensões) desta peça. Não tendo sido possível retirar uma micro-amostra do saleiro do MNAA, a abordagem focou-se no levantamento fotogramétrico. Neste capítulo, apresentam-se os resultados destes procedimentos, bem como os que decorreram de uma observação à luz visível das duas peças, permitindo introduzir mais alguns aspetos da sua morfologia, em comparação com os marfins que compõem o *corpus* edo-português. O capítulo termina com a caracterização cronológica dos marfins edo-portugueses, articulando toda a informação resultante do estudo histórico-artístico realizado nesta tese com os dados analíticos que foi possível integrar (notando que, tendo em conta a quantidade de amostra requerida pela técnica, não se realizaram análises de carbono 14 para aferir a datação aproximada das peças), retirando conclusões finais acerca destes mesmos resultados.

Não obstante o facto de não se ter realizado todo o conjunto dos métodos analíticos aqui descritos, por não terem cabimento ou por não ter sido possível implementá-los, fica patente a articulação que se pode realizar entre as ciências sociais e humanas, e as ciências exatas, bem como a sua relevância não apenas para a sua identificação, como também a possibilidade de analisar estes marfins visando a sua preservação. Esta abordagem constitui uma metodologia interdisciplinar muito relevante para a procura do conhecimento global destas obras, bem como de outras peças de marfim. Assim, o caminho apontado e que pode ser trilhado neste percurso em particular, possibilitou encetar entendimentos e diálogos que à partida são de difícil conciliação, envolvendo, concomitantemente, o escopo e a abrangência que deve pautar toda a atividade humana na procura do conhecimento.

V.2. O marfim: conhecimento, caracterização geral e constituição

A necessidade do conhecimento da matéria dos objetos encontra-se intrinsecamente interligada com a sua presença física (Hauser, 2008), incorporando um conjunto de significados

que são passíveis de serem conhecidos num contexto espacial e temporal alargado. Sob esta visão, a noção da componente material do marfim de presas de elefante apresenta relevância para a análise das obras produzidas na matéria-prima ebúrnea, bem como para a sua atribuição cronológica e geográfica, e ainda para o entendimento dos seus significados ou funções aquando da sua concretização. É de notar que muitos dos materiais biológicos foram percecionados como amuletos ou objetos talismânicos, e muitos deles apresentando propriedades medicinais (Pederson, 2004: VIII). Com efeito, o uso do marfim de elefante foi desde cedo associado às elites, veiculando riqueza, prestígio e estatuto social, fenómeno que se define pelo contexto cultural no qual as peças foram produzidas (neste caso, no africano, mas relacionando-se com o europeu). Pode-se, pois, considerar que as manifestações visuais e materiais destas ideias valorativas que se encontram associadas ao marfim (e ao elefante) reforçam a sua realidade (Martinez, 2007: 32).

O presente subcapítulo incide sobre o conhecimento material do marfim, suporte biológico no qual os marfins luso-africanos foram esculpidos, e também sobre os seus processos (a maior parte, subtrativo), tendo presente que estes objetos artísticos tridimensionais apresentam dimensões ou volume que ocupam em média espaços reduzidos. Sendo o ato de esculpir (entalhar ou talhar, tal como a pedra e a madeira) a ação ou atividade criadora desses objetos, o material condiciona as formas e a técnica escultórica, bem como o tipo de ferramentas, entre outros meios utilizados nesta atividade (Vilhena, 2004: 17-18). Pelo facto de ser um material relativamente macio, o seu talhe pode ser feito com utensílios não metálicos, assim como a sua superfície pode ser polida, conferindo ao marfim o aspeto brilhante e semi-translúcido, o qual tem sido muito apreciado (Hornebeck, 2015: 102-103). Com a idade, o marfim tende a adquirir uma patine amarela-dourada, notando que a sua superfície também pode ser branqueada, tingida e pintada (com óleos, tintas ou corantes), ou dourada. A possibilidade de alterar o aspeto de peças produzidas no marfim é um fator importante a considerar na sua identificação (idem: 103). Também pelo facto de ser um material altamente higroscópico, i.e., tem uma grande tendência para absorver água, levando a apresentar rachaduras e descamação quando sujeito a grandes variações de humidade e temperatura (Leão, Souza in Santos *et al.*, 2018: 285).

A forma encurvada e o facto de os dentes de elefante apresentarem um vazio em cerca de 1/3 da sua forma, condicionam o seu talhe, e influem no tamanho e, em certos casos, na morfologia das peças que resultam deste ato. Contudo, o marfim pode ser mais finamente talhado do que a madeira. O marfim de elefante, material de origem animal, i.e., biológica, tem suscitado fascínios diversos desde os primórdios da humanidade. Esta apreciação deve-se não

apenas à correlação com a sua fonte ou animal do qual se pode extrair o marfim, mas também às suas qualidades como matéria escultórica. A palavra *marfim* era tradicionalmente aplicada apenas a presas de elefante (Espinoza, Mann, 1992: 5), e a sua associação às qualidades do maior ser vivo terrestre foi muito valorizada em diversos contextos geográficos e temporais, seja no seio das culturas às quais o acesso ao material ebúrneo era direto, seja em sociedades que tinham maior dificuldade na sua obtenção. Tal como outros materiais da arte africana, “o marfim possui qualidades e associações que realçam o significado dos objetos esculpidos neste material” (Ezra, 1984: 5), sendo que devido à sua durabilidade, o marfim é um dos *media* desta arte que melhor sobreviveu através dos tempos e do clima (P. Montebello in Ezra, 1984: 3).

Refletindo as necessidades de adaptação do animal ao seu *habitat* e dieta, o marfim (presas e dentes) provém de uma variedade de outros animais (hipopótamo, javali, morsa, narval, entre outros). Contudo, as presas ou defesas (incisivos superiores de crescimento contínuo) dos proboscídeos, nomeadamente dos elefantes (**Fig. 173**), que pertencem à família *Elephantidae*, mamíferos que se caracterizam por terem o nariz e o lábio superior transformados em tromba (órgão de defesa, preensão e ataque), dividem-se em duas espécies: o africano, *Loxodonta Africana* (tendo duas subespécies: o da savana e o da floresta) e o elefante asiático, *Elephas maximus* (conhecido por elefante indiano), são os que apresentam maior quantidade do principal constituinte do marfim, dependendo do tamanho, bem como maior beleza. As presas dos elefantes diferem consoante a espécie, sendo que as maiores (dos elefantes africanos da savana) podem atingir 3,5 metros e pesar 130 quilogramas. A natureza rígida desta substância única permitiu que fosse trabalhada sob diferentes maneiras e utilizada de diferentes formas em diversos contextos geográficos, a par de outros materiais biológicos e minerais (como as pedras preciosas), sendo que os objetos esculpidos em marfim encontram-se à partida condicionados pela disponibilidade ou acesso às fontes desta matéria de origem biológica. As peças esculpidas em marfim, trabalhadas em diversas tipologias, também se encontram cingidas ao tamanho e à forma da matéria-prima (e do animal ou fonte), fatores que se interligam com as possibilidades plásticas e com as técnicas escultóricas resultantes, bem como com as funções para as quais são destinadas. Por sua vez, a utilização dos objetos varia de acordo com o seu percurso histórico e com a valorização atribuída às peças e ao próprio material, nos quais influem os fenómenos de gosto. Conforme pudemos verificar no capítulo anterior, as características estilísticas também se encontram enquadradas nesta combinação de fatores.

Foi no princípio do séc. XIX que se iniciou a análise científica da caracterização do marfim dos proboscídeos com as publicações de Bernhard Shreger e Richard Owen (Espinoza, Mann, 1993: 241). No entanto, existem ainda muitas lacunas no seu conhecimento (Pedersen, 2015:

8). Várias metodologias têm sido aplicadas desde então, em relação a essa questão (Espinoza, Mann, 1993; Edwards, 1997). Diversas problemáticas relativas à autenticidade deste material biológico têm sido levantadas, tendo em conta possíveis variantes no que respeita aos materiais utilizados (acrescentos, fontes orgânicas ou inorgânicas, substitutos, imitações ou cópias, etc.)²²⁴. Portanto, este capítulo destina-se ao conhecimento da materialidade do marfim (caracterização, morfologia e propriedades), contemplando as diversas formas como este material foi trabalhado e talhado, incidindo fundamentalmente nas presas dos elefantes africanos, com o objetivo de contribuir para o estudo dos marfins luso-africanos, no que respeita à identificação dos suportes das peças em análise. Pela observação das características materiais dos marfins contemplados neste estudo (articulada com a iconografia e a iconologia, entre outras análises, tendo em conta os contextos históricos de produção), podem-se levantar algumas dúvidas quanto à matéria-prima utilizada, situação esta que poderá ser comprovada pela aplicação de métodos de análise físicos e químicos às peças, o que não desmerece uma observação direta atenta. Assim, apesar das dificuldades e restrições no estudo de peças antigas esculpidas em marfim, se o estudo material e laboratorial dedicado a alguns marfins existentes em Portugal visa responder às dúvidas gerais levantadas nas áreas disciplinares das ciências humanas e sociais, torna-se muito relevante a análise iconográfica e estilística, incluindo o método comparativo (entre peças), aliando-se a uma análise morfológica geral (de alguns aspetos das peças que compõem o *corpus*) e aos dados pontuais que serão apresentados neste capítulo. Estas metodologias e procedimentos científicos que se podem realizar no estudo do marfim, também constituem fundamentos relevantes para a implementação de metodologias no estudo da história e da história da arte.

O marfim, material calcificado denso e duro, produzido pelos animais²²⁵ pela calcificação das células com minerais à base de cálcio (Esteves, 2008: 3) apresenta uma gama de cores entre o amarelado pálido e o branco lustroso (elefante africano), ao branco mate, opaco (elefante indiano), entre outras tonalidades específicas de cada espécie. Apesar da morfologia e composição das presas ou dentes de mamíferos variar conforme as espécies, apresentam estruturas físicas semelhantes, bem como componentes da mesma cor creme opaca (variando na gama de tonalidade). Sendo a estrutura química e física idêntica, independentemente das suas espécies de origem, a função dos dentes é a da mastigação, enquanto a função das presas,

²²⁴ Tem também havido várias publicações relativas à identificação do marfim e seus substitutos quanto ao uso e proteção das fontes naturais e sua conservação (Espinoza, Mann, 1992).

²²⁵ Existe um segundo grupo de materiais de origem animal e de estrutura rígida também passíveis de serem trabalhados, cuja composição é essencialmente orgânica (composição proteica: queratina e quitina, como o corno, chifre, carapaça de tartaruga, asas de insetos, etc.), não havendo mineralização, servindo de imitação do material calcificado (Esteves, 2008: 3).

as quais evoluíram ou se desenvolveram a partir de dentes muito maiores projetando-se dos lábios, consiste na sua utilização como auxiliadora na alimentação do animal, assim como para lutar ou manobrar. Os dentes são constituídos por raiz, pescoço e coroa, e as presas por raiz e presa, ambos com cavidade pulpar, dentina, cemento e esmalte (Espinoza, Mann, 1992: 5). A componente proteica dos materiais orgânicos calcificados é formada pela deposição de um mineral (mineralização) à base de cálcio (calcificação). A **dentina** compõe o volume da peça, sendo comumente designada de marfim, cuja formação dá origem aos padrões característicos visíveis no marfim em secção transversal ou longitudinal; o **cemento** rodeia a dentina, sendo semelhante à dentina na cor, branca-creme, mas apresenta uma estrutura diferente; o **esmalte**, que é uma camada que cobre o cemento (em diferentes graus, consoante a fonte de marfim), é bastante dura (mais pálida e semi-translúcida); e a **cavidade pulpar**, parte interior da presa ou dente, que em vida do animal contém tecido vivo (espaço interior vazio conforme à forma da pulpa, normalmente cônica e no caso do elefante chega a ser um terço da presa) (**Fig. 174**). A forma, tamanho, a quantidade de cemento ou esmalte, ou em especial a estrutura interna da dentina, entre outras características, permitem identificar o marfim de cada espécie animal, que por vezes se encontra encoberto pelo tratamento escultórico e de pigmentação (ou montagem) das peças.

Assim, quanto à sua composição química, a dentina é o constituinte principal do marfim dos dentes ou presas dos animais, substância mineral compacta, dura e densa, formando-se em células ultraexternas, os **odontoblastos**, ao longo da cavidade pulpar. Tem uma matriz orgânica de proteínas de colagénio, elastina, sendo que a **dalite** é o seu componente inorgânico $[Ca_{10}(PO_4)_6(CO_3)H_2O]$ (Espinoza, Mann, 1992: 5), contendo ainda uma estrutura microscópica em que os túbulos dentinais (micro-canais com diferentes configurações e diâmetros) são irradiados através da dentina da cavidade pulpar para o exterior da borda do cemento. A camada de dentina mais próxima da pulpa não é mineralizada (falta de hidroxyapatite) e é muito fina, sendo que a estrutura visível da dentina é determinada pelo tamanho, orientação e densidade destes túbulos (2 μm a 5 μm de diâmetro). A camada de cemento, tecido moderadamente calcificado, é exterior à dentina, formando-se na parte inferior da presa ou dente, o que permite a adesão à mandíbula e ossos do maxilar. O cemento é produzido na raiz do dente (dentro da gengiva) por células designadas **cementoblastos** (ou cementócitos) e envolve todo o dente, contendo mais matéria orgânica do que a dentina, apesar de a sua composição química e cor serem semelhantes (não contém túbulos dentinais). A camada de esmalte que protege a parte exterior do dente é extremamente dura, contendo mais componentes inorgânicos do que a dentina e o cemento, hidroxiapatite (mineral), com algumas proteínas e água (falta de colagénio). Quanto à

pulpa, esta consiste em um tecido mole que se encontra na cavidade do dente ou da presa, sendo a sua função primária a formação da dentina, além de fornecer nutrientes e umidade ao redor dos componentes orgânicos do dente, sendo rica em vasos sanguíneos, nervos e linfáticos (Pedersen, 2015: 94).

Apesar da relevância da observação visual, “a análise de objetos de marfim esculpidos por um cientista treinado ainda é necessária para obter uma informação positiva das fontes e espécies” (Espinoza, Mann, 1992: 2). No entanto, o conhecimento da sua origem e datação constitui um cenário de estudo muito mais complexo, como veremos.

V.2.1. Identificação e autenticidade do marfim

Desde os inícios da utilização, valorização e circulação do marfim, este material biológico levanta questões quanto à conservação animal (perigo de extinção dos animais, nomeadamente, dos elefantes), ao comércio ilegal e também no que respeita à identificação errónea de obras esculpidas em leilões, antiquários e coleções privadas e públicas, pelo ainda relativo desconhecimento deste material. Se para conhecer uma obra de arte a primeira tarefa do historiador de arte consiste primeiro em identificar o objeto e assegurar a sua autenticidade (Vansina, 2013: 3), o estudo material desse mesmo objeto pode assumir uma grande relevância nesta investigação interdisciplinar, ressaltando que esta abordagem constitui uma parte do estudo cujos resultados devem ser interpretados e articulados com os outros dados existentes. Na análise de uma obra de arte, as questões iniciais que se devem colocar consistem em saber se esta é “autêntica” ou “falsa”.²²⁶ Uma observação atenta e detalhada, se possível suportada em análises laboratoriais, poderá revelar e certificar o tipo de *medium* de que a obra é composta. Assim, mesmo que o material de uma peça de marfim aparente corresponder às características gerais do marfim através da observação a olho nu, a sua identificação é assegurada pelo conhecimento científico da composição e comportamento desta matéria orgânica. Conforme detalhámos nos capítulos anteriores desta tese, a descrição da obra em si mesma levanta questões de ordem técnica, atribuição das peças a oficinas, problemas relativos ao fornecimento de matérias-primas, entre outras questões, que condicionam a sua identificação (idem: 24-25). Têm aparecido muitas obras africanas que foram forjadas, imitando outras (o estilo é das características mais imitadas), por diversos motivos, situação que se prende com a sua

²²⁶ Neste capítulo, a análise acerca da “autenticidade” dos marfins incide na distinção material das peças. Apesar dos conceitos de arte “tradicional”, ou arte “turística”, entre outros, mencionados no capítulo II desta dissertação, as questões aqui abordadas dizem respeito às réplicas do marfim e à distinção de peças forjadas em períodos mais recentes (Roy Sieber in Curnow, 1983: x).

comercialização, lembrando que peças falsas do Benim apareceram no mercado europeu pouco tempo depois do saque dos tesouros da Cidade (Graebner in Vansina, 2013: 26). No geral, foram produzidas muitas peças falsas africanas, na Europa e em África por artistas africanos, copiando obras antigas da sua região ou de outras regiões. Estas são consideradas “falsos” por não corresponderem às indicações de atribuição da sua origem (local e data), na altura da sua venda (Vansina, 2013: 26). No que respeita aos marfins edo-portugueses, colocam-se outras questões relativas ao percurso das peças, designadamente o facto de muitas destas se encontrarem em gabinetes de curiosidades, lembrando que as referências mais antigas constam em inventários do séc. XVI e XVII (Bassani, 2000). A contextualização histórica e artística das peças atribuídas ao antigo reino do Benim, bem como a caracterização estilística, iconográfica e cronológica (que será apresentada mais à frente neste capítulo), decorreu de uma combinação de metodologias de análise e informações de diferentes áreas disciplinares que por si só já foram fundamentais para o conhecimento destes marfins. À possibilidade de analisar pelo menos duas importantes peças edo-portuguesas presentes em Portugal, na perspetiva da sua materialidade, acrescem as possibilidades do conhecimento do *corpus*, que se articula com toda a informação que tem vindo a ser exposta ao longo desta tese. Contudo, este enquadramento multidisciplinar, apesar de relevante, aplicando metodologias de análise a peças antigas que permitem determinar a autenticidade das peças, pode não responder cabalmente a todas as questões colocadas neste âmbito do conhecimento transversal a diversas áreas do conhecimento.

No que respeita às questões relativas à autenticidade de marfins antigos, diversos substitutos (orgânicos e inorgânicos) do marfim de elefante têm sido utilizados na produção de esculturas imitando o material original. Situações deste género ocorreram na arte africana, nas quais se utilizaram materiais de marfim de morsa, de hipopótamo ou de javali, e ainda osso compacto (dalite),²²⁷ semelhantes em tamanho e cor ao marfim de elefante. Apesar da observação morfológica dos materiais permitir revelar facilmente a sua constituição, esta aferição pode ser confirmada pela análise genética. Outros materiais naturais substitutos são também utilizados, como as conchas (carbonato de cálcio), o marfim vegetal (celulose), os substitutos de marfim manufacturados (caseínas e resinas, pó de marfim com resina, poliéster e resinas fenólicas). Esta utilização prende-se a diferentes usos, sendo uns para falsear, fazendo

²²⁷ O marfim das presas de elefante distingue-se pelo seu grande tamanho, em corte transversal pode-se observar o padrão de linhas intersectadas em forma de arco (tubos minúsculos), enquanto que, por exemplo, os dentes de hipopótamo têm forma triangular (e são mais duros), e os de javali são mais curvos (e têm uma forma oval pronunciada), sendo os dois caracterizados por apresentarem um padrão de anéis finos concêntricos densamente distribuídos. O osso distingue-se do marfim por ter o centro esponjoso com muitos canais estreitos, com uma morfologia caracterizada pela presença de pequenos buracos e linhas direitas escuras (Ezra, 1984:5).

passar as peças por esculturas feitas em presa de elefante, considerado o material mais nobre e simbólico, além de se pretender passar as peças por obras antigas, imitando formas, iconografia, estilos e técnicas, e outros ainda não escondendo tratar-se de cópias ou réplicas.²²⁸ Existem várias formas de aferir a sua autenticidade, como seja através de uma observação atenta, fundamentada no conhecimento acerca dos múltiplos materiais possíveis de trabalhar, que são semelhantes mas apresentam as suas especificidades.

A identificação do marfim (e dos substitutos do marfim) baseia-se nas características de classe químicas e físicas destes materiais (Espinoza, Mann, 1991: 4), pelo que os critérios consistem na distinção entre as várias espécies de marfim animal (ou vegetal), tendo presente a sua antiguidade (momento da sua extração), que influi nas características visíveis do material, assim como a especificidade de cada peça e fonte de marfim (possíveis anomalias, relacionadas com a vida de cada animal ou vegetal). Distinguem-se então, o marfim em bruto das peças esculpidas, pelas suas diversas utilizações, pelo que a sua observação deve contemplar todos os ângulos.

É geralmente aceite que não é possível determinar a origem do marfim de um objeto esculpido pela observação à luz visível, mesmo que o marfim seja fresco. Relativamente à identificação da proveniência do marfim de elefante, as suas características gerais (o tamanho do grão, a dureza, a cor, etc.) contribuem para aferir de que espécie se trata, dependendo da dieta existente na região onde o animal habita, e tendo em consideração a antiguidade do marfim. A observação das características dos objetos esculpidos em marfim de elefante incide sobre o tamanho e a forma da peça,²²⁹ sendo que numa peça grande é visível a curvatura da presa; sobre a forma circular da presa vista em secção transversal (com um ponto escuro no centro); verificando os padrões característicos que se formam por camadas, designadas “linhas de Schreger”²³⁰ ou “arcos intersectantes”, e ainda possíveis fissuras em secção longitudinal que acompanham as “linhas de Owen”. Existem também vários indicadores da antiguidade do marfim, prendendo-se com as características dos marfins esculpidos adquiridas com a passagem do tempo. Assim, estas peças tendem a ter um aspeto mais baço ou com menos brilho e alguns

²²⁸ Veja-se a obra *Normas de Inventário, Escultura, Artes Plásticas e Artes Decorativas* (Vilhena, 2004: 117), na qual se define cópia como “uma imitação ou reprodução fiel” de uma obra esculpida anteriormente. Quando a cópia apresenta uma escala diferente da original mas respeita as proporções, composição e expressão, designa-se réplica. As cópias podem ser lícitas ou ilícitas.

²²⁹ Uma das observações que se pode fazer é a medição transversal da peça (se a sua dimensão não for muito reduzida), da parte mais larga, sendo que se esta for de mais de 11 cm, permite provavelmente indicar que se trata de marfim de elefante africano, ao passo que as presas do elefante asiático são mais pequenas (Pedersen, 2015: 129).

²³⁰ As linhas de *Schreger* na dentina dos proboscídeos foram analisadas pela primeira vez pelo anatomista germânico Bernhard G. Schreger em 1800 (Espinoza, Mann, 1992: 10).

tendem a ficar mais amarelados, ao contrário de outros que permanecem brancos. Os objetos arqueológicos podem encontrar-se tão ressequidos que dificulta a identificação do material, sendo então, necessária a aplicação de análises laboratoriais (Pedersen, 2015: 126). Assim, a datação e a origem das peças também são difíceis de determinar, até pelo estado de conservação que estas podem apresentar, bem como intervenções de restauro que podem ter escamoteado a sua aparência original, lembrando que as policromias podem ser aplicadas em qualquer altura, existindo atualmente poucas cores originais nos marfins antigos (idem: 126). É, contudo, de notar que os produtos de polimento e as patines, muitas vezes difíceis de falsear, podem ser mais facilmente analisadas, contribuindo para a determinação da datação de uma peça, pelo facto de serem camadas que se aplicam sobre o trabalho escultórico. No entanto, quanto aos marfins africanos antigos, esta é uma questão ainda em estudo, sendo que uma visão global sobre os marfins luso-africanos, peças produzidas num período histórico que se pode balizar (entre 1490 e 1550), contribui para aferir a sua cronologia aproximada.

O marfim das presas dos proboscídeos provém dos elefantes, contudo, algumas peças esculpidas em marfim podem consistir em presas de animais extintos como os mamutes²³¹, descendentes da mesma ordem dos proboscídeos. A cor natural do marfim depende do seu *habitat* (espécie, região e dieta), sendo que após a morte do animal a cor é determinada pela dureza, idade, exposição à luz ou fatores ambientais (Esteves, 2008: 13). A temperatura do local onde o elefante habita influencia a qualidade do marfim, tal como os locais quentes e húmidos de África potenciam a sua qualidade, além de que com a luz o marfim tende a branquear, e as partes colocadas no escuro e sem arejamento amarelecem.

As presas têm uma forma arredondada e um ponto escuro no centro em secção transversal, sendo possível observar a estrutura do marfim dos proboscídeos e permitindo distinguir as espécies de elefantes e mamutes. O padrão formado por arcos que se intersectam - ou “**linhas de Schreger**” - é uma das características dos elefantes mais analisadas na identificação do marfim (**Fig. 175**). Este padrão em arcos justapostos resulta da orientação dos túbulos dentinais que forma duas hélices que se curvam em direções opostas (Pedersen, 2015: 40). As linhas de Schreger dividem-se em duas categorias: as mais visíveis que se encontram perto do cemento, na parte exterior da presa, e as linhas mais estreitas e menos discerníveis, as quais se localizam no interior perto do centro da presa (da cavidade pulpar) (Espinoza, Mann, 1992: 10). Os ângulos formados do centro da presa dos elefantes (africanos e indianos), na cavidade pulpar, são obtusos, i.e. de mais de 90 graus, e de aproximadamente 120 graus na

²³¹ Os mamutes (*Mammuthus primigenus*) e os mastodontes são animais extintos há mais de 10.000 anos, primos dos elefantes, encontrando-se no Alasca e na Sibéria.

borda externa, onde podem parecer distorcidos, dependendo da forma como a peça é esculpida (ângulo axial). Estes diferenciam-se do marfim de mamute, pois os ângulos das linhas de Schreger são agudos.

Em secção longitudinal podem-se observar linhas paralelas irregulares (padrão de anéis concêntricos) designadas de “**linhas de Owen**”²³², visíveis no marfim dos proboscídeos. Apesar de normalmente pouco visíveis no marfim de elefante, estas são formadas pelo crescimento da presa, que ocorre ao longo da vida do elefante, podendo continuar a produzir dentina, o que a torna mais sólida, preenchendo assim o interior da presa (cavidade pulpar) (idem: 92). Desta forma, perto da borda externa da presa a estrutura do padrão, visto em corte transversal, observam-se linhas finas e concêntricas que podem ficar comprimidas pelo crescimento interno da dentina por dentro, alargando os ângulos dos arcos de interseção (mais do que no centro).

Incidindo, então, no marfim de elefante africano, atualmente consideram-se duas espécies de elefantes africanos, ambas com uma intumescência na cabeça e a extremidade da tromba com duas expansões digitiformes opostas: o elefante-africano (elefante-africano-domato ou **elefante-africano-da-savana**), o maior de todos (orelhas grandes e presas encurvadas para a frente), espécie designada *Loxodonta africana*; e o **elefante-africano-da-floresta**, de pele mais escura, orelhas mais redondas, tromba mais peluda e presas amarelas ou acastanhadas, paralelas, dirigidas para baixo, espécie designada *Loxodonta cyclotis* (**Fig. 176**) (Esteves, 2008: 9).²³³ Vivendo atualmente na África subsariana, os elefantes africanos têm grandes orelhas e são maiores do que os elefantes asiáticos, podendo atingir 3 metros de altura (até aos ombros) e pesar até cerca de 6 toneladas (os machos). As presas de elefante africano têm sido mais procuradas pelas suas qualidades, por serem maiores, mais macias, além de a sua tonalidade amarelada ser mais translúcida e rija que as presas dos elefantes indianos.

²³² A designação “Linhas de Owen” foi atribuída pelo investigador do séc. XIX, Richard Owen, o primeiro a descrever o crescimento concêntrico destas linhas visíveis nas presas dos proboscídeos, em secção transversal (Pedersen, 2015: 92).

²³³ O marfim do elefante asiático tem três sub-espécies: o *Elephas maximus maximus* (do Sri Lanka); o *Elephas maximus indicus* (da Índia) e o *Elephas maximus sumatranus* (Sumatra), apresentando maiores semelhanças entre eles do que as sub-espécies africanas. Atualmente encontram-se principalmente na Índia ao sul da China e à península de Malaca, Sumatra e Bornéu (Osswald in Esteves, 2008:11), em áreas mais restritas do que no passado, lembrando o papel que os elefantes asiáticos tiveram na Antiguidade, cujo marfim era extraído de elefantes selvagens (Pedersen, 2015: 32-34). Nestas espécies os machos podem atingir mais de 3 metros de altura e pesar menos de 5 toneladas, tendo duas intumescências na cabeça e orelhas mais pequenas do que os elefantes africanos, como já foi referido, sendo que as fêmeas têm presas muito pequenas. As presas dos machos podem atingir cerca de 1,5 metros e 40 quilos de peso. O marfim do elefante indiano é ligeiramente mais branco (opaco) do que o africano, sendo referido que retém mais a sua cor pálida, sendo também mais macio.

No que respeita ao marfim recentemente extraído, é comumente referido que os elefantes africanos da savana produzem um marfim branco creme, e que as presas dos elefantes da floresta são mais acastanhadas, dependendo da sua dieta. Os que se alimentam de bambu têm um tom mais rosado, e o marfim do elefante da floresta é diferente do da savana, sendo este último mais próximo do marfim do elefante asiático, em termos de textura e dureza (Pederson, 2015: 41-42). O marfim africano tende a manter a sua cor amarelada, tornando-se mais claro com o passar do tempo (Penniman in Esteves, 2008: 13). Assim, o marfim desta espécie de proboscídeos pode dividir-se em duas categorias principais, consoante a sua região de origem, designadamente a das zonas do Oeste de África da floresta, arborizadas e húmidas, perto de rios e pântanos (Guiné, Gabão e Congo), que é um marfim mais duro, pequeno, estreito e acastanhado, de melhor qualidade, especialmente o das fêmeas, mais pesado e consistente, de grão fino e sem veios. É de notar que o reino do Benim situa-se na floresta tropical, sendo estas características extensíveis às presas dos elefantes desta região. A segunda categoria corresponde ao marfim de elefantes oriundos das regiões de savana é mais mole ou macio e branco (Etiópia, Egito, Zanzibar, Moçambique), bem como mais leve, elástico e comprido, e também mais quebradiço nas pontas. O marfim de Pangani (Costa Leste de África) ou “marfim verde” é o mais fino e mais bonito, transparente (branco pálido ou amarelo brilhante), e vai branqueando com o tempo. É também muito duro, pesado e de grão fino, enquanto que o do Cabo é mais macio (por vezes amarelado e esbranquiçado). O do Senegal e da Abissínia é muito semelhante, mas não é tão perfeito (geralmente fendidos) (idem: 12). O marfim da Guiné é considerado o melhor (duro, pesado e de grão fino), inicialmente amarelado e transparente, tornando-se branco e opaco com o tempo.

V.3. Técnicas escultóricas

De maneira geral, tanto os dentes como as presas de marfim podem ser esculpidos em inúmeras formas e objetos, os quais, no entanto, têm de se adaptar à morfologia do dente. Esta matéria-prima também pode ser trabalhada com técnicas que integram diversas peças, cuja ligação ou encaixe permite aumentar o tamanho do objeto. No que respeita aos marfins luso-africanos, as suas tipologias consistem em olifantes, saleiros, talheres, píxides, entre outros objetos, tendo presente o padrão das encomendas portuguesas nas regiões aqui consideradas (excetuando o Congo cuja tipologia se cinge aos olifantes, ao contrário da Serra Leoa e do Benim, que apresentam a variedade acima referida), bem como a peças para uso interno, designadamente as pulseiras, pendentes, presas, entre outras. É de notar que as dimensões das

partes das presas destinadas a serem talhadas, variam de acordo com o tipo de peças, salientando, por exemplo que para as colheres é necessário um bloco de marfim mais pequeno do que para a produção de um saleiro. Como já mencionámos no capítulo IV, na historiografia têm sido identificados os estilos escultóricos e técnicas (além da iconografia) das peças, assim como têm sido atribuídas a oficinas e a mestres, individualizando intervenções nas peças ou “mãos” (Curnow, 1983; Bassani, Fagg, 1988). De facto, a observação detalhada das características gerais dos marfins africanos antigos sugerem origens geográficas que se distribuem pelos centros de produção acima referidos, sendo que o conhecimento da própria materialidade das peças também contribui para a sua identificação. Quanto à distinção entre dentes de elefante esculpidos e as presas de outros animais, podem-se assinalar as diferenças tanto na maneira de talhar como no resultado final. As presas de javali, os dentes de cachalotes, baleias assassinas e hipopótamos podem ser raspadas ou esculpidas superficialmente, mantendo assim as suas formas originais, como objetos morfologicamente reconhecíveis (Espinoza, Mann, 1992: 6). No caso dos marfins africanos antigos esculpidos em presas de elefante, os olifantes, tal como indicado pela designação, mantêm a forma da presa de elefante. Os olifantes edo-portugueses foram talhados em baixo-relevo, tal como os olifantes do Congo, enquanto que os da Serra Leoa, apresentam figuras em alto relevo, mantendo, contudo, a morfologia do dente. Como também já foi descrito atrás nesta tese, os marfins luso-africanos foram trabalhados em baixo, médio e alto-relevo, e as técnicas escultóricas utilizadas em cada centro de produção e distinguem-se de acordo com as várias tipologias, formando grupos de peças atribuídas a diferentes regiões (da costa ocidental africana e da África Central). As fontes escritas do séc. XVI e XVII dão-nos informações acerca das técnicas escultóricas africanas, e da utilização dos mesmos utensílios para esculpir a madeira (e pedra), assim como outras apreciações relativas ao processo criativo das peças e funções. Francisco de Lemos Coelho (1660) também menciona a qualidade dos artesãos da Serra Leoa, referindo que a sua gente venera “*uma peça de madeira ou de marfim, que esculpem com uma faca para lhe dar forma humana*” (in Mota, 1975). Se por um lado, esta descrição nos dá indicações sobre a técnica escultórica e utensílios utilizados em dois materiais diferentes, constitui também uma fonte interessante acerca da espiritualidade deste povo (além da valorização das matérias primas).²³⁴

²³⁴ Os instrumentos utilizados para esculpir madeira variam na fase de corte que atualmente consistem em serras, machados de corte, enxós, etc., e outros de desbaste para o talhe, utilizando instrumentos como os formões, goivas, cinzéis, buris, entre outros; para o polimento são utilizados abrasivos (lixa, pedra pomes, etc.). Para esculpir ou entalhar pedra são utilizados: régua, esquadros, compassos, fios-de-prumo e cortantes (ponteiros para marcação de pontos, eixos ou ângulos; ferramentas de percussão (ex.: picareta, martelo, etc.); ferramentas cortantes (ex.: escopros, cinzel, etc.) e ferramentas de abrasão (ex.: lima, pedras abrasivas, etc.) (Vilhena, 2004: 121).

As fontes escritas dão conta do envio de “*Mestres de Carpentaria, e Pedraria pera fazerem Igrejas*” para o reino do Congo (1488-1491) (in Brásio, *M.M.A.*, Vol. I, 1952: 58), pressupondo-se que estes artesãos também levaram diversos instrumentos de trabalho para as regiões de África para onde eram enviados.

A técnica de talhe destas peças em marfim, que são técnicas africanas, combinam em diferentes graus, elementos formais, iconográficos e estilísticos da arte africana e da arte europeia, refletindo as interações histórico-culturais e as trocas ao nível das tecnologias. Sob este aspeto, pode-se lembrar que os portugueses, nas trocas com o Benim, levaram os metais em ligas de cobre, designadamente as manilhas e as bacias, e outros objetos de ferro, pelo que eram fundidos para a produção e utilização local. A identificação de vestígios da tecnologia utilizada contribui para o conhecimento do contexto histórico-cultural no qual as obras foram produzidas, podendo detetar-se os instrumentos utilizados no talhe através das marcas deixadas no marfim.

De forma geral, as características do marfim de elefante, matéria mais utilizada na escultura (além de placas e imagens), potenciam as possibilidades plásticas deste material. A dureza do material é um fator de relevo na escultura de uma peça, sendo esta característica mensurável na escala de *Mohs* (escala para medir a dureza dos vários materiais) variando de espécie para espécie, considerando de igual modo a idade da presa, e ainda dependendo da parte da presa na qual se realiza esta medição (Pedersen, 2015: 114). A dureza dos componentes do marfim (dentina e cemento) depende das condições de exposição a que o material foi sujeito, bem como da idade ou antiguidade (altura do abate do animal ou armazenamento). Note-se que a dentina, na área próxima da cavidade pulpar, é visível a sua menor densidade ao longo do centro da presa, sendo quase translúcida, além de mais macia do que a parte exterior perto do cemento. Por conseguinte, esta zona da presa é provavelmente evitada por ser mais frágil, e também por apresentar uma diferença na sua tonalidade. Também pode coincidir, estrategicamente, com a parte interior do objeto a esculpir como, por exemplo, o espaço vazio de um olifante. Quanto ao esmalte, este componente tem pouca presença nas presas (apenas nas pontas), e o cemento, de maneira geral também é removido antes do talhe ou durante o desbaste ou talhe de um objeto. Apesar de ser um material rígido, o conteúdo orgânico do marfim confere-lhe alguma flexibilidade e resistência (menos propenso a partir), sendo relativamente suave e, contudo, resistente. Para o escultor, a comparação entre os diferentes tipos de marfim e as suas partes constitutivas, assim como o tamanho e a forma, são os fatores que determinam a adequação do material a trabalhar. Em suma, o marfim das presas de elefante africano e indiano (asiático) apresenta particularidades que são contempladas no processo

escultórico (tendo presente as características de outras espécies), como seja o facto de o marfim africano ser mais duro e maior, e igualmente considerado mais macio, apresentando menos tendência para quebrar quando se trabalha (Thornton e Penniman, in Esteves, 2008: 11), sendo também referido que o da floresta branqueia com o tempo. Assim, o marfim de elefante é o de maior tamanho, mas o mais versátil, sendo composto por uma matéria mais sólida e homogênea do que os outros tipos de marfim (Pedersen, 2015: 137).

A primeira fase do processo de entalhe em marfim consiste em fazer um desenho final (ou projeto) da peça a trabalhar, sendo costume em algumas oficinas, a realização de um modelo em argila ou cera (idem: 140). De facto, Valentim Fernandes dá-nos a indicação de que os negros da Serra Leoa trabalham estas peças magnificamente e “(...) *produzem saleiros de marfim e colheres e qualquer coisa que se desenhe para eles*” (in Mota, 1975), referência importante não só por mostrar o apreço pelo trabalho e peças africanas, mas também por informar acerca do processo criativo e técnico desta produção. É também de lembrar que a técnica da fundição em ligas de cobre, processo utilizado para produzir as peças em bronze de vários locais da Nigéria, designadamente no Benim, conforme já descrevemos, implica a realização de um molde de argila, que depois é coberto com cera. Este método de fabrico da cera-perdida era muito valorizado na guilda de metal, tendo sido utilizado para produzir peças individualizadas. Pode-se colocar a hipótese de terem sido feitos modelos de argila numa fase prévia do talhe do marfim, tendo em mente a permeabilidade dos contactos entre os artistas nas guildas do reino do Benim.

Outra particularidade relativa à técnica de talhe do marfim consiste em que este trabalho não deve ser realizado no ano da morte do animal e da extração da presa. Na intervenção escultórica deste material, depois de ser retirado o esmalte por abrasão, o primeiro passo é o corte da presa na forma e tamanho requisitado para a execução de determinada peça. Este procedimento inicial exige cuidado para não haver desperdício de material. A forma encurvada da presa pode ser aproveitada no entalhe de uma escultura, bem como o interior vazio que acompanha a sua altura, maximizando a utilização da presa e evitando as junções (as partes em relevo mais acentuado são muitas vezes trabalhadas à parte e depois fixadas à peça). A obtenção de fatias largas de marfim depende da forma como é feito o corte da presa, que deve ser realizado em ligeiros ângulos acima da cavidade pulpar, obtendo placas de forma oblonga ou oval. Pode-se observar o padrão de arcos intersectantes do marfim na parte exterior de algumas superfícies, ou o padrão de cones sobrepostos (em fatias grandes de marfim) (idem: 138-139). Para a obtenção de bases ou fatias a direito deve-se fazer o corte em seção longitudinal e não transversal), no sentido do máximo aproveitamento do marfim.

Os métodos ou o processo escultórico encontram-se relacionados com os utensílios utilizados que, desde o fabrico dos objetos em metal, não variaram muito ao longo dos tempos. Tem sido apontado que em África os escultores de marfim e de madeira são os mesmos, utilizando as mesmas ferramentas: enxós e facas, e folhas de textura áspera ou outras substâncias abrasivas para lixar, estando condicionados ao tamanho e limites da presa (Ezra, 1984: 8). Atualmente é utilizada a serra para o corte da peça, depois de calculado o tamanho adequado, de acordo com a dimensão da presa disponível. Também a escultura em pedra tem sido associada ao mesmo modo de trabalhar do marfim (utensílios semelhantes), apesar destes materiais apresentarem características próprias relativas à sua constituição material. É realizado o desenho no pedaço de marfim cortado (ou transposto), sendo de seguida grosseiramente modelado com os instrumentos disponíveis neste período do séc. XV ao séc. XVII (facas, enxós, etc.). No caso dos olifantes, é utilizada toda a presa, sendo marcadas as secções que dividem os padrões ou cenas esculpidas, atando um cordel apertado ao redor da presa e marcando os ângulos axiais. Também se pode utilizar o cordel para determinar a posição do padrão em espiral visível em algumas presas esculpidas africanas (Pedersen, 2015: 141). Uma variedade de utensílios mais delicados (de dimensões variadas) pode ter sido utilizada para as zonas mais detalhadas, sendo costume humedecer a superfície do marfim antes deste trabalho mais minucioso (amaciar o suporte). De facto, se cruzarmos o conhecimento desta prática com as fontes escritas do séc. XVI, é interessante lembrar que Valentim Fernandes laudava estas obras (saleiros e colheres) "*cousas sotijs de marffim*" e a habilidade manual de quem as realizava, os negros da Serra Leoa; "*E assi qualquer obra que lhes debuxam os cortam em marfim*" (Valentim Fernandes, *Códice Valentim Fernandes*, 1997: 98-115). Relativamente aos acabamentos, a superfície do marfim pode ser polida em vários graus, com uma variedade de materiais abrasivos), de um lustro pálido a um polimento mais brilhante, mas de aspeto encerado.

Quanto aos estilos escultóricos, estas peças tridimensionais (altura, largura e profundidade) que apresentam diferentes usos ou funções, podem ser esculpidas em vulto, i.e., peças talhadas no seu volume, podendo apresentar-se trabalhada na íntegra (frente, perfis e costas), tratando-se, nestes caso, de vulto pleno. As peças também podem ser trabalhadas apenas em três lados (frente e perfis), sendo então, uma escultura em vulto e a três quartos com as costas, ou ainda não apresentando talhe (no caso de peças planas ou escavadas), ou ainda em meio vulto (Vilhena, 2004: 20). A escultura em relevo, que depende sempre de uma superfície de adossamento (as figuras aderem a um fundo plano, convexo ou côncavo), consiste em três tipos: o baixo-relevo, quando o entalhe é mais liso, sem haver corte fundo no marfim, cujas formas em saliência representam menos de metade do volume total de um corpo ou objeto; no médio-relevo estas são cerca de metade do volume real, enquanto que o alto relevo

apresenta mais profundidade escultórica, com algumas partes tridimensionais, contendo formas de saliência mais acentuada em mais de metade do volume de um objeto. Neste caso, as figuras esculpidas podem ser bastantes destacadas, apresentando sempre, contudo, um plano de fundo, mas aproximando-se do vulto. Com efeito, se compararmos os grupos de marfins luso-africanos que se distribuem em três centros principais de produção já mencionados, verificam-se diferenças escultóricas e/ou de relevo notórias. Os marfins da Serra Leoa apresentam maior número de zonas polidas ou lisas em certas peças, fazendo sobressair os relevos, enquanto os marfins do Benim apresentam, na sua generalidade, composições que preenchem as superfícies dos objetos, em especial os saleiros, em *horror vacui*. Os olifantes do Congo são talhados com texturas em baixo-relevo que preenchem toda a superfície, apresentando de forma geral padrões mais geométricos e lineares do que os olifantes edo-portugueses, com bandas ornamentais em cordames de *design* mais ondulado.

V.4. Exames de área e de ponto

Existem diversos métodos e observações para identificar o marfim, uns simples e outros mais avançados no que respeita aos métodos aplicados a marfins antigos. Os métodos simples são utilizados para distinguir o marfim de outros materiais ou simuladores. O primeiro é a observação e o toque, radiação ultra-violeta e o teste da “ponta quente”. O crescimento das presas é registado nas camadas da dentina (e esmalte), podendo ser observado recorrendo a ampliações elevadas. Os métodos mais avançados, com as técnicas *in-situ* têm por objetivo responder a questões mais precisas ou específicas que os exames simples não podem dar, nomeadamente no que respeita ao combate ao tráfico ilegal de marfim, ou a questões mais específicas colocadas por curadores de museus, historiadores e/ou arqueólogos (Pedersen, 2015: 118), e no presente estudo, a uma equipa multidisciplinar com a finalidade do conhecimento cabal dos marfins luso-africanos e africanos antigos.

A **fotogrametria** aplicada ao estudo histórico-artístico é uma técnica digital relevante que consiste no levantamento tridimensional das peças (modelo 3D) com recurso a levantamentos fotogramétricos (fotogrametria).²³⁵ Esta técnica de análise à curta distância é

²³⁵ Destaca-se que esta técnica tem sido aplicada em diversas disciplinas, como seja a arqueologia. Vejam-se os artigos: https://www.academia.edu/37199197/De_volta_ao_passado_a_aplica%C3%A7%C3%A3o_da_fotogrametria_para_registro_arqueol%C3%B3gico_3D; <https://www.aacademica.org/eascc/69.pdf>. Salienta-se também o uso da fotogrametria no âmbito da conservação e restauro (Henriques, 2012).

complementar relativamente às técnicas tradicionais de documentação, fornecendo modelos tridimensionais de qualidade (Magalhães, Berredo, Gaspar, 2018: 188-189) e, atualmente, consiste no registo fotográfico digital, medição e interpretação de imagens (e padrões de energia radiante eletromagnética, entre outros fenómenos), com recurso a computadores e *software* específicos de reconstituição tridimensional (Moyano, 2017: 335). Este método permite um fácil armazenamento, apresentando a possibilidade de uma visualização detalhada das peças em análise. Neste sentido, torna-se necessário que a gravação das imagens seja realizada em alta resolução com câmaras de qualidade, a qual proporciona a produção de grandes quantidades de dados (Magalhães *et al.*, 2018: 189). A fotogrametria e a digitalização a laser são métodos de recolha de dados em massa (milhões de pontos podem ser recolhidos rapidamente), sendo adequados para objetos complexos, numa variedade de escalas. Os *scanners* de laser emitem e recebem a sua própria radiação magnética, em vez do suporte do ambiente refletido ou da luz artificial (como na fotografia) (*Historic England 2018 3D Laser Scanning for Heritage*).

A **fotografia com radiação UV** é uma técnica de exame de superfície que consiste em iluminar o objeto de análise (peça em marfim) com radiação ultravioleta, fração do espectro eletromagnético invisível ao olho humano, com recurso a uma lâmpada negra e observação da reação do material à radiação UV, verificando ou não a fluorescência no visível do material que o compõe. A fotografia obtém-se expondo a peça à iluminação dessa mesma lâmpada designada de Wood numa câmara escura, registando a forma diferenciada como a superfície do objeto reflete a radiação UV (Amaral, 2015: 41-42), contribuindo para identificar os materiais orgânicos e inorgânicos. Considerando a reação dos materiais, de uma forma geral, os testes ao marfim são realizados sob “ondas longas” UV (LWUV) pelo facto de alguns dos materiais orgânicos reagirem mais sob estas ondas, sendo que muitos são inertes às “ondas curtas”. O colagénio é a substância que causa a sua fluorescência, pelo que quando iluminadas as partes ao redor da peça em marfim, pode-se observar uma cor azul pálida. Enquanto o osso reage de forma semelhante ao marfim, a maioria dos plásticos é inerte sob radiação UV, à exceção da caseína, cuja reação também é semelhantes à do marfim. A observação sob a luz ultravioleta permite também detetar restauros ou intervenções anteriores.

Quanto aos **exames de ponto**, estes são usados na diferenciação entre o marfim e os diversos simuladores deste material. A observação cuidadosa dos espécimes de marfim, sem a necessidade de análises invasivas ou químicas, pode permitir a identificação da espécie, caso a microestrutura seja visível. No entanto, desenvolvimentos recentes nos instrumentos analíticos, que exigem o uso mínimo de micro-amstras, permitem maior informação acerca, por exemplo,

da proveniência, da atribuição cultural ou a idade aproximada de um objeto. A amostragem deve ser cuidadosamente pensada e a justificação para a aplicação de uma técnica específica deve mostrar uma perspetiva razoável de sucesso para abordar o assunto em questão.

Como já foi referido, marfim é dentina, que é composta por proteínas, principalmente colagénio, e um componente mineral muito mal cristalizado em estruturas incrementais de crescimento em faixas, que refletem as condições ambientais e dietéticas no momento da deposição. A análise do marfim leva em consideração essas mudanças. Quanto aos marfins que se encontram pintados ou apresentam patines, os pigmentos podem ser identificados com as análises laboratoriais, tendo presente que existem repintes do séc. XIX, cujos compostos recentes podem ser identificados.

A **amostragem** do marfim de presas permite realizar análises de ADN, com a finalidade de determinar as espécies; a origem geográfica e a idade. Para analisar o ADN (Ácido desoxirribonucleico), o corte da amostra deve ser realizado preferencialmente na base da presa, devendo a amostra final medir aproximadamente 5 mm de espessura, o que se torna muito difícil no estudo de peças escultóricas antigas (estes procedimentos são descritos em *Guidelines on Methods and Procedures for Ivory Sampling and Laboratory Analysis*, 2014). Para determinar a datação e a origem do marfim é importante retirar amostras para ADN e isótopos da mesma presa, no sentido de cruzar informações.

O **FTIR** (Espectroscopia de Infravermelho com Transformada de Fourier) (Fourier Transform Infrared Spectroscopy), é uma técnica que permite não só distinguir entre marfim e o simulador ou o falso (e o tipo de simulador), possibilitando a identificação dos tipos de marfim, salientando o avanço do estado da arte no âmbito deste projeto de doutoramento (Laboratório HERCULES). A análise baseia-se na interação dos grupos funcionais presentes na estrutura molecular da amostra com a radiação infravermelha, resultando na absorção de energia numa gama de comprimentos de onda (idem: 119). A metodologia de análise realizada pelo Laboratório HERCULES a alguns marfins africanos e luso-africanos consistiu na observação das linhas de *Schreger* por microscopia ótica e análise *in-situ* por FTIR combinado com a análise quimiométrica (o tamanho dos cristais de dalite e a composição do colagénio diferem consoante o marfim das espécies) para determinar a origem da matéria-prima entre o marfim africano ou indo-asiático.

A **microscopia de Raman** é um método de análise é um método de análise espetrométrico não destrutivo, podendo, tal como o FTIR, permitir a identificação de alguns compostos, embora utilizando uma radiação monocromática a partir de um feixe de laser,

medindo a dispersão de energia por parte da matéria em análise (Pedersen, 2015: 120). Apesar de as análises por microscopia de Raman poderem diferenciar os diferentes marfins, os resultados obtidos são muito semelhantes, tendendo a sobrepor-se.

A **análise isotópica** e a análise de elementos vestigiais é uma análise que implica a atomização da amostra, tratando-se, pois, de uma técnica de análise destrutiva. A composição isotópica dos materiais analisados permite inferir sobre a dieta do animal ou o ambiente em que viveu. A identificação da alimentação do animal e a composição química através da análise da amostra retirada do espécimen (e do objeto esculpido) torna possível determinar o seu *habitat* (a área onde ele habitou), apesar de poder não dar a informação completa devido à mobilidade dos animais e a conseqüente variedade da composição da presa (ou dente). Esta análise elementar ou isotópica pode ser realizada por ICP-MS (espetrometria de massa por plasma acoplado induzido), ou por LIBS (espetrometria de decomposição induzida por laser). A técnica localiza um ponto da amostra com um forte impulso laser, vaporizando-a; um segundo impulso laser excita e vaporiza as partículas e, à medida que estas arrefecem, produzem uma emissão eletromagnética a partir da qual são feitas as leituras (idem: 121). As análises isotópicas por IRMS (espetrometria de massa por razões isotópicas) e ICPMS (acima referida) são utilizadas para determinar a proveniência do marfim, permitindo, em algumas circunstâncias, deduzir onde é que o animal esteve e o que comeu.

Pelo facto de as dentinas terem todas composições semelhantes, os testes incidem nas diferenças dos vestígios ou dos vários isótopos presentes, utilizando a análise de isótopos (além da análise de vestígios). A análise de isótopos por IR-MS é também uma forma de exame de uma amostra de marfim (destrutiva) que incide sobre alguns isótopos que compõem o colagénio (partir do qual são feitas análises), em especial os de azoto (dá informação sobre os tipos de solo), carbono, hidrogénio e oxigénio (relacionados com os ciclos hidrológicos). Outros isótopos podem dar indicações acerca da proveniência geográfica, além da identificação entre espécimes de marfim e simuladores deste material, e entre marfim e osso (idem: 121).

A **análise de carbono 14** é um exame especializado e dispendioso que permite determinar a idade do marfim, ou o momento da morte do animal (com a presa). No entanto, não consegue informar quando é que a escultura foi talhada, tendo em mente que as presas podem ter sido armazenadas durante longos ou curtos períodos ou ao longo da história (as peças podem ter estado em *stock* ou em oficinas). Com efeito, o reaproveitamento das peças pode ter ocorrido séculos mais tarde, situação esta que contribui para a falta de consensualidade nas datações baseadas apenas no estilo e iconografia (idem: 122), bem como pelo facto de se basear

exclusivamente na datação de uma parte da presa. O que se pode assegurar com este exame ao marfim é que a datação atribuída a determinada peça esculpida pode ser mais precoce do que se pensava. O talhe é que pode ter sido realizado posteriormente, lembrando que a análise das patines pode ser mais relevante do que se possa pensar à partida. Por outro lado, certas peças que parecem ser antigas e que de facto são, a realização da análise de carbono pode apresentar duas datações no caso de, por exemplo, estas conterem acrescentos durante um eventual processo de restauro. É pois, um método de datação aproximada dos materiais orgânicos, que vai desde alguns anos a 60.000 anos de idade.²³⁶

O carbono é um elemento presente nos organismos vivos (plantas e animais), tendo uma constituição estável, à exceção do isótopo carbono 14 ou “radiocarbono” que é radioativo. No momento em que os seres morrem, a absorção de C14 pára e este começa a desintegrar-se, pelo que a datação se baseia na desintegração (duração média deste processo) deste isótopo presente na amostra, podendo ser condicionada por diversas circunstâncias, tal como a sua presença na atmosfera foi influenciada (idem: 122). É relevante identificar a fonte do marfim, pela especificidade de cada uma, sendo necessária uma regulação para cada período e as leituras atuais calibradas em conformidade, sendo estas mais precisas em objetos mais recentes. A realização da amostragem (dependendo da preservação do colagénio) também pode influir nos resultados do exame, tendo em conta que a amostra deverá ser pequena em objetos antigos, mas é necessária entre 200-500 mg de marfim em pó.

Nas **análises de ADN**,²³⁷ são consideradas análises invasivas por ter que se tirar uma amostra do material que vai ser analisado, constituindo deste modo, um problema para a abordagem a esculturas de marfim antigas de reduzida dimensão. Esta amostra é destruída (ou digerida) para se poder proceder à sequenciação genética do marfim. Estas análises não permitem determinar a idade do marfim, mas permitem, contudo, ter informação sobre a sua proveniência pela identificação das espécies de elefantes (asiático ou africano), sendo o ADN extraído de células. No entanto, apresenta um problema pois não existe estrutura celular na dentina (apesar da produção de odontoblastos no maxilar dos elefantes), mas apenas vestígios de algumas células (nos túbulos dentinais). Também o ADN se degrada com o tempo, dificultando a análise aos marfins antigos. Em suma, apenas se podem obter fragmentos de ADN

²³⁶ Este intervalo cronológico é útil para a datação do marfim de animais extintos como o mamute ou mastodonte.

²³⁷ ADN (ou DNA) é a sigla do composto orgânico (ácido desoxirribonucleico) cujas moléculas contêm as informações genéticas que coordenam o desenvolvimento e funcionamento de todos os seres vivos e de alguns vírus.

do marfim em condições muito especiais. Outra dificuldade prende-se com a necessidade da sua comparação com amostras existentes que não tenham sido extintas, sendo este o caso de algumas espécies do elefante asiático (Pedersen, 2015: 124). Deste modo, os resultados cingem-se à identificação de elefante “africano” ou “não africano” (ou seja, asiático, mas sem poder aferir a subespécie exata).

A **zooarqueologia** por Espectrometria de Massa (ZooMS) é uma metodologia micro-destrutiva, pois a amostra requerida é microscópica, sendo retirada *in-situ* (utilizando uma espécie de borracha), sendo posteriormente analisada em laboratório. É uma análise proteómica que permite distinguir as composições proteicas (a proteína sobrevive mais tempo do que o ADN) dos diferentes animais, e é muito utilizada em ossos arqueológicos. Pode ser utilizada para despistar a identificação de uma peça, se se tratar de marfim ou osso, ou outros tipos de marfim, como o de mamute, mas não entre o elefante asiático e o indiano (Pedersen, 2015: 125).

V.5. Exames realizados ao marfim

No presente estudo sobre os marfins analisados no âmbito do projeto internacional dos “Marfins Africanos no Mundo Atlântico: uma reavaliação dos marfins luso-africanos”, os métodos de análise aplicados a marfins de outras proveniências tiveram por objetivo o conhecimento das origens específicas de cada grupo de peças e a datação aproximada dos marfins antigos. Foram utilizados métodos avançados (exames de área e de ponto) que foram realizados pelo **Laboratório HERCULES**, laboratório com larga experiência nas áreas das Ciências do Património e da Arqueometria, garantindo a aplicação de novas metodologias. Deste modo, apresentam-se os objetivos iniciais relativos aos trabalhos realizados neste laboratório, sob a coordenação do Professor Doutor António Candeias, salientando o programa de trabalho desenvolvido pela Doutora Catarina Miguel, investigadora integrada no Laboratório HERCULES. O conjunto das técnicas analíticas previstas pretendia: identificar marcas de ferramentas e características da produção; conhecer a composição das diferentes espécies do marfim com a finalidade de determinar a origem da matéria-prima (marfim africano ou indo-asiático); aprofundar e completar a análise no sentido de determinar a proveniência do marfim africano (região onde viveu o elefante); determinar a idade das peças selecionadas. No que diz respeito aos exames de área, foi realizada uma digitalização a laser 3D, com uma resolução de 100 micrómetros. Esta abordagem permitiu não só um registo de elevada resolução das peças para memória futura, como uma análise visual de elevado detalhe de cada uma das peças. Foi ainda

efetuado um registo de micro-imagem das peças com recurso à microscopia digital e à estereomicroscopia (com ampliações de até 400x) para identificar marcas de ferramentas e outros recursos na sua produção. No que diz respeito aos exames de ponto, foram seguidas duas abordagens: uma abordagem invasiva, com recurso a micro-amostragem das peças; e uma abordagem não-invasiva. Dentro da abordagem invasiva, foram testadas as respostas da análise de perfil genético (ADN) e da análise isotópica (IR-MS), tendo por base trabalhos já publicados nesta área. Em ambos os casos, foram obtidos resultados muito promissores no que diz respeito à discriminação da origem animal dos marfins (**Fig. a; Gráfico 4, Vol. II**), contudo a quantidade de amostra necessária para cada uma das metodologias (que poderá ir até aos miligramas) condiciona totalmente a sua aplicação em obras de arte. Apesar destas restrições, designadamente no estudo dos marfins edo-portugueses, os resultados gerais obtidos da análise de *clusters* hierárquicos com os perfis de ADN foram interessantes. O ADN foi amplificado através de reações de PCR (Polymerase Chain Reaction), tendo sido feitos vários ensaios com *primers* distintos, tendo permitido apresentar os resultados da quantificação do ADN em todas as amostras que foram retiradas. Verificou-se que as amostras que são provenientes de elefante agrupam-se em *clusters* diferentes, evidenciando a possibilidade de se poder utilizar esta abordagem para discriminar amostras de marfim provenientes de espécies diferentes.

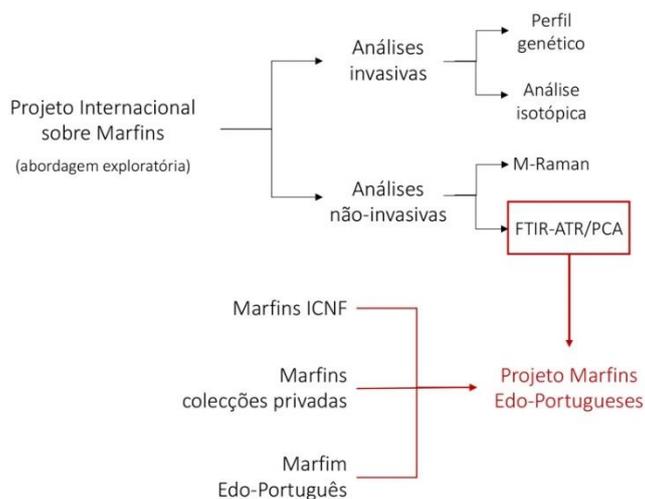


Fig. a. Design experimental seguido no estudo da proveniência animal dos marfins no âmbito do projeto “Marfins Africanos no Mundo Atlântico: uma reavaliação dos marfins luso-africanos”.

No que diz respeito às análises não-invasivas, foram testadas duas técnicas moleculares: a microscopia de Raman e a espectroscopia de infravermelho seguida de uma abordagem quimiométrica (FTIR-ATR/PCA). De entre as duas técnicas seguidas, a espectroscopia de infravermelho foi a que apresentou uma maior robustez, tendo sido, pois, a técnica que foi

otimizada e aplicada às peças objeto de estudo desta tese, cujos resultados se apresentam mais à frente.

Ambas as análises invasivas e não-invasivas seguidas nesta abordagem exploratória foram efetuadas em peças de marfim provenientes de diversos antiquários e no Museu Nacional de Arte Antiga. Tendo em conta a impossibilidade de deslocar as peças de marfim ao Laboratório HERCULES, procedeu-se à realização de amostragem das mesmas, tendo todas as técnicas atrás descritas sido efetuadas sobre estas amostras. As amostras foram retiradas de zonas internas ou nas bases das peças de forma a que esta intervenção não fosse visível, não obstante a sua reduzida dimensão. De referir novamente que, dada a dimensão das peças e a complexidade do processo de amostragem, não foi possível recolher quantidade suficiente para todas as análises previstas inicialmente. As peças de marfim amostradas foram: um bracelete, uma escultura representando Cristo e outra de Santo António (Antiquário Mário Roque); um olifante (Antiquário Jorge Welsh); e um polvorinho (Antiquário Pedro Aguiar Branco), peça criada a partir de um antigo olifante sapi-português. Para fins comparativos foram também recolhidas amostras de diversas peças de marfim cedidas pelo Instituto de Conservação da Natureza e Florestas (peças apreendidas ao abrigo da convenção CITES), uma peça pertencente à câmara do Montijo, designadamente o *Cristo do Montijo* (escultura indo-portuguesa do séc. XVII/XVIII) e uma pequena figura africana de marfim do Museu Nacional de Arte Antiga (Inv. no. 842Esc.), possivelmente do século XIX. Não foi possível retirar amostras às peças antigas do Museu Nacional de Arte Antiga, designadamente aos marfins luso-africanos.

- Considerações gerais aos resultados obtidos da análise exploratória seguida no âmbito do projeto “Marfins Africanos no Mundo Atlântico: uma reavaliação dos marfins luso-africanos”:

a) Análise do perfil genético

Numa segunda fase do trabalho, utilizaram-se amostras de diferentes origens, diferentes peças de marfim de elefante, dente de baleia e de hipopótamo, que foram analisadas com diferentes técnicas de extração de ADN. Pensa-se que será possível estabelecer uma otimização da metodologia para identificação das espécies de onde o marfim histórico é proveniente, com marcadores mitocondriais. O desenho de novos *primers*,²³⁸ de reduzidas dimensões (devido à elevada fragmentação do ADN das amostras históricas), dirigidos a zonas

²³⁸ Em genética, iniciadores ou *primers* são segmentos de ácidos nucleicos, com 1 a 60 ribonucleotídeos necessários à iniciação da replicação do ADN. PCR é reação em cadeia da polimerase que também utiliza iniciadores (<https://pt.wikipedia.org/wiki/Iniciador>).

pouco conservadas e, portanto, discriminatórias da origem, que possam ser usados em Mix-PCR poderá ter um papel fundamental no estabelecimento desta metodologia.

Por outro lado, para estas mesmas amostras onde foi possível quantificar o ADN, a utilização do *primer* M13-PCR permitiu obter perfis moleculares característicos das diferentes amostras. Segundo a análise computadorizada dessas bandas, foi construído um dendrograma cujos resultados indicam que as amostras que são provenientes de elefante formam um *cluster* e as que são originárias de outras espécies agrupam-se noutra *cluster* diferente. Estes resultados evidenciam a possibilidade de se poder utilizar esta abordagem para discriminar amostras de marfim provenientes de espécies diferentes.

Estas tarefas permitiram desenvolver protocolos para o estudo da proveniência de marfins, designadamente através da combinação de resultados de micro-FTIR e IR-MS e da utilização de análise de componentes principais. Foi ainda possível desenvolver protocolos para a análise de ADN de amostras de marfim. A amplificação de ADN por M13-PCR permitiu encontrar marcadores moleculares e verificar relações de proximidade entre amostras provenientes de elefante. As enormes restrições encontradas na amostragem dos marfins antigos, designadamente a dimensão das peças e o absoluto impedimento de comprometer a integridade física das peças decorrente desta ação, implicaram que as amostras recolhidas não tinham dimensão/massa suficiente para se poder obter resultados analíticos fidedignos para as mesmas, impedindo assim qualquer tipo de informação sobre a sua proveniência. Por outro lado, e no que se refere à datação das peças, concluiu-se que a dimensão das amostras não permitiria obter resultados com uma estatística robusta que permitissem a sua datação.

b) Análise isotópica

A análise de isótopos estáveis de carbono e azoto foi utilizada para verificar a proveniência, medindo a quantidade dos isótopos mais pesados (^{13}C ou ^{15}N) e mais leves (^{12}C ou ^{14}N) no colágeno recuperado do marfim. Apesar dos dados disponíveis na literatura e com base nas análises realizadas, estes não foram suficientes para se poder identificar exatamente a origem geográfica do marfim. Contudo, considerando estas dificuldades, a equipa do HERCULES implementou a análise isotópica de diferentes marfins e materiais biológicos, designadamente isótopos de carbono e azoto pela técnica de espectrometria de massa da razão isotópica (IR-MS). Apesar da quantidade diminuta de amostra requerida para esta abordagem descartar a análise por IR-MS do conjunto de técnicas analíticas para discriminar a origem de obras de arte de marfim, foram desenvolvidas novas metodologias.

c) Microscopia de Raman

Em relação à microscopia Raman, diferentes tipos de marfim possuem diferentes modos de vibração e, por conseguinte, espectros Raman característicos (**Gráfico 2**). Os espectros Raman de cada artefacto devem ser comparados com espectros de referência de marfim de uma fonte conhecida. No entanto, os resultados evidenciam que se deve ter em consideração o envelhecimento do marfim e a *patine* da peça, criando assim problemas adicionais na interpretação da análise (**Gráficos 3**).

d) FTIR-ATR/PCA

O marfim do elefante é constituído por microcristais de hidroxiapatite carbonatada, dalite, que são incorporados numa matriz de colágeno. Como tal, um espectro de FTIR de uma amostra de marfim consiste em bandas de absorção originadas por vibrações das moléculas de colágeno, carbonato e fosfato, incluindo bandas de hidroxilo (OH) e de água (H₂O). As principais diferenças que surgem para os espectros de FTIR de elefantes africanos e asiáticos devem-se ao tamanho dos cristais de dalite, que são menores no elefante asiático, e no teor de proteína. A análise por FTIR-ATR/PCA teve por base um conjunto de amostras fornecidas pelo Instituto de Conservação da Natureza e Florestas, apreendidos no âmbito da Convenção CITES (*Convention on International Trade in Endangered Species*), bem como de marfins adquiridos em antiquários e de outros materiais biológicos, por exemplo hipopótamo, dente de cachalote, mamute, osso. Os resultados obtidos para diferentes materiais podem ser observados no relatório em anexo (**Gráfico 1**). Salienta-se que a análise dos resultados de micro FTIR, seguindo uma abordagem quimiométrica com análise de componentes principais (PCA) à região de absorção do infravermelho dos grupos amida-fosfato (1700-890 cm⁻¹), permitiu discriminar diferentes fontes de marfim.

Deste modo, a tarefa correspondente à análise química e molecular deu o seu contributo em termos de conhecimento na otimização dos procedimentos analíticos. Este possibilitou estudar a proveniência de marfins apreendidos ao abrigo da convenção CITES, abrindo assim novas perspetivas de estudo e contribuindo para uma melhor compreensão do fenómeno do tráfico de marfim na atualidade. Os resultados obtidos no âmbito do presente projeto permitiram desenvolver metodologias analíticas aplicadas a bens patrimoniais.

e) Fotogrametria (exame de área)

Foi realizada, pela equipa da Universidade de Évora (Sara Szerszunowicz), a digitalização 3D aos marfins luso-africanos do Museu Nacional de Arte Antiga, *in-situ*, designadamente ao

saleiro do Benim (Inv. no. 750 Esc.; Cat. no. 1), os três olifantes da Serra Leoa (Inv. nos. 988 e 989 Div.). Este procedimento consistiu no varrimento da superfície de objetos de reduzidas dimensões com luz pulsar, ou detalhes de objetos de grandes dimensões com elevada precisão. Nesta digitalização foi utilizado um *scanner* 3D de alta resolução com tecnologia de luz azul (Artec 3D Space Spider) (**Figuras 187 a 189**). Este procedimento inovador (código Qr), nunca anteriormente realizado a estas peças, permitiu a construção dos modelos 3D de alta resolução das peças de marfim e a sua visualização de todos os ângulos, contribuindo para o seu estudo em qualquer parte do globo. O método comparativo que se pode utilizar contribui para distinguir os marfins luso-africanos por cada centro de produção (o Benim, a Serra Leoa e o Congo), constituindo um avanço significativo na abordagem e procedimentos que se podem realizar a obras museológicas.

V.5.1. Exames realizados ao olifante edo-português da coleção particular

O estudo da proveniência do marfim utilizado na produção do olifante da coleção particular (Cat. no. 20), realizado no Laboratório HERCULES, incidiu na análise por espectroscopia de infravermelho seguindo a abordagem quimiométrica²³⁹ desenvolvida no âmbito do projeto “Marfins Africanos no Mundo Atlântico: uma reavaliação dos marfins luso-africanos” já anteriormente referido, no âmbito do qual foi construído um modelo quimiométrico com base na análise de componentes principais (PCA)²⁴⁰ de um conjunto de espectros de infravermelho de marfins de origem conhecida, no qual foram projetados os espectros de infravermelho²⁴¹ resultantes da análise do marfim do olifante edo-português. Para a construção do modelo foram considerados marfins apreendidos em voos provenientes de

²³⁹ A quimiometria é uma ciência que consiste na aplicação de métodos estatísticos ou matemáticos a um sistema ou processo químico, com o objetivo de obter informações sobre o seu estado.

²⁴⁰ A análise de PCA foi aplicada a um conjunto de 119 espectros infravermelhos de referência restritos à região de absorção dos grupos amida-fosfato ($1730-890\text{ cm}^{-1}$) provenientes de 5 grupos de esculturas em marfins distintos, de elefantes de diferentes origens. Todos os espectros de infravermelho foram pré-processados para correção de inclinação de linha de base, seguido de uma correção do desvio padrão e de positividade, tendo sido adicionando a cada espectro ao seu valor mínimo. Os espectros foram posteriormente processados com um filtro Savitzky-Golay para uma correção de *smooth* da linha de base (1ª derivada, polinómio de 2º grau, filtro 15 pontos), seguido de uma centralização média (*mean center*) para remoção média do desvio de cada variável. Sobre este modelo foram projetados 3 espectros de infravermelho, obtidos da análise do marfim do olifante).

²⁴¹ Para as análises por FTIR-ATR, foi utilizado um espectrómetro BRUKER Tensor 27, acoplado a um microscópio Hyperion 3000 e a um detetor MCT (Mercury Cadmium Telluride - Telureto de Mercúrio e Cádmiio). O sistema é controlado através do software OPUS 7.2, Copyright© Bruker Optik GmbH 2012. As análises foram efetuadas *in-situ* com uma objectiva de ATR (cristal Ge, diâmetro 80 micrómetros) de 20x. Os espectros de IV foram obtidos na região de $4000-600\text{ cm}^{-1}$, com 32 varrimentos e resolução espectral de 4 cm^{-1} .

África, cedidos pelo ICNF (de marfim africano) e quatro peças esculpidas de origens e cronologias diferentes, de coleções privadas: um marfim carolíngio do séc. IX esculpido em marfim africano (coleção privada); uma peça indo-portuguesa séc. XVII, uma peça esculpida em marfim asiático (coleção privada CPM); uma peça também esculpida em marfim asiático, do séc. XIX (coleção privada AC); e ainda outra do séc. XX esculpida em marfim asiático. No **gráfico 5 (Vol. II)** apresenta-se o gráfico de *scores* do modelo de PCA obtido aplicado à região de absorção do infravermelho dos grupos amida-fosfato ($1700\text{-}890\text{ cm}^{-1}$) do conjunto de espectros de marfins analisados, onde se evidenciam dois *clusters* (A B) relativos à discriminação da origem dos marfins segundo a primeira componente principal (PC1).

Da análise dos *loadings* relativos à primeira e segunda -componentes principais (**Gráfico 6**), é possível verificar que a variabilidade da PC1 ocorre essencialmente devido à variação da intensidade das bandas de absorção relativas às Amidas I, II e III (1645 , 1548 e 1452 cm^{-1}) (**Gráficos 6 e 7**), ou seja, a discriminação da proveniência dos marfins (*clusters* A e B) ocorre, sobretudo, pelo facto de as amostras dos marfins de origem africana apresentarem uma maior razão colagénio: hidroxiapatite, quando comparados com os marfins de origem asiática (**Gráfico 5-cluster B, gráfico 6-espectro azul**). Note-se que esta discriminação segundo a PC1 integra cerca de 42% da variabilidade espectral do conjunto dos 119 espectros de infravermelho analisados. No caso das amostras de marfim africano contemporâneo fornecidas pelo ICNF, verificou-se que as análises feitas de uma forma sistemática em três regiões abrangentes da estratigrafia do marfim (para cada uma das quatro peças analisadas), foram sempre analisadas as estratigrafias de três regiões diferentes das peças, tendo sido adquiridos espectros da região próxima do cimento, da dentina secundária e da dentina primária, bem como espectros de infravermelho (salvo alguns pontos *outliers*) das três regiões estratigráficas que se agrupam essencialmente no *cluster* B, permitindo verificar que a discriminação da origem do marfim das peças antigas não ocorre devido à localização dos pontos de análise por FTIR-ATR. Esta deve-se à composição química dos marfins em questão. No que diz respeito à PC2 (que integra cerca de 24% da variabilidade espectral), a análise dos *loadings* (**Gráfico 6-direita**) permite verificar que a discriminação é feita, sobretudo, com base na variabilidade na intensidade da banda de absorção dos grupos fosfato (1022 cm^{-1}) (**Gráfico 7, espectros preto e violeta**). Tendo em conta que, aparentemente, a intensidade das bandas de absorção dos grupos carbonato (1410 cm^{-1}) da dalite presente na dentina $[(\text{Ca}_{10}(\text{PO}_4)_6(\text{CO}_3)\cdot\text{H}_2\text{O})]$ se mantém relativamente constante, esta variabilidade dever-se-á justificar por uma variação da concentração de hidroxiapatite $[(\text{Ca}_{10}(\text{PO}_4)_6(\text{OH})_2)]$ nas amostras.

A projeção dos espectros de infravermelho, obtida da análise do olifante edo-português no modelo de PCA agrupa os respetivos *scores* no *Cluster B*, onde se encontra a maioria dos dados relativos aos marfins de origem africana (**Gráfico 5**). Deste modo, muito embora estes resultados devam ser corroborados por outras abordagens analíticas, tudo aponta para que o olifante tenha sido esculpido a partir de um marfim de origem africana. As metodologias aqui seguidas contribuem para divulgar metodologias de análise relevantes para o estudo da matéria ebúrnea e dos marfins analisados.

V.6. Alguns aspetos da caracterização morfológica dos marfins edo-portugueses

F. Olbrechts (1959) foi o primeiro estudioso da África Subsaariana a desenvolver técnicas de caracterização estilística por níveis, nos quais se incluem a decoração (penteados, fisionomias, emblemas, etc.), bem como a posição das figuras no espaço (ligação de diferentes volumes), as proporções (cânones) e ainda os detalhes escultóricos (convenções) (in Vansina, 2013: 84). Considerando a caracterização morfológica do *corpus* dos marfins edo-portugueses realizada sob vários ângulos (tipologias e formas, estilo e iconografia), contemplada no capítulo IV desta tese, neste subcapítulo acrescentamos mais alguns dados relativos a particularidades da matéria constitutiva destes marfins, destacando o saleiro do MNAA (Cat. no. 1) e o olifante da coleção particular (Cat. no. 20).

Considerando as diversas restrições para aceder aos marfins edo-portugueses e tendo em mente que nem sempre é possível ou pertinente utilizar métodos científicos que possam comprometer a conservação material e a integridade de bens patrimoniais, as imagens dos marfins que compõem o catálogo incluído neste trabalho, permitiram realizar a análise iconográfica que foi feita no capítulo IV. A observação direta do olifante da coleção particular, peça de que apenas se conhecia uma imagem incluída no catálogo de *Africa and the Renaissance* (Bassani, Fagg, 1988), constitui uma novidade relevante para este estudo, assim como o facto de ter sido possível retirar e analisar uma amostra desta peça. O mesmo se pode dizer para o saleiro do MNAA, em termos de observação direta da tridimensionalidade da peça, para a qual também contribuíram as imagens 3D realizadas por *scanner* digital. Além da importância do catálogo *raisonné* que foi publicado mais recentemente (Bassani, 2000), as imagens disponíveis atualmente na *internet* também apresentam grande qualidade, permitindo observar os detalhes das peças sob diversos ângulos e por ampliação, salientando que alguns *sites* de museus disponibilizam imagens 3D (tridimensionais), como é o caso do saleiro incompleto (Cat. no. 13) do *National Museum of Scotland*. Outras imagens de pior qualidade, principalmente de peças

que se encontram perdidas ou destruídas, dificultam esta análise, contudo, permitem observar as características gerais das peças, acrescentando ainda diversas informações decorrentes da comparação entre as peças deste conjunto de marfins edo-português.

Deste modo, comparando as medidas de todas as peças de acordo com as divisões tipológicas (saleiros, olifantes e colheres), podemos retirar algumas ilações globais (**Tabela 2**). No que respeita aos **saleiros**, a altura das peças na sua forma original, sem partes em falta, pode-se perceber que a maioria das peças deveria medir aproximadamente entre 28 e 30 centímetros, com base nas medidas que se conhecem daquelas que se encontram completas. Se a altura do saleiro do MNAA é de 19, 2 centímetros, considerando a parte em falta (da secção inferior), pressupõe-se que a medida dessa parte da base seria aproximadamente de 9 a 11 centímetros de altura, notando que a medida das peças que apresentam a base completa varia entre 12 e 13 centímetros. A altura média dos saleiros que também não apresentam a base (metade do contentor inferior), bem como a tampa (metade do contentor superior), varia entre 8 a 12 centímetros, verificando-se que as peças, na sua generalidade, apresentam as secções tripartidas compostas por partes de alturas semelhantes (cerca de 10 centímetros por secção, compondo a medida final de cerca de 30 centímetros). Neste sentido, depreende-se que a altura total dos saleiros corresponde à medida de uma parte concreta da presa de elefante composta inteiramente pela dentina, i.e., a extremidade da presa, de cerca de 1/3 da dimensão total do dente. Assim, estas peças não foram talhadas na parte oca da presa que corresponde à cavidade pulpar, pelo que se pode depreender que foram talhadas na parte onde termina a cavidade pulpar e começa a parte compacta e mais antiga desta mesma presa (de dentina apenas) (**Fig. 177**). Deste modo, a julgar por este exemplar e pela morfologia das presas, o interior dos saleiros foi escavado nesta parte mais próxima da extremidade da presa de elefante. Com efeito, a particularidade do ponto escuro visível para parte de dentro do recetáculo consiste na zona da presa na qual a peça foi esculpida, sendo esta característica perfeitamente visível no saleiro do MNAA. Pode-se de igual modo observar as linhas de Schreger ao seu redor (**Figuras 178 e 179**).

Assim, se a média dos saleiros é de cerca de 30 centímetros de altura, pode-se deduzir que a medida total da presa na qual esta peça foi talhada não seria inferior a 1, 5 metros, considerando que a forma da ponta da presa consiste numa parte mais estreita, terminando em cone, a qual não deveria ser toda aproveitada para o talhe da peça. É de ter em mente que as presas de elefante da floresta apresentam uma dimensão mais reduzida do que as presas de elefante de savana. Com efeito, o marfim dos saleiros luso-africanos da Serra Leoa, cujo ambiente diversificado varia entre a savana e a floresta, parece tratar-se de presas de elefantes maiores, possivelmente de savana. Comparando, pois, a dimensão da píxide sapi-portuguesa do

Museu Grão Vasco (Viseu) cuja largura é de 12, 2 centímetros, com a dimensão média dos saleiros edo-portugueses, os quais medem de 7 a 11-12 centímetros, e no caso da peça do MNAA, a sua largura é de 9, 8 centímetros, pode-se observar a diferença entre os dois tipos de suporte ebúrneo. Notando também que parte dos olifantes dos Sapes são maiores do que os olifantes edo-portugueses, pressupõe-se que as presas também possam corresponder a duas regiões diversas. Tendo ainda presente esta diferenciação de subespécies de elefante, pode-se observar que a cor desta peça do MNAA é mais escura do que outras peças que compõem o *corpus* dos marfins da Serra Leoa (sapi-portugueses). Com efeito, a píxide do Museu Grão Vasco também apresenta uma cor bastante mais esbranquiçada do que o saleiro edo-português. Nesta píxide da Serra Leoa também é possível observar o ponto mais escuro onde termina a cavidade pulpar (**Figuras 180 a 182**), notando-se, então, a tonalidade mais branca da presa de elefante na qual a peça foi talhada, por oposição à cor amarelada escura do saleiro do MNAA.

Outra particularidade do saleiro do MNAA, a qual também se pode estender a outras peças deste *corpus*, consiste no facto de muito possivelmente ter sido talhado numa primeira fase num bloco de marfim inteiro, de forma completa e à semelhança de uma escultura de vulto. Como já mencionámos esse bloco ou fatia larga seria correspondente à parte que antecede a extremidade da presa, ou seja, no fim da parte oca que em vida do proboscídeo se encontrava preenchida pelos nervos e tecidos moles da pulpa. Com efeito, embora se encontre incompleto, este recetáculo, na sua totalidade, desde a figura da tampa às figuras das secções a baixo, parece ter sido todo ele (e na forma original, completa) esculpido em bloco e apenas posteriormente cortado em secções de forma a compor os quatro encaixes correspondentes aos dois recetáculos cortados a meio. De facto, pela observação e pelo manusear da peça, nota-se a perfeita adequação do encaixe ou junção da parte inferior e superior do contentor que sobreviveu (**Figuras 183 e 184**). Salienta-se que os recetáculos são as peças onde mais facilmente se pode observar o padrão das linhas de Schreger (no interior das peças), ao contrário das outras tipologias. Contudo, os olifantes também apresentam esta possibilidade, na parte mais larga das peças (campânula). No exterior destes objetos, o facto de apresentarem a superfície toda talhada com figuras e outros ornamentos (com algumas partes lisas que foram polidas), dificulta a observação mais detalhada da sua matéria. Pode-se também observar que as partes de baixo-relevo ou os interstícios dos pormenores deste minucioso e virtuoso talhe do saleiro do MNAA apresentam uma pigmentação mais escura (sujidades, patines ou alterações decorrentes do envelhecimento do marfim), realçando os relevos das figuras, animais e seus adereços e vestimentas (**Fig. 185**). No interior do recetáculo superior pode-se observar não apenas o amarelecimento do marfim como também as fissuras mais escuras que acompanham

concentricamente as linhas de Schreger, assim como no recetáculo inferior onde se pode ver a parte mais escura onde termina a cavidade pulpar da presa (**Fig. 186**). Por ser uma parte mais frágil, aliando-se à antiguidade da peça, justifica as rachaduras concêntricas a partir desse mesmo núcleo. Outro pormenor muito interessante, relacionado com esta *patine*/sujidade que faz realçar as formas de maior relevo, consiste numa parte desta metade do contentor superior (tampa) na qual se distinguem as marcas da ferramenta ou utensílio usado para escavar o seu interior (**Fig. 186**). Depreende-se que o escultor utilizou um instrumento bastante delicado e estreito, uma faca estreita ou um género de um cinzel, formão ou uma goiva fina para este desbaste. Ainda quanto à pigmentação do marfim, o recetáculo inferior apresenta uma coloração mais acastanhada/alaranjada, o que indicia a sua utilização como recetáculo no qual se deposita o conteúdo.

Os **olifantes** são peças que, como já referimos, são as únicas nas quais se reconhece imediatamente a morfologia da presa de elefante, podendo-se perceber qual seria a dimensão da presa na qual estes instrumentos foram talhados. Depreende-se, de igual modo, que é nesta tipologia que o trabalho do talhe implica um maior aproveitamento da matéria-prima, pois o espaço vazio deixado pela cavidade pulpar é aproveitado, permitindo talhar mais facilmente o instrumento de sopro cujo interior tem que ser oco (tal como referido no subcapítulo IV.2). Neste sentido, comparativamente às outras tipologias (saleiros e colheres), nos olifantes pode-se reconhecer a morfologia do dente de elefante desde a campânula, parte mais larga (mas também mais fina nos bordos) quase à sua extremidade. Ao contrário, os saleiros e as colheres são esculpidos a partir de 1/3 da presa, ou seja, na parte onde a dentina é mais dura e compacta. Quanto às dimensões dos três olifantes, um deles encontra-se partido na extremidade (Cat. no. 18), apesar de pertencer à mesma tipologia iconográfica (**Tabela 1**). Assim, também se pode aferir que o comprimento original poderia ser de aproximadamente a mesma dimensão do olifante de Colónia (Cat. no. 19), faltando-lhe os 17 centímetros (parte em falta). A terceira peça (coleção particular, cat. no. 20), de tipologia única, apresenta uma dimensão menor do que o primeiro grupo referido. O olifante da coleção particular mede quase 51 centímetros e o seu diâmetro, da campânula, também é menor do que o dos outros olifantes (de 6,5 centímetros). Esta diferenciação morfológica indica que a presa de elefante na qual esta última peça foi talhada era menor do que as primeiras, reforçando a diferença em relação aos outros dois olifantes, igualmente referida no que respeita aos motivos iconográficos.

Quanto às dimensões das **colheres** edo-portuguesas (**Tabela 2**), pode-se verificar que do conjunto destas peças vinte e seis delas medem entre 20 a 25 centímetros de comprimento (incluindo algumas com partes partidas), vinte e oito 25 e 27 centímetros (todas completas), e

seis colheres medem abaixo de 20 centímetros (quase todas incompletas), a mais pequena que se encontra completa mede 15, 8 centímetros. A maior de todas as colheres mede 29, 3 centímetros, podendo-se constatar que estas duas últimas peças, a mais pequena e a maior, apresentam um trabalho mais grosseiro do que a maior parte das colheres. Pode-se considerar que o padrão de comprimento médio é de 25-26 centímetros. Tendo em mente que a altura média dos saleiros (completos) é de 30 centímetros, depreende-se que, em termos de altura/comprimento, o bloco de marfim a esculpir apresentava sensivelmente a mesma dimensão em altura, diferindo na largura. O bloco de marfim no qual os saleiros eram esculpidos tinha que apresentar o dobro da largura do que para o talhe das colheres, cerca de 5 centímetros a mais (sabe-se apenas a largura de uma das colheres e de poucos saleiros). A parte da presa de elefante onde estas peças seriam esculpidas poderia corresponder à extremidade mais estreita do dente ou numa das partes laterais, no final da zona da cavidade pulpar (ou quase no final).

Em suma, as técnicas de talhe que foram utilizadas nestas três tipologias de peças são diferentes. Pode-se considerar que o talhe executado nos olifantes edo-portugueses, os quais apresentam praticamente toda a superfície da presa talhada em baixo-relevo, com incisões bastante lineares, consiste numa técnica menos elaborada e difícil, por comparação ao talhe que se verifica nos saleiros, salientando os que apresentam as figuras e motivos em alto-relevo e com maior elaboração e complexidade compositiva. E também no que respeita a algumas das colheres cujo detalhe ornamental e figurativo, e ainda ao nível da transparência que se pode observar em diversas conchas, estas evidenciam a utilização de uma técnica mais sofisticada do que o talhe quase bidimensional dos olifantes. Sob este aspeto, os olifantes luso-africanos do Benim diferenciam-se das requintadas peças da Serra Leoa, as quais apresentam uma gama variada de relevos, incluindo figuras de animais em alto-relevo.

V.7. Caracterização cronológica dos marfins edo-portugueses

A atribuição do espectro cronológico dos marfins luso-africanos do Benim (e de outros centros de produção escultórica, como a Serra Leoa) constitui uma das problemáticas do seu estudo. Contudo, desde as identificações iniciais dos marfins africanos importados para a Europa e da sua classificação (Fagg, 1959), tem havido contributos relevantes no que respeita à origem das peças e sua datação aproximada, embora nem sempre sejam consensuais. A determinação da cronologia dos marfins edo-portugueses correlaciona-se com o panorama mais lato da construção histórica do reino do Benim e da sua arte, bem como da arte da África Subsaariana, tendo em mente as questões abordadas no capítulo II, como as questões acerca da cronologia

atribuída aos reinados das dinastias reais (Egharevba, 1936; Eisenhofer, 1994). E, de igual modo, pesou de forma incontornável a associação da história do reino dos Edo ao período de contacto com os portugueses desde a década de 1480. Por conseguinte, tendo em mente as metodologias que foram utilizadas neste estudo, incluindo a construção de uma “cronologia comparativa”, associando datas a cada reinado, usando o calendário cristão Gregoriano (Gunsch, 2018: 15), a atribuição de uma cronologia relativa prende-se com diversos aspetos que se interligam. Estes são inerentes à contextualização histórica (sendo o espaço e o tempo indissociáveis), bem como à contextualização artística. Não obstante a importância essencial da cronologia na história e na história da arte (Vansina, 2013: 33-34), a conceção temporal em África tem sido referenciada como uma ideia de tempo baseada no princípio da causalidade, em que o calendário se encontra subordinado, por exemplo, aos fenómenos naturais, e aos movimentos dos animais e das pessoas (Kl-Zerbo, Vol. I, 2010: LI), distinguindo-se da conceção linear do tempo na perspetiva histórica europeia. Desta forma, é interessante notar que estas obras “híbridas” encerram em si mesmas não apenas referentes culturais e geográficos de duas culturas diversas, como também diferentes conceções e visões sobre o tempo e sua medição, incluindo uma maneira própria de registar os factos. Todavia, estes interessantes marfins refletem uma espécie de síntese do modo como a “memória” humana pode ser preservada, incluindo duas visões ou noções temporais resultantes de um encontro e diálogos estabelecidos entre portugueses e africanos no espaço africano.

Podem-se identificar diversos fatores que contribuíram para atribuir balizas cronológicas consistentes a estes marfins edo-portugueses, considerando a demarcação entre estas peças e os outros centros de produção, como seja a Serra Leoa (Curnow, 1983; Bassani, Fagg, 1988). Com efeito, as menções escritas (inventários, catálogos de coleções e exposições, registos alfandegários, crónicas reais, descrições e roteiros, etc.) acerca dos marfins esculpidos africanos constituem dados muito relevantes para o conhecimento histórico e para se perceber o percurso destas obras importadas para Portugal, e para outros países da Europa, até chegarem aos nossos dias. Sob este aspeto, importa salientar, de igual modo, que o saque dos ingleses da capital do Benim (1897) constitui um marco temporal das peças africanas. Não obstante os efeitos sempre nefastos inerentes à imposição forçada de regimes coloniais, a vinda de diversas obras do Benim para a Europa contribuiu para que se pudesse identificar a origem das peças. Em paralelo com os dados e objetos arqueológicos, com a história oral, e as peças em si mesmas, destacam-se, ainda, fatores que foram determinantes na identificação dos marfins luso-africanos (ou “afro-portugueses”), os quais se fundamentaram na análise estilística e iconográfica das peças, e que incidiram nestas relações que se estabeleceram no contexto

africano (Curnow, 1983). As mudanças formais dos objetos ao longo do tempo, por si só, não constituem uma aproximação que responda cabalmente às questões historiográficas; todavia, esta análise faz parte dos métodos comparativos que permitem estudar a arte de uma região (Vansina, 2013: 78). Os contributos do contexto europeu na produção dos marfins de exportação também foram polarizados, mas permitiram identificar e apontar pistas para se perceber a adoção de determinados motivos iconográficos, os quais foram relevantes para a atribuição da cronologia das peças (Bassani, Fagg, 1988).

Deste modo, salientando a dificuldade na datação dos marfins edo-portugueses, **Kathy Curnow** (1983: 197) incide a sua análise nas variações estilísticas (e de formas e motivos) principalmente dos motivos dos saleiros e dos olifantes do Benim. Considerando que estas peças evidenciam variações mínimas, Kathy Curnow entende que o grau de intercâmbios culturais e artísticos visíveis nos marfins de exportação dependeu do tipo e da duração deste contacto (Curnow, 1983: 2). A autora identifica a moda das figuras representadas de pé no subgrupo de saleiros (**Tabela 1**- subgrupo 2-B), salientando que a indumentária destas personagens constitui a melhor pista para a sua atribuição. Assim, a moda espanhola do tempo de Carlos V (r. 1516 a 1558), incluindo o tipo de barba e os capacetes que são usados pelas figuras apeadas representadas nos saleiros, permitiram aferir que estas peças foram feitas entre a década de 1520 à década de 1540 (idem: 218). Considerando as relações históricas entre os Edo e os portugueses (e a arte autóctone e iorubá, e a europeia/portuguesa), Curnow atribui a produção dos saleiros e dos olifantes a um período relativamente curto, enquanto que as colheres terão continuado a ser produzidas até meados do séc. XVI, depois de as primeiras peças terem cessado de ser produzidas (idem: 229). Assim, segundo Kathy Curnow, os saleiros e dois olifantes do Benim foram produzidos entre **1520** e cerca de **1540**, e as colheres terão continuado depois de **1550** (idem: 240).²⁴²

Apresentando atribuições semelhantes, de uma cronologia aproximada, **Ezio Bassani** e **William Fagg** (1988)²⁴³ consideram que a produção dos marfins do Benim de exportação começou no segundo quartel do séc. XVI, i.e., a partir de **1525**, depois do decréscimo ou cessação da produção das peças sapi-portuguesas (Bassani, Fagg, 1988: 150). Salientando que um tipo de armas de fogo retratadas em alguns saleiros era usado na Europa entre 1520 e 1530, os autores também consideram que a produção de colheres se terá estendido por um período

²⁴² Os marfins luso-africanos da Serra Leoa teriam sido produzidos, aproximadamente, entre 1490 e 1550, tendo sido afetada pela invasão dos Manes (Curnow, 1983: 68).

²⁴³ A produção dos marfins sapi-portugueses terá tido a duração de cerca de quarenta anos, de ca. 1490 a 1530, explicando a relativa homogeneidade do estilo e iconografia destes marfins (Bassani, Fagg, 1988: 147).

mais longo do que os saleiros e os olifantes, posteriormente a meados do séc. XVI (ou seja, depois de **1550**), a julgar pelo registo de colheres no inventário datado de 1560 (Florença) e pelas referências de James Welsh (1588). A cessação da produção de saleiros e olifantes e a continuação da produção de colheres também se poderia explicar, segundo Bassani e Fagg (1988: 178), pelo facto de estas peças requererem uma quantidade menor de marfim, sendo ainda atestado pelo grande número de colheres em relação às outras tipologias.

Reforçando a importância das fontes escritas dos séculos XVI e XVII, anteriormente a qualquer comparação estilística dos objetos, **Peter Mark** contestou estas origens e datações, argumentando, desde logo, que a verdadeira origem dos marfins atribuídos ao Benim era a Serra Leoa, considerando ainda que a produção dos marfins da Serra Leoa continuou até aos inícios do séc. XVII e, portanto, não terá sido afetada pela suposta invasão dos Manes (Mark, 2007, 2015).²⁴⁴ Mark atribui o cessar da exportação de marfim esculpido aos **inícios do séc. XVII**, e a maior parte dos marfins luso-africanos aos Sape, à exceção de algumas colheres (Mark, 2015: 325). Este *terminus* deveu-se, segundo o autor, não apenas à grande procura dos mercados europeus como também ao recrudescimento da caça de elefantes de grande porte (Mark, 2007: 195).

Por conseguinte, a análise que se segue neste subcapítulo consiste na apresentação de uma visão global, tendo em mente os diversos contributos que já foram realizados nesta área, e introduzindo novos dados a nível científico (acerca da proveniência do marfim), da arqueologia (Afonso, Gomes, 2021) e do estudo da indumentária (Araújo, 2021). Estes dados interligam-se ainda com a análise das obras, das suas características gerais, salientando-se que este processo se encontra intimamente correlacionado com a história do Benim, incluindo as relações edo-portuguesas. Deste modo, foram apontadas diversas questões relevantes para a determinação da datação ou período durante o qual os marfins luso-africanos foram produzidos (além da origem), focando fundamentalmente as peças edo-portuguesas. De entre os meios possíveis para aferir ou determinar a datação destes marfins, destaca-se a própria constituição de um *corpus* edo-português (de oitenta e uma peças), bem como o percurso histórico destes marfins ao longo dos tempos (Bassani, 2000). Com efeito, a atribuição da cronologia dos marfins também decorre, em grande parte, de um processo comparativo a vários níveis (a arte local e regional com a arte de encomenda estrangeira, bem como a arte de origem destes estrangeiros), incluindo ainda a vertente material dos próprios objetos. Quanto ao cotejo, torna-se muito relevante o estudo de Kathryn Gunsch (2018) dedicado às placas de bronze do palácio real do

²⁴⁴ Esta atribuição de Peter Mark foi reavaliada mais tarde, em 2019, atribuindo parte dos saleiros ao Benim.

Benim, pelos paralelismos que se podem estabelecer não apenas ao nível da comparação iconográfica, como também no que respeita à sua ligação a momentos relevantes da história do reino do Benim, os quais influíram na produção destes objetos em metal. De igual modo, salienta-se a representação de motivos e temas iconográficos dos portugueses (e outras ornamentações) tanto nas placas como nos marfins edo-portugueses, tendo presente o enquadramento das relações interculturais que ocorreram durante os reinados dos Edo.

Se no seguimento da chegada de João Afonso de Aveiro ao reino do Benim, em 1486, e de diversos registos alfandegários portugueses (1504-1505) referirem a entrada em Portugal de inúmeras peças esculpidas em marfim, de colheres e saleiros (e depois “buzinas” ou olifantes), vindas da costa Atlântica do continente africano, a possibilidade de parte destas peças serem oriundas do Benim, além da Serra Leoa, foi aberta por Alan Ryder (1964; 1969) e Teixeira da Mota (1975). Como já foi referido no capítulo II, as referências escritas portuguesas da década de 1510 que mencionam este reino como, por exemplo, as de Duarte Pacheco Pereira, dão conta da existência de muitos elefantes no Benim e a compra frequente de “*marfim*” (presas de elefante) (in Peres, 1992: 130-131). Contudo, as menções diretas a peças esculpidas em marfim (colheres) neste reino são posteriores. Considerando o *terminus a quo* desta produção, verifica-se que, de facto, as menções mais precoces e diretas aos marfins esculpidos referem-se a peças sapi-portuguesas (como as de Pacheco Pereira e Valentim Fernandes) e do reino Congo (Rui de Pina). Perante esta ausência de documentação relativa a uma fase inicial da produção de marfins edo-portugueses, é relevante lembrar a destruição causada pelo terramoto de Lisboa (1755), catástrofe natural que também fez desaparecer muita documentação, além de objetos, e, ainda, o facto de a integração do cristianismo (e trocas comerciais) no Benim não ter sido tão profícua como se pensava. Esta situação pode-se dever, em parte, à visão própria dos cronistas portugueses (Rui de Pina ou de João de Barros), no que respeita à valorização do que seria mais relevante para o enaltecimento da atuação dos reis portugueses no projeto da expansão ultramarina. Deste modo, não obstante a sua grande relevância como documentos históricos, poder-se-á subentender que não teriam tanto interesse em descrever as relações estabelecidas nos locais onde os governantes, com o decorrer do tempo, não tinham correspondido tão abertamente ao espírito que veiculava os ideais de evangelização e do poder real português, além dos comerciais. Sob este aspeto, convém também ter em mente que, na vertente legislativa, D. Manuel I teria maior dificuldade em controlar o comércio ilegal numa região de mais difícil acesso como era o Benim, e ainda mais, sendo este um Estado que se afirmava política e militarmente na altura da chegada dos portugueses. Por outro lado, a aceitação de *Oba* Ozolua (r. 1480 a 1516-1517) e de *Oba* Esigie (r. de 1517 à década de 1550 e 1517-1566,

considerando respetivamente as cronologias de Kathryn Gunsch, 2018 e de Kathy Curnow, 2016) em receberem missionários portugueses, além de comerciantes e mercenários, e o facto de também enviarem embaixadas a Portugal (1486 e 1540), revelam que as inter-relações estabelecidas neste reino propiciaram a existência de trocas diplomáticas e comerciais, além de um interesse mútuo que foi suscitado. Ao nível das artes, o facto de as guildas reais, destacando-se a de marfim e madeira (e a de metal) que, como vimos no capítulo III, operarem no palácio num período anterior à chegada dos portugueses (Egharevba, 1936), é um fator que evidencia que haveria uma produção local, mas que foi intensificada e diversificada com a procura estrangeira. Assim, esta produção de marfins de exportação pode, de facto, ter sido iniciada na década de **1520**, contudo mais seguramente no que respeita às colheres, até porque são estas as peças que se podem considerar como apresentando um menor grau de hibridização, i.e., muitas delas apresentam motivos de animais autóctones, além de uma forma em folha ou pera que parece apontar para uma produção dos Edo (incluindo a possível participação dos Owo). Esta aferição cronológica pôde ser corroborada pela arqueologia. As escavações arqueológicas empreendidas em Portugal nas últimas três décadas, especialmente na zona ribeirinha de Lisboa, revelaram fragmentos de onze fragmentos de marfins africanos antigos, incluindo fragmentos do Benim e recipientes dos Owo (Gomes, Casimiro, Manso, 2020). Destacando um achado relevante, e que foi agora identificado por Luís Afonso e Mário Varela Gomes (2021), este contribui para redefinir a cronologia dos marfins edo-portugueses, corroborando o *terminus a quo* destas peças, designadamente das colheres. Trata-se de um fragmento, do que foi muito possivelmente um cabo de colher (ou garfo) descoberta em escavações arqueológicas empreendidas na década de 1970 no interior da fortaleza de Alcácer-Ceguer, ocupada pelos portugueses de 1458 a 1550. Por conseguinte, este objeto que consiste num cabo terminando com um motivo de uma mão (partida) (Cat. no. 81), é o primeiro marfim luso-africano descoberto num contexto arqueológico africano. Tendo em conta que a praça marroquina foi abandonada em 1550, não se tendo seguido outros intervenientes no mesmo espaço, esta colher foi sem dúvida usada anteriormente a esta data e, como tal, esculpida vários anos antes (Afonso, Gomes, 2021: 823). Revendo, então, a cronologia dos marfins edo-portugueses, os autores apontam a sua produção para o segundo quartel do séc. XVI (ca. **1525**), a qual coincide com a atribuição de Kathy Curnow para os saleiros que teriam sido talhados aproximadamente entre 1520 e 1540 (idem: 4). Com efeito, a produção de uma parte dos saleiros poderá ter sido iniciada em 1520-1525, contudo não consiste no grupo de peças apontadas por Curnow (figuras apeadas estáticas), como se verá pela identificação da indumentária.

Kathy Curnow (1983: 219) considera que a forma dos saleiros não se terá baseado num protótipo europeu, apesar de ter derivado desta origem estrangeira. Também destaca que os anéis de fecho presentes em alguns dos saleiros foram, possivelmente, um contributo dos europeus. No que respeita à forma tripartida em dois vasos globulares, de facto não existem modelos europeus semelhantes, nem modelos africanos. Contudo, parece tratar-se de uma criação local, não obstante encontrar-se relacionada com a procura dos europeus. Quanto aos anéis de fecho, esta característica funcional (que se encontra decorada) encontra paralelo com os pendentes da rainha-mãe, que são obras de marfim autóctones contemporâneas a estas, lembrando ainda os anéis de suspensão dos olifantes da Serra Leoa e do Congo, que têm contribuído para atestar a encomenda europeia. A esta particularidade pode-se acrescentar alguns aspetos estilísticos ou técnicos respeitantes ao tipo de relevo. Do que se consegue observar do conjunto dos dezassete saleiros, estes elementos dos anéis de fecho encontram-se presentes em apenas quatro saleiros, nos quais se evidencia a noção da delimitação das cercaduras ornamentais, conforme analisado no capítulo IV. Ao contrário, a forma “escultural” do saleiro do MNAA²⁴⁵, do saleiro de Leiden (Cat. no. 2) e o de Antuérpia (Cat. no. 3),²⁴⁶ contrapõe esta noção acerca do uso prático das peças, pelo facto de o talhe ser feito de forma completa, i. e., os padrões do fundo e a composição em alto-relevo apresentam uma continuidade na sua representação, cujas figuras são talhadas continuamente de contentor para contentor, independentemente da separação ou divisão. Além de indicar que este tipo de peças foram esculpidas quase como esculturas de vulto, revelam uma maior aproximação à realidade representada. Esta característica, aliada à forma mais cónica de dois destes saleiros (Cat. no. 2 e 3), que apresentam as figuras mais “agarradas” ao suporte dos contentores, pode evidenciar uma maior antiguidade destas peças, evidenciando uma procura por representar de forma próxima ao real, contudo, não mostrando a qualidade escultórica do saleiro do MNAA. Já os saleiros de Edimburgo (Cat. no. 5) e de Londres (Cat. no. 6),²⁴⁷ apresentando maior relevo das figuras e os anéis de fecho, pode-se considerar terem sido realizados posteriormente às primeiras peças referidas. Os saleiros do subgrupo 2-A (**Tabela 1**; Cat. nos. 8-11), que apresentam figuras também estas mais presas ao suporte, sem um relevo acentuado, não contendo os anéis de fecho, apontam para que se possa atribuir uma datação mais recuada, semelhante aos três primeiros saleiros referidos (Cat nos. 1, 2 e 3). Quanto a este elemento funcional, pode-se considerar que pode ter sido uma adição posterior (em saleiros produzidos

²⁴⁵ Museu Nacional de Arte Antiga, Inv. no. 750 Esc (Cat. no. 1).

²⁴⁶ *Rijksmuseum Museum voor Volkenkunde*, INV. no. 1323-1 (Cat. no. 2); *Etnografisch Museum*, Inv. no. A.E.74.25.1 (Cat. no. 3).

²⁴⁷ *National Museums of Scotland*, Inv. no. A1950.3 (Cat. no. 5); *The British Museum*, Inv. no. Af1856,0623.162.a-c (Cat. no. 6).

mais tarde do que estes últimos), apesar de não ser determinante que as peças que não apresentam anéis de fecho sejam mais recentes. Salienta-se, pois, o caso do saleiro de Copenhaga, bem como os de Paris e de Londres (Cat. nos. 7, 14 e 17),²⁴⁸ os quais apresentam um talhe com um nível de estilização bastante acentuado, induzindo a que se considerem, entre outros aspetos, mais recentes do que os anteriormente referidos. Outra relação que se pode estabelecer consiste no facto de os pendentes Edo, obras de uso local, também apresentarem estes elementos de fecho, semelhantes aos dos saleiros edo-portugueses, e ainda mais, com decorações, as quais se poderão relacionar com marcas da guilda real *igbesanmwan* (**Figuras 119 a 121**).

Com efeito, o saleiro de Copenhaga (Cat. no. 7) aponta para uma datação posterior pelo facto de apresentar um talhe mais estilizado ou estandardizado, ao contrário de um maior naturalismo do saleiro do MNAA (Cat. no. 1) e do talhe mais solto dos outros dois saleiros (Cat. no. 1 e 2) (**Tabela 1**). O mesmo se pode dizer do saleiro do *Musée du Quai Branly* (Cat. no. 17), pelo talhe muito definido e estilizado, salientando a utilização de diferentes convenções de representação, nomeadamente ao nível da fisionomia, como a representação da boca destas figuras. Os cantos da boca das figuras em posição frontal diferem da representação comum a estes portugueses nos outros saleiros, que os apresentam desenhados em meio-círculo para baixo.

No que respeita a este conjunto dos saleiros de figuras apeadas (**Tabela 1**- subgrupo 2-B), com o par de figuras em posição frontal e mais hierática, segurando lanças, estas figuras são representadas de forma semelhante a outras representações da arte autóctone, aliando-se a uma maior repetição e estandardização formal, iconográfica e estilística (e notando-se que dois deles também apresentam os anéis de fecho). Estas características diferenciadoras apontam para uma produção mais tardia do que os primeiros saleiros (Cat. nos. 1, 2 e 3, dos cavaleiros e Cat. nos. 8 a 11, das figuras apeadas). Com efeito, estes últimos são representados em posições que indiciam movimento (ou uma narratividade implícita), cujo talhe das figuras acompanha o suporte, de relevo pouco acentuado. Estas diferenciações ao nível de diversos fatores, entre os quais estilísticos (técnicos e de convenções), e também iconográficos (indumentária e armaria), contribuem para distinguir algumas peças deste subgrupo que à partida parecia mais homogéneo.

²⁴⁸ *Nationalmuseet Etnografisk Samling*, Inv. no. EKc90 (Cat. no. 7); *The British Museum*, Inv. no. 9.72.7.79.1.1, (Cat. no. 14); *Musée du Quai Branly*, Inv. no. 70.2008.14 (Cat. no. 17).

Deste modo, as divisões tipológicas realizadas permitiram encontrar padrões de representação e formar grupos e subgrupos, consistindo nas semelhanças e diferenças estilísticas e iconográficas deste conjunto de marfins. No estudo da arte real do Benim, no que respeita aos bronzes (cabeças comemorativas e placas), o naturalismo das peças foi uma das premissas para as atribuir a um período mais precoce e que terá caminhado para uma progressiva estilização ou standardização (Fagg, 1963; Dark, 1973). Conforme já foi referido (Capítulo IV), a linguagem edo-portuguesa que se terá desenvolvido no Benim, no que respeita a determinadas convenções de representação que se podem observar no conjunto de marfins de exportação, e se distinguem de um modo geral da arte local (bronzes e marfins, à exceção dos pendentives da rainha-mãe), refere-se igualmente a um relativo naturalismo na representação das figuras antropomórficas (nos saleiros) e zoomórficas (nas colheres). Este paralelismo que se pode estabelecer entre as peças autóctones em bronze e os marfins, cuja produção resultou das relações estabelecidas com os portugueses, também se torna pertinente no que respeita à aferição de datações. Apesar de as placas apresentarem uma estilização mais acentuada, notando-se a diferença técnica do *medium*, nestes relevos em bronze representam-se as figuras dos portugueses com trajes e armas semelhantes aos marfins edo-portugueses. Lembrando que **Kathryn Gunsch** (2018: 1-2) considerou tratar-se de um “programa decorativo unificado” ou uma “instalação monumental” do conjunto das placas relevadas destinadas a ser colocadas nos pátios de entrada do palácio real, a cronologia atribuída às **placas** definiu um período mais concreto do que até então tinha sido realizado, propondo a data de **1540 a 1570**. Estes bronzes terão sido encomendados por *Oba* Esigie e pelo seu filho Orhogbua (idem: 5).

A identificação e classificação dos marfins luso-africanos resultaram, em parte, do reconhecimento de motivos iconográficos representados nestas peças, como sejam as inscrições em latim, a heráldica e as armas portuguesas (e espanholas) em olifantes da Serra Leoa e do reino do Benim, além da indumentária das figuras representadas nos olifantes, nos saleiros e numa colher deste reino. A aparente homogeneidade dos **saleiros** foi igualmente “desmontada”, no que respeita à indumentária identificada por **Inês Meira Araújo** (2021) em seis saleiros edo-portugueses (**Tabela 1**- subgrupo 2-B). Estes foram divididos em dois grupos, o Grupo I (Cat. nos. 13, 15 e 16)²⁴⁹ e o Grupo II (Cat. nos. 12, 14 e 17),²⁵⁰ segundo critérios baseados em pormenores distintos da indumentária, salientando também as espadas e a posição das lanças. Atribuindo ao conjunto de peças as balizas cronológicas de **1540 a 1560** (Araújo, 2021),

²⁴⁹ *National Museum of Scotland*, Inv. no. A.1956.1155 (Cat. no. 13); *Ethnologisches Museum*, Inv. no. 1972.63 (Cat. no. 15); *British Museum*, Inv. no. Af 1878,11.1.48.a-c (Cat. No 16).

²⁵⁰ *Metropolitan Museum of Art*, 1972.63 (Cat. no. 12); *British Museum*, Af1879 –ou 9.72.7.79.1.1 (Cat. no. 14); *Musée du Quai Branly*, 70.2008.14.1 (Cat. no. 17).

verifica-se que as características estilísticas relativas à estilização das peças coincidem com esta análise da indumentária usada em Espanha e Portugal durante este período, destacando-se, por exemplo, a maior probabilidade de o saleiro de Paris (Cat. no. 17) e o do Reino Unido (Cat. no. 14) apresentarem uma cronologia menos recuada. Estes fazem parte do segundo grupo definido de acordo com os trajés e as lanças colocadas na vertical, ao contrário do primeiro grupo, que, segundo Inês Araújo, induzem a uma atividade latente, ao contrário das outras, mais estáticas.

É, pois, de ter em mente, que, nas placas de bronze, o *terminus post quem* da sua produção também se encontra ancorado à indumentária e às armas usadas pelos europeus (portugueses), bem como ao cabelo comprido e barbas planificadas. O vestuário de algumas das placas permitiu datar estas obras do Benim da primeira metade do séc. XVI, alinhando-se com o reinado de Esigie (r. 1517-ca. 1560), com a empresa de deixar a sua memória para a posteridade (Gunsch, 2018: 47-48). Este reinado coincide com o reinado de D. Manuel I (r. 1495-1521) e o do seu filho, o rei D João III (r. 1521-1557).

O grupo de saleiros que representam os portugueses com armas de fogo ou espingardas de mecha (Cat. no. 2 e no. 3, e os Cat. nos. 7 a 11) que, como já foi mencionado, são armas que foram usadas na Europa de 1520 a 1530 (Bassani, Fagg, 1988), constituem balizas para aferir que estes saleiros só poderiam ser produzidos posteriormente a **1520**. Três destes saleiros onde aparecem as espingardas, correspondem ao grupo dos cavaleiros e os outros quatro ao grupo de figuras apeadas e, se excluirmos o saleiro de Copenhaga (Cat. no. 7), por apresentar um talhe mais estilizado e as características das figuras mais estereotipadas, pode-se observar que as peças apresentam o mesmo tipo de talhe, assim como a representação dos portugueses vestidos de forma análoga. Salienta-se a diferença destes trajés envergados por estas personagens, mais simples do que as do subgrupo 2-B (**Tabela 1**), de figuras mais estáticas, bem como o facto de conterem apenas um par de portugueses, relativamente aos saleiros antes mencionados (subgrupo 2-B), que são mais ricamente trajados e apresentam dois pares de portugueses, intercalando movimento e hieratismo. Com efeito, as armas de fogo foram levadas para o Benim pelos portugueses, possivelmente assim que chegaram ao Benim, nos finais do séc. XV, apesar da comercialização de armas ser apenas possível de realizar com cristãos batizados (1514). Contudo, é de lembrar que os mercenários portugueses ajudaram os Edo nas suas guerras internas (carta de António Carneiro, 1516). De facto, foi na batalha de Idah (1517) que os missionários portugueses, além de *Iyoba*, a rainha-mãe, ajudaram Esigie (Egharevba in Gunsch, 2018: 34). Este *Oba* teve uma vitória relevante para a legitimidade do seu reinado, muito provavelmente graças ao poder das armas de fogo dos portugueses, um recurso ao qual as tropas de Igala não tinham acesso (Dark in Gunsch, 2018: 35). É de lembrar que o pássaro da

profecia que ficou associado ao sucesso militar de Esigie, e que é representado nos idiofones (contribuindo para aferir datas) e, mais tarde, nas placas de bronze, foi morto pelos soldados portugueses com tiros de espingardas. Pode-se, então, depreender que as armas de fogo, nunca antes vistas, foram tão impactantes na sociedade Edo como os próprios portugueses. Como tal, os saleiros referidos, com os portugueses segurando espingardas, apontam para uma cronologia mais recuada, que corresponde aos efeitos do contacto inicial com estes europeus.

Pode-se também notar que os trajes envergados por alguns dos portugueses representados nestes saleiros também correspondem ao que se utilizava nos finais do séc. XV e inícios do séc. XVI, destacando os trajes do cavaleiro do saleiro do MNAA (Cat. no. 1). Segundo a descrição iconográfica realizada no capítulo anterior, algumas das figuras aladas retratadas nestes saleiros (**Tabela 1**- subgrupo 2-A) parecem tratar-se dos adivinhos (seres metamorfoseados) que, segundo os Edo, acompanhavam os guerreiros nas suas incursões militares. Por conseguinte, verifica-se que este grupo de saleiros (com espingardas) apresentam uma ligação à cultura autóctone do Benim (além dos padrões dos fundos e mesmo do vestuário dos portugueses), a qual ainda não tinha sido identificada, aliando-se a outras características das peças, e apontando para uma produção mais antiga. Esta pode corresponder a uma produção a partir de **1520-1525**, data posterior ao início do reinado de Esigie, e anteriormente ao azedar de relações entre Portugal e o Benim (década de 1530), coincidindo com a produção das colheres e, possivelmente, dos olifantes. No que respeita aos dois saleiros que representam os cavaleiros (Cat. nos. 5 e 6), estes apresentam diferenças notórias nas figuras dos portugueses, em relevo bastante destacado do suporte (dos contentores), bem como a configuração corporal e fisionomia bastante mais afiladas (além de outras características do talhe), e ainda, a base decorada com uma ornamentação de entrelaçado cordiforme, a qual encontra paralelo nas placas de bronze, mas também em um dos olifantes. Apresentam também a ornamentação do fundo dos contentores bastante diversa dos outros saleiros, sendo esta realizada mais livremente, representando possivelmente folhas de palmeira. Estes dois saleiros podem, de facto, ter sido produzidos num período posterior. Nestes saleiros, tal como um outro (Cat. no. 4), os portugueses seguram lanças de formato diferente das lanças que as figuras dos saleiros empunham (subgrupo 2-B) e que podem corresponder a armas de haste que foram fabricadas nos países do norte da Europa nos inícios do séc. XVI, e que terão sido depois importadas para Portugal.

No que respeita às bandas ornamentais que decoram parte destas peças, que se podem comparar com a ornamentação das placas de bronze, Kathryn Gunsch demonstrou como as diferenças estilísticas e de tecnologia entre os três grupos de bandas laterais destas peças, que

apresentam diferentes entrelaçados, se relacionam com o período em que foram feitas (Gunsch, 2018: 97). Apesar de as relações que a autora estabelece entre estas decorações e os níveis de relevo não coincidirem com as bandas ornamentais representadas nos marfins e a sua componente estilística e técnica, esta metodologia indicia uma correlação diversa entre as placas e os marfins. Contudo, pode-se identificar que nos dois saleiros que apresentam a base completa, os cavaleiros (Cat. nos. 5 e 6) já referidos, as bandas ornamentais de entrelaçados simples e onduladas são semelhantes a um dos tipos de ornamentação das placas. Esta decoração corresponde, então, à curva simples de dois entrelaçados, decorando as placas de baixo-relevo com composições simples de figuras isoladas centradas. Assim, este tipo de entrelaçado simples (ondulante e anguloso) é atribuído pela autora a uma produção inicial das placas, enquanto o entrelaçado duplo corresponde a uma produção posterior. Contudo, ambos foram produzidos durante um período mais curto (cerca de trinta, quarenta e cinco anos) do que foi anteriormente considerado (idem: 115).

As bandas simples onduladas e angulosas (o segundo tipo de bandas decorativas das placas) correspondem a estratégias de relevo semelhantes, destacando-se que numa placa que representa os portugueses coexistem estes dois tipos de bandas (idem: 102-105). A presença destes dois tipos de entrelaçados, em cada lado da placa, implica que estes terão também sido utilizados no mesmo período de produção e no mesmo local, relacionando-se com o funcionamento e afirmação dos chefes das guildas, e que evidencia, segundo Gunsch, uma forma de assinar os trabalhos das guildas hereditárias (idem: 113). Deste modo, pode-se verificar que as bandas onduladas simples (presentes em temas da batalha de Idah, ou seja, relativas a narrativas históricas), que são semelhantes às bandas das bases dos dois saleiros (Cat. nos. 5 e 6), são atribuídas às primeiras encomendas de Esigie. As bandas simples angulosas são representadas mais tarde, mas ainda neste reinado, e as de entrelaçado duplo ao reinado de Orhogbua. Desta forma, pode-se aferir uma datação destes dois saleiros de cerca de **1540**, altura das primeiras encomendas de placas de Esigie e, portanto, mais tarde do que outros saleiros (os já mencionados como mais antigos). Além de se lançar a hipótese de parte dos marfins ter sido produzida antes das placas de bronze, a datação atribuída a estas duas peças edo-portuguesas coincide precisamente com a identificação da indumentária dos saleiros mais “icónicos” (**Tabela 1- subgrupo 2-B**). À semelhança do que Gunsch refere, no que respeita às placas cuja estratégia narrativa vai ficando progressivamente mais consciente até à representação dos entrelaçados duplos (idem: 115), este subgrupo de saleiros, apesar das atitudes mais rígidas das figuras, também apresenta uma elaboração mais consciente, notando-se ainda que as figuras olham para o observador de forma mais direta e frontal. Pode-se, pois, lançar a hipótese de estas peças

terem sido produzidas por volta de **1550**, tendo presente que os trajes e as armas de seis delas foram usados entre 1540 e 1560, aliando-se ainda à maior estilização no talhe destas peças. Também pelo facto de ser este um período em que as relações com os portugueses se tinham tornado menos intensas (e menos referidas na documentação, considerando alguns conflitos), coloca-se ainda a hipótese de este grupo de saleiros se ter destinado a comemorar um período dos feitos passados, nos quais os portugueses tiveram um papel relevante, mas lembrando, simultaneamente, a sua subjugação em termos comerciais e religiosos (ou, pelo menos, a recusa da forma do cristianismo europeu). Em suma, estes paralelismos e correlações estabelecidos entre diversas vertentes possibilitaram atribuir a data da produção do conjunto de saleiros a uma realização de **1520-25 a ca. 1550**. É também de ter em conta a referência a um saleiro na *Kunstskammern* do rei da Dinamarca, de 1674, o qual, segundo Bassani e Fagg (1988: 153), é o primeiro registo conhecido de um saleiro edo-português. Apesar de não constituir um registo direto para o conhecimento da sua produção, esta datação pressupõe que a peça foi produzida anteriormente. Tratando-se, pois, do saleiro de Copenhaga (Cat. no. 7), o estilo e iconografia desta peça destaca-se de entre o conjunto edo-português, apontando para uma produção posterior, mas possivelmente tendo tido por modelo os saleiros mais antigos.²⁵¹ As referências mais tardias a colheres corroboram que os marfins de exportação, no caso das colheres, foram produzidos até às primeiras duas décadas do séc. XVII.

Quanto à identificação da heráldica portuguesa nos **olifantes** do Benim, as fontes visuais que foram identificadas no capítulo IV permitem definir as balizas cronológicas destas três peças, notando-se igualmente a identificação das bandas ornamentais do Benim que se podem relacionar com a ornamentação das placas de bronze. O escudo de Portugal e a esfera armilar representados nos dois olifantes da mesma tipologia (**Tabela 1- 1-A**, cat. nos. 18 e 19) coincidem exatamente com as gravuras dos emblemas reais impressas por Valentim Fernandes nas *Ordenações Manuelinas* (1510-1514), que teve uma tiragem de 5000 exemplares. Lembrando que houve a tiragem posterior das *Ordenações* (de 1514 a **1521**), estas constituíam tentativas de controlar e limitar o comércio ilícito, incluindo os navios chegados de São Tomé (Mota, 1976). Tendo presente estas questões, pode-se deduzir que algum destes exemplares portugueses chegou ao Benim ainda durante o reinado de D. Manuel I (mas uma edição semelhante à de 1514, cuja impressão foi completada por João Pedro B. de Cremona). As recomendações de conversão dos Edo, por parte do rei de Portugal, a troco do fornecimento de armas, além de

²⁵¹ Kathy Curnow (1983: 218) considera este saleiro como tendo sido um trabalho isolado, podendo tratar-se de um trabalho realizado por um europeu, inspirado em algum dos saleiros edo-portugueses transportados anteriormente para a Europa.

outros contactos diplomáticos que foram estabelecidos com o *Oba* (inicialmente Ozolua, e a partir de 1517, o seu filho, *Oba Esigie*), evidenciavam os esforços do rei português para controlar o que se passava no seu império cristão ultramarino. Apesar de o rei D. João III ter adotado a esfera armilar, a associação direta ao código jurídico de D. Manuel que estas imagens das portadas evidenciam, indica que se trata de uma produção contemporânea, até pela comparação que se pode fazer no que respeita aos marfins sapi-portugueses. Com efeito, apresentando a cruz da Ordem de Cristo, além do escudo português e da esfera armilar, os olifantes da Serra Leoa não deixam dúvidas sobre para quem se destinava as peças ou a quem se referiam estes emblemas. Poder-se-ia, então, aferir a cronologia destes olifantes a um *terminus a quo* de **1520-21**, ainda anteriormente à morte do rei D. Manuel. Contudo, existem diferenças de talhe bastante marcadas entre os dois olifantes em causa, apesar de conterem motivos iconográficos semelhantes. Com efeito, o estilo, a iconografia, salientando o *horror vacui* do primeiro, e também o facto de não se poder confirmar como seria a forma original do olifante do *British Museum* (Cat. no. 18) devido ao seu estado de conservação, e até mesmo devido ao seu aspeto mais envelhecido do que os outros dois olifantes, induz a considerar que esta peça possa ser a mais antiga e contemporânea de D. Manuel I. Contudo, a iconografia aponta para que haja uma forte “ascendência” portuguesa, não apenas pelos emblemas reais e de Portugal, como também pelo maior naturalismo na representação da figura do português que caminha tocando flauta, a qual apresenta um talhe menos linear do que as figuras nos outros dois olifantes, bem como o facto de a sua indumentária ser semelhante ao vestuário dos portugueses representados nos saleiros. Esta peça (Cat. no. 18) também não apresenta o entrelaçado típico das guildas, ao contrário dos outros dois nos quais se encontram representados os dois tipos de entrelaçados das placas de bronze e dos dois saleiros edo-portugueses (Cat. no. 5 e 6).

De facto, o olifante de Colónia (Cat. no. 19), cuja morfologia corresponde à configuração das peças realizadas no Benim, as quais apresentam o bocal retangular na parte convexa da presa, corroborando a sua origem, segundo Kathy Curnow (1983: 219) deixam dúvidas acerca da encomenda. Ao nível estilístico e de talhe, esta peça difere do olifante do Reino Unido, apresentando uma estilização mais acentuada, e um talhe mais largo, podendo-se observar mais facilmente as zonas lisas dos fundos. As figuras dos portugueses são incisas de forma mais linear do que as do outro olifante e apresentam uma certa desarticulação ao nível da representação corporal, além do entrelaçado duplo ondulado, que se encontra presente nos saleiros dos cavaleiros (Cat. no. 5 e 6), aos quais atribuímos uma datação posterior. Assim, tendo em mente a cronologia que atribuímos a estas duas peças, poder-se-á aferir que este olifante foi produzido

posteriormente ao primeiro olifante, notando também que as figuras humanas representadas linearmente nesta peça são semelhantes a representações das cartas de jogo, e ao olifante de Lisboa (Cat. no. 20), o qual também aponta, provavelmente, para uma datação posterior. É ainda de salientar que a inversão do escudo de Portugal neste olifante de Colónia indicia o distanciamento do comitente (Curnow, 1983), tendo em mente uma situação paralela com a que vimos atrás (capítulo IV), acerca da taça de porcelana da China datada de 1541. Deste modo, a cronologia desta peça parece ser posterior, possivelmente de **ca. 1540**, tal como os saleiros, contemporaneamente ao reinado de D. João III, que também usou a esfera armilar como divisa real. Pode ser pertinente notar que foi neste ano de 1540 que veio uma embaixada Edo a Portugal, tal como descrito por João de Barros.

No que respeita ao terceiro olifante, da coleção de Lisboa, da segunda tipologia (**Tabela 1- grupo 2-A, cat. no. 20**), a representação do grifo (ou a serpe) na parte côncava e convexa do olifante, cuja fonte gravada de Valentim Fernandes também foi retirada das *Ordenações* (1514, ou uma edição posterior, até 1521), revela o recurso a fontes visuais aparentemente ligadas a Portugal. Este motivo retirado de uma gravura de um livro encomendado por D. Manuel I, lembrando que a serpe alada foi adotada como timbre do brasão de D. João III, não se encontra associado a outro emblema heráldico ou escudo português, como seria usual e tal como se vê nos outros dois olifantes. Também a forma e a localização do bocal na presa, bem como a extremidade em cabeça de crocodilo, são características comuns às trompas locais, ao que se alia ainda a estilização ao nível das figuras e ornamentações talhadas em baixo-relevo, evidenciando uma conjugação maior de características de ambas as culturas (a portuguesa e a dos Edo). De facto, o seu talhe apresenta uma estereotipia mais marcada, mesmo ao nível da representação das personagens que, como vimos no capítulo anterior, evidenciam ter sido copiadas de cartas de jogo. Perante estas características, salienta-se a presença de um padrão ornamental semelhante às bandas ornamentais (laterais) das placas de bronze, designadamente os entrelaçados. Com efeito, o entrelaçado simples ondulado e o angular, bem como entrelaçado duplo (ondulado e angular), são representados nesta peça, congregando os três tipos de padrões das placas de bronze que identificam os períodos nos quais estes bronzes foram produzidos. Assim, aliando os três tipos de ornamentação da guilda de metais, além de outras partes decorativas idênticas aos saleiros mais tardios, este olifante parece ser ainda posterior ao olifante de Colónia, sendo possivelmente de meados do séc. XVI (**ca. 1550**), na transição do reinado de Esigie para o do seu filho Orhogbua.

Quanto à aferição da datação das **colheres**, conforme já mencionámos, a primeira referência escrita à produção e compra de colheres no Benim é de 1588 (James Welsh in Mota,

1975), embora nos inventários das coleções reais europeias (Florença) haja referências desde 1560 (Bassani, Fagg, 1988: 171), situando esta produção depois de meados do séc. XVI. Contudo, consideram-se outros dados, como os da arqueologia (Afonso, Gomes, 2021), os quais remetem o início da produção das colheres para cerca de **1525**, podendo ter sido ainda anterior, bem como o paralelismo que se pode estabelecer com os fragmentos de terracotas Owo (motivos de folhas também estes presentes nas colheres, considerando a própria forma da concha), datadas do séc. XV por termoluminescência (Bassani, Fagg, 1988: 171-172). É, ainda, de ter em mente o que já foi abordado acerca da vinda de colheres de diversas regiões da África Ocidental, pelo que, possivelmente, parte delas viria do Benim (Mota, 1975). Considera-se, de igual modo, os motivos iconográficos de algumas colheres, designadamente a peça que apresenta a figura do português descalço, vestido do mesmo modo dos saleiros dos cavaleiros e segurando o pomo de uma espada (partida). O traje desta figura parece menos ilustre do que as figuras do outro grupo de saleiros (das figuras estáticas), podendo atribuir-se uma datação mais antiga, de forma semelhante à dos saleiros dos portugueses a cavalo (Cat. nos. 2, 3 e 4) (ca. **1525-1540**). Considerando o *terminus ad quem* das colheres, atribuído por Kathy Curnow (1983) e por Bassani e Fagg (1988), a um período pós-1550, e o cessar da exportação de marfins luso-africanos aos inícios do séc. XVII, por Peter Mark (2015), é de lembrar, de facto, que neste período ainda eram louvadas as colheres produzidas no Benim. Neste sentido, se o início da produção das colheres foi em cerca de **1525** e a última referência de Garcia Mendes Castelo Branco, feita em **1621**, balizando estas atribuições, constata-se que estas peças foram talhadas para o mercado europeu durante praticamente um século. Com efeito, esta longa duração vai de encontro ao facto de existirem muito mais colheres edo-portuguesas (sessenta e uma) do que saleiros (dezassete) ou olifantes (três).

Em suma, tendo presente a atribuição realizada acerca do espectro cronológico global dos marfins edo-portugueses (das três tipologias), cuja produção se terá iniciado em cerca de **1520** e o *terminus* em cerca de **1621**, as balizas apontadas pelos autores mencionados neste subcapítulo são coincidentes. Relacionando-se este período com alguns momentos históricos, salienta-se que a concretização destas peças foi iniciada durante o reinado de *Oba* Esigie, em paralelo com o estabelecimento das relações com o rei de D. Manuel e depois com D. João III. No que respeita às colheres, esta produção continuou depois de 1550, já no reinado de *Oba* Orhogbua, e no contexto português, durante o reinado dos reis D. Sebastião e Filipe I de Portugal (e segundo de Espanha). O cessar da exportação de marfins coincide com o esfriar das relações dos Edo com os portugueses (1550) e a entrada em pleno dos holandeses, que substituíram os outros europeus nas relações comerciais com o reino do Benim. Também se salienta a guerra

civil do Benim, de inícios do séc. XVII, altura do fim das relações com os europeus, lembrando que Portugal se encontrou sob a União Dinástica até 1640. Este período longo de produção das colheres pode ainda justificar a diversidade iconográfica e estilística destas peças e, ainda, revelar fenómenos de gosto, que serão mais detalhados no capítulo que se segue.

No que respeita aos olifantes, nota-se uma discrepância temporal (incluindo as características das peças), de 1520 a 1540, lançando outras reflexões que serão de igual modo abordadas de seguida. Já os saleiros, a cronologia aqui proposta, de 1520 a cerca de 1550, permite distinguir estas peças não apenas por tipologias iconográficas e estilísticas, como também por períodos de produção distintos, tal como com os olifantes. Estas possibilidades visam abrir reflexões que se podem relacionar com a própria determinação e definição da designação de marfins edo-portugueses, pelo facto de se poder questionar o nível ou grau de participação dos europeus na execução destas obras africanas.

No que respeita à materialidade do marfim, pode-se concluir que o conhecimento mais profundo da sua constituição elementar, com o auxílio ou não dos métodos laboratoriais e científicos, proporciona a criação de uma base crítica fundamental para a identificação de peças lavradas em marfim de elefante e a valorização dos artistas africanos, visando o conhecimento das obras antigas e da sua autenticidade. Com efeito, neste capítulo pôde-se perceber de que modo se identifica o marfim de elefante, bem como os métodos e abordagens científicas que permitem conhecer a origem geográfica dos animais e das peças. No que respeita à aferição da sua cronologia aproximada, a metodologia aplicada consistiu exclusivamente nas interpretações e comparações histórico-artísticas, não tendo sido possível realizar a análise de carbono 14 a qualquer das peças. Neste caso, foi apenas possível certificar cientificamente a origem africana do elefante do qual se extraiu a presa, contribuindo para corroborar a origem africana de uma das peças, um dos três olifantes edo-portugueses.

VI – INTERPRETAÇÃO DOS MARFINS EDO-PORTUGUESES

VI.1. Perspetivas africanas

Partindo do princípio que “*as obras de arte são imagens físicas que resultam da materialização de imagens mentais associadas a significados definidos, i.e., ícones*” (Vansina, 2013: 101), ou conceitos visuais, é igualmente relevante considerar o carácter polissémico e as leituras múltiplas que se podem realizar de uma mesma peça observada sob perspetivas relativas a diferentes contextos espaciais e temporais. As trocas interculturais entre os portugueses e os habitantes do reino do Benim podem ser entendidas no enquadramento de um processo dinâmico que envolveu um conjunto operativo de expressão de “*mentalidades e valores*” (Burke, 2003). Neste sentido, os marfins edo-portugueses resultaram deste fenómeno plural, encerrando em si mesmos facetas da diversidade do fenómeno de hibridização cultural e artística que se encontra refletido nestas obras. Os problemas específicos relativos à identificação de temas e significados dos objetos no âmbito da arte africana levantam diversas questões, abrindo um leque de abordagens para uma história da arte mais alargada (Blier, 1988: 75).

Torna-se, pois, relevante notar que no período de produção dos marfins luso-africanos, na mudança dos objetos do produtor africano para o consumidor europeu, também se alteraram os significados associados a certos símbolos (Mark, 2014: 236). Na perspetiva de análise do *corpus* dos marfins edo-portugueses, dever-se-á também ter em mente os códigos referenciais das duas culturas envolvidas neste processo, atendendo às representações do “outro” nas próprias obras. Nesta parte da tese salientam-se-ão as “categorias” locais na criação dos marfins, incidindo primeiro na perspetiva dos indivíduos que os produziram. Se as opiniões dos europeus sobre as culturas da costa africana foram mais abordadas na literatura, baseando-se em vários tipos de fontes, as perceções dos africanos são mais difíceis de analisar (Tymowski, 2015: 221). Contudo, não é recente a questão acerca do entendimento do pensamento africano da inexistência de fontes escritas, a qual tem que ser abordada de maneira indireta (MacGaffey, 1994: 249-252). Conforme já anteriormente referido, os marfins edo-portugueses, bem como a restante arte antiga do Benim, salientando-se as placas de bronze, permitem realizar, de forma particular, interpretações sobre o pensamento dos Edo, as quais se articulam com os dados que se podem extrair das fontes escritas (europeias) e orais (africanas) que temos vindo a apresentar nesta investigação, sendo, pois, documentos relevantes para também se perceber como as

interações entre os Edo e os portugueses se deram. Por conseguinte, o local onde foram produzidos os saleiros, os olifantes e as colheres—, na guilda *igbesanmwan*—, no complexo palatino do *Oba* do reino do Benim, influi significativamente no entendimento do modo como a comunicação relativa ao processo criativo dos marfins edo-portugueses se terá dado. Se as tipologias dos marfins são indicadoras de um determinado padrão que se estabeleceu no que concerne à encomenda externa, revelam também o uso que estas peças podem ter tido. A interpretação das suas funções também se encontra indissociável tanto dos comitentes destas obras como da cultura Edo na qual foram produzidos. Com efeito, conforme analisado no capítulo IV, o facto de se tratarem de obras esculpidas no Benim, como resultado das interações entre os Edo e os europeus e, como tal, apresentarem características autóctones, mas também se distinguindo dessa mesma arte sob outros aspetos, evidenciam igualmente a relevância da identificação das perceções dos locais, relativamente ao entendimento de como estas peças foram rececionadas por parte da sociedade dos Edo nesta produção.

No desenvolvimento desta pesquisa sobre os marfins edo-portugueses, a caracterização tipológica, iconográfica, formal e estilística destes marfins permitiu perceber que estes “ícones”, no sentido dado por Vansina, são de facto reveladores de uma matriz sociocultural dupla, podendo ser objeto de leituras diversas, e por vezes contraditórias, as quais inusitadamente se completam na obra e/ou obras. Neste sentido, a análise das características destes marfins, bem como a história das inter-relações estabelecidas entre os Edo e os portugueses, e ainda o próprio uso da arte real do Benim, permitiram identificar a existência de uma ambivalência na leitura das peças que terá resultado de sobreposições no entendimento dos seus significados (dependendo da perspetiva do interveniente ou observador das peças). Por conseguinte, além de se considerarem as múltiplas interpretações que se podem realizar às diferentes tipologias de peças, no que respeita ao seu uso e às suas funções e significado(s), também se podem realizar outras leituras mais complexas. Deste modo, neste subcapítulo consideram-se os diálogos entre duas culturas diferentes, no seguimento dos contactos iniciais que se estabeleceram no Benim, incidindo-se primeiro na perspetiva dos artistas e dos diversos intervenientes nesta produção e circulação. Se estas obras que têm sido identificadas como sendo exclusivamente de exportação (Curnow, 1983; Bassani, Fagg, 1988, Curnow, 1991), podem-se equacionar uma diversidade de situações no que concerne o consumo destes marfins.

Tendo em mente o modo como os portugueses foram retratados pelos escultores locais nas diferentes tipologias de objetos que compõem o *corpus* dos marfins edo-portugueses, as quais condicionaram as técnicas de talhe e o estilo dos objetos, nesta abordagem também se têm presentes as distinções entre os marfins luso-africanos das outras regiões, designadamente

da Serra Leoa e do Congo (e do Gana) (ao nível da iconografia e estilo), bem como as suas semelhanças (tipologias, motivos iconográficos). Esta comparação pode revelar a forma diferenciada como as interações entre os patronos e os artistas se deram (Curnow, 1990: 38). Contudo, esta abordagem deverá contemplar sempre os diversos tipos de fontes e metodologias que têm permitido reconstruir um panorama alargado do que foram as interações entre os navegadores, comerciantes e missionários portugueses e os Edo do reino do Benim, considerando-se também o papel da cultura material e artística no seio das sociedades nigerianas em geral.

Kathy Curnow distingue três categorias relativamente ao destino dos marfins “afro-portugueses” em geral, designadamente uma parte que foi trazida pelos comerciantes e viajantes portugueses no período de contacto, destinando-se a gabinetes de curiosidades de nobres europeus; a outra consistia em ofertas de governantes africanos (como, por exemplo, os olifantes do Congo); e a terceira categoria refere-se aos objetos criados especificamente para responder a encomendas dos portugueses (Curnow, 1990: 13). No que respeita aos marfins edo-portugueses, podem-se considerar outras especificidades do contexto Edo, nomeadamente o facto de as trocas interculturais que se estabeleceram no reino do Benim se terem estendido depois do período de contacto “oficial”. Como tal, esta análise não incide exclusivamente ao período de contacto dos portugueses no Benim definido por Curnow (1983). Com efeito, a par da provável formação de uma incipiente cultura luso-africana no Benim e em São Tomé, podem-se, de igual modo, realizar diferentes interpretações no que respeita ao uso diversificado e às funções destes objetos no contexto local, assim como no europeu, incidindo ainda no contexto “global” português da Lisboa renascentista, que serão abordados nos próximos subcapítulos.

A cronologia atribuída a estes marfins (subcapítulo V.7) encontra-se interligada com a diversidade iconográfica e estilística dos marfins edo-portugueses, permitindo detetar transformações na representação das imagens, as quais se relacionam com as relações históricas estabelecidas com os europeus ao longo dos tempos. Estes fatores influem nas interpretações que se podem realizar aos marfins, no que respeita à criação destas obras incidindo na perspetiva dos seus criadores, considerando que estes foram realizados durante o reinado de *Oba* Esigie e também do seu filho *Oba* Orhogbua, i.e., entre cerca de 1520 e 1560-1570 (e até mais tarde, na década de 1620 no caso das colheres). Neste período lato de produção de marfins que se destinavam ao mercado europeu, ou que respondiam à sua presença, principalmente dos portugueses, pode ter havido “sobreposições” de funções locais e readaptações relativas a estes objetos considerando a dimensão simbólica inerente ao processo de produção e uso das peças (Blier, 1988: 77, 81).

Assim, se por um lado, os marfins edo-portugueses são entendidos como criações novas, distinguindo-se de ambos os contextos geográficos envolvidos neste fenómeno intercultural relativamente à produção ebúrnea, verifica-se que as tipologias de objetos “utilizáveis” influíram na procura dos portugueses de adquirirem peças reconhecíveis e passíveis de serem valorizadas e trocadas nos mercados europeus. O próprio marfim era um suporte muito apreciado desde tempos recuados no contexto europeu, sendo uma matéria-prima biológica que também continha um significado relevante em diversas regiões de África. Apesar de a guilda de marfim e de madeira (*igbesanmwan*) remontar às origens do reino, oficina esta que operava no mesmo local da guilda de metal (*iguneronmwon*), ambas sob o patronato do *Oba*, não se conhecem marfins esculpidos mais antigos do que os marfins edo-portugueses, apesar de ter existido anteriormente uma tradição artística. Constata-se, igualmente, que houve um notório recrudescimento da produção ebúrnea no séc. XVI, tanto para consumo interno como para corresponder à procura dos europeus, conforme se pôde perceber pela reconstituição histórica e artística realizadas nos capítulos II e III desta tese. No reino do Benim, o marfim, tal como o bronze, as contas de coral, e outros materiais, era conotado com o poder e a riqueza do reino, e a encomenda de peças esculpidas em marfim encontrava-se restringida aos governantes, salientando-se que a própria cor branca era um símbolo de pureza, associando-se às divindades Olokun e Osanobua (Ben-Amos, 1980: 49; Ezra, 1984: 5). As associações ao poder, força e longevidade dos elefantes também influíram nesta perceção valorativa do marfim. Como também já referimos, os achados arqueológicos, incluindo os encontrados na Cidade do Benim, revelaram presas de elefante, algumas com indícios de talhe e outros objetos em marfim (G. Connah in Curnow, 2018: 61-94), notando a relevância dada às presas de elefante que se colocavam nos altares de antepassados em contexto ritual e cerimonial visando a própria legitimação dos reinados divinos. O marfim era, pois, uma prerrogativa real e apenas alguns chefes podiam encomendar peças talhadas neste material simbólico. Mário Pereira (2010: 26) salienta o relevante papel ritual e cerimonial das caçadas na África Ocidental (especialmente de elefantes) como meio para desenvolver relações diplomáticas e sociais com a corte portuguesa, o qual foi entendido e respeitado por ambas as sociedades, incluindo as trocas diplomáticas de troféus de caça como as presas.

Quanto às tradições da representação escultórica dos povos e reinos desta região da Nigéria atual, já foi referido o uso de recipientes e outros objetos com funções rituais e cerimoniais autóctones (incluindo o uso de taças de adivinhação no Benim), de diversos suportes e nos quais figuravam diversas representações antropomórficas e zoomórficas. A escolha de motivos e temas iconográficos, designadamente de figuras equestres, também é reveladora do

apreço generalizado por este tema, incluindo o dos povos do Benim, difundindo-se em diversos suportes artísticos. Tratando-se, pois, de imagens simbólicas associadas ao poder militar o qual contribuiu para a afirmação política e religiosa dos reinos e estados, o papel da vertente comercial no crescimento do Benim e dos povos lorubá foi igualmente relevante. Com efeito, os marfins edo-portugueses parecem incorporar esta ideia de riqueza e bem-estar que o reino adquiriu no período de contacto com os portugueses. Tanto os escrivães representados no saleiro do MNAA, como as figuras dos cavaleiros neste e noutros saleiros, além das espingardas que alguns dos portugueses seguram em alguns saleiros, como a própria alusão ao marfim consubstanciada nestas obras, tendo em mente o comércio de inúmeras presas de elefante, que foram registadas nestas viagens intercontinentais, são elementos que refletem os interesses comerciais de parte a parte.

Assim, como já mencionámos em capítulos anteriores, as representações patentes nos saleiros edo-portugueses, evidenciam tratar-se de obras cuja criação resultou do contacto direto com os navegadores, viajantes, missionários e outros intervenientes portugueses, desde a sua chegada a este reino nos finais do séc. XV, o qual teve um impacto efetivo nos povos Edo. De entre os objetos levados para o Benim podem-se distinguir os que se destinavam a trocas comerciais, os que serviam para ofertas diplomáticas, e os objetos levados apenas para uso a bordo, como as alfaias litúrgicas, os utensílios e peças de uso diário, instrumentos de navegação, entre outros objetos da cultura material e artística que os navegadores levavam nas embarcações. Se, por um lado, foram levadas para este reino alfaias litúrgicas, ofertas diplomáticas entre outros objetos, lembrando as diversas situações relativas tanto às práticas dos ritos católicos como a ofertas do rei de Portugal para os embaixadores Edo e para o *Oba*, é igualmente provável que neste fluxo algumas peças produzidas localmente, possam ter sido trazidas para Portugal nestas viagens de embaixadores Edo, conforme atestado pelas fontes escritas já referidas. Com efeito, as trocas de presentes entre os Edo e os portugueses, por volta de 1500, revelavam os intuitos de quem oferecia estes objetos, desempenhando um papel relevante no desenvolvimento das relações interculturais e diplomáticas (Mertzig, 2016: 29).

Refletindo a atenção e o interesse que os escultores dos saleiros tiveram pela imagem dos portugueses, pela sua cor branca, tal como a do marfim, considerando a sua associação ao elemento da água pelo facto de terem chegado aos portos em grandes barcos, no início desconhecidos para os Edo, atravessando o oceano, um espaço para o qual os Edo não se aventuravam e até temiam, são circunstâncias que influíram certamente na receção dos portugueses neste reino por parte destes povos. Por outro lado, os saleiros que representam os cavaleiros com espingardas (**Tabela 1-** subgrupo 1-A, cat. no. 2 e no. 3), peças que podem ser

das mais antigas, evidenciam o interesse dos Edo por armas de fogo, uma novidade introduzida pelos portugueses no reino do Benim, podendo também aludir à dificuldade que o *Oba* teve na obtenção das mesmas, salientando-se, ainda, a componente comercial implícita na figuração destas peças. Como também já foi mencionado, a ideia de trocar armas por batismos evidenciava o curso das relações entre o rei D. Manuel I e o monarca do Benim por volta de 1514, mostrando os esforços diplomáticos de ambas as partes, no sentido de facilitar as trocas de bens para fins militares, como também a troca de produtos comerciais. O facto de D. Manuel ter negado o envio de armas de fogo para o Benim, a não ser que o monarca Edo mostrasse uma conversão sincera ao cristianismo e promovesse os batismos, reflete as tensões ocorridas durante este período. Deste modo, as espingardas representadas nestes saleiros, em peças de bronze e noutros marfins, além das esculturas de bronze de portugueses, mais tardias, evidenciam o “assombro” dos Edo por estas armas nunca anteriormente vistas até à sua chegada. O próprio facto de ter sido por seu intermédio que *Oba* Esigie desafiara o destino, obtendo uma vitória que ficou recordada ciclicamente na cerimónia Ugie Oro, induz a que se possa pensar numa atuação de divulgação ou propagandística (tal como as placas assim o veiculam). Com efeito, neste período verificou-se um recrudescimento da produção artística em vários *media*, incluindo o marfim, matéria valorizada (tal como o cobre), a qual apenas se pode associar ao rei do Benim, bem como a alguns chefes de maior estatuto social. Assim, tal como as placas de bronze, estes saleiros podem constituir uma forma de recordar momentos importantes ocorridos neste reino e, paradoxalmente, agradando aos portugueses por se verem representados em requintadas peças minuciosamente esculpidas. Este entendimento relativo a um carácter de *memória* dos Edo não impede que se possa tratar de peças destinadas a trocas comerciais ou a ofertas diplomáticas aos portugueses, evidenciado especialmente pela simbologia manuelina representada nos olifantes, indicadora de uma encomenda específica, que se destinava ao que hoje se podem considerar objetos de exportação.

Pode-se, ainda, encontrar outra perceção (talvez inconsciente) na produção destas peças, reveladoras do encontro inicial destes estrangeiros no Benim, a qual consiste na apreensão do modo de viver e de estar de uma sociedade estranha para os Edo. Com efeito, as entradas e os desfiles dos portugueses no desembarque em terras desconhecidas, os quais visavam o estabelecer de relações diplomáticas e comerciais proveitosas, criavam certamente impacto nas populações que os recebiam. Estas atuações iniciais serviam para impressionar, e posteriormente estabelecer relações proveitosas para ambas as partes (comerciais, veiculando a fé cristã, etc.). Se se pode considerar que os Edo reagiram a estes “espetáculos”, a chegada de um povo diferente do seu pela língua e cor da pele, costumes, vestuário, etc., terão então

captado novas formas de estar e de afirmação social, que podem ter sido adotadas para proveito próprio. Seja para comerciar de forma lucrativa ou adquirindo bens e produtos que lhes interessavam, e que terão suscitado curiosidade e até impressionado, a iconografia dos marfins evidencia uma certa assimilação destas interações iniciais, e simultaneamente, incorporando uma forma de resposta “diplomática” da parte do *Oba* e dos escultores das guildas reais, pressupondo uma intenção de estratégia. Verificou-se, posteriormente, que os portugueses foram conceptualmente incorporados na arte do Benim, o que implica uma submissão destes europeus ao serviço de um reino que se constituía forte e se expandia neste período de contacto. Neste sentido, tendo em mente a ausência ou escassez de referências dos cronistas portugueses acerca das relações estabelecidas neste reino, diferentemente do que se passou no reino do Congo, as inter-relações que se estabeleceram durante o séc. XVI parecem ter sido menos simétricas do que estes europeus cristãos almejavam, pesando o poder do monarca do Benim na “balança de poder” entre estas duas sociedades.

De forma geral, o facto de a maior parte das peças apresentarem temas iconográficos de portugueses (salientando-se os dos saleiros, com cavaleiros e figuras apeadas), personagens que se podem reconhecer imediatamente como estrangeiros, pela representação atenta das fisionomias, dos trajes e das armas (espingardas, espadas, lanças e adagas), estas composições associam-se a imagens de poder e estatuto social. A representação das montadas ou “cavalos” no saleiro do MNAA (cat. no. 1) evidencia um sincretismo visual, combinando o corpo de leopardo e a cabeça de crocodilo, revelando uma interpretação interessante dos escultores Edo, na qual se pode identificar uma componente nova do carácter híbrido desta peça, misturando e fundindo elementos das duas culturas. Esta leitura confere um peso maior à componente local e criativa dos escultores Edo, a qual não tinha sido ainda equacionada. No entendimento de poder associado ao estatuto dos cavaleiros (no contexto europeu), parece transparecer ainda outra forma de poder relacionado com os animais que os Edo associam ao *Oba*, cuja fusão visual ou “metamorfose” entre um crocodilo e um leopardo remetem subtilmente para um entendimento local. Simbolizando o poder real do *Oba*, designadamente o crocodilo, este reforça o poder de Olokun, divindade do mar e da riqueza (Curnow, 2007: 44), assim como o leopardo (Ben-Amos, 1976), tendo em mente que os equídeos eram animais escassos nesta região. Assim, esta imagem revela uma transferência relativa ao poder local para peças de exportação, conectando-se com uma dimensão simbólica ligada à espiritualidade dos povos Edo. Neste sentido, convém recordar que os objetos em marfim e metal para uso local (além da madeira, em pele, em coral) nos quais figuram estes animais (e os portugueses), faziam parte da *regalia* do *Oba*, desempenhando um papel indispensável nos rituais realizados nos altares, e

tendo por fim propiciar o bem-estar, a riqueza e a prosperidade do reino, além de legitimar os reinados honrando os antepassados. Segundo Paula Ben-Amos (1980: 25) os crocodilos eram considerados guardiões do reino subaquático de Olokun, escoltando os barcos estrangeiros desde a costa, através dos rios do delta até Ughoton, porto do Benim (Blackmun, 1988: 131). De facto, os portugueses eram associados a Olokun devido às suas viagens oceânicas e aos seus produtos de luxo (Curnow, 2007: 44).

É, ainda, de lembrar que a imagem dos cavaleiros portugueses empunhando espingardas, aliada às figuras na base das peças, segurando ramos (**Tabela 1-** subgrupo 1-A), constituem dois elementos iconográficos que se podem relacionar tanto com a obtenção de armas como com as cerimónias autóctones nas quais eram usadas folhas de palmeiras para aspergir água, conforme descrito nas tradições orais atrás referidas. Relacionando-se a água com o rito cristão do batismo, estas referências podem também aludir à troca de armas por conversões e batismos. Neste sentido, na perspectiva dos Edo, estas peças podiam destinar-se a cerimónias entendidas de forma dupla ou ambígua, podendo conter um uso deste tipo de peças, adaptadas ao contexto local, notando-se que um dos recipientes servia para conter água e o outro sal, tal como serviam nos batismos deste período, na perspectiva de uma função europeia. É, pois, de recordar o mito dos Edo que descreve o uso de folhas de palmeira em rituais relacionados com a criação, bem como os conflitos entre os homens e os animais (entre o 'rei do mato'- o Leopardo- e o 'rei doméstico'- Ogiso). Podemos, deste modo, encontrar um paralelismo entre os mitos ou as histórias dos Edo e dos europeus no que respeita à religião (do cristianismo e do judaísmo) (o Livro do *Génesis* do Antigo Testamento e as referências ao Batismo do Novo Testamento). Lembrando que o mito das cosmogonias locais relata que *"no sétimo dia, Deus fez um recipiente ritual, colocando neste pote ramos de palmeira (...) 'mal comece a luta, diz ao teu homem sábio para carregar este pote para aspergir água com os ramos de palmeira nos soldados do rei do mato'* (Imaguomwanrhua Idemudia in Ben-Amos, 1976: 244). A interpretação da iconografia destes saleiros pode relacionar-se com este ritual Edo, apresentando assim uma ambivalência no seu entendimento por variar consoante o observador europeu e o africano, evidenciando, contudo, que o contexto local parece sobrepor-se ao uso e às funções europeias destas peças. É, ainda, de recordar a tradição oral que relaciona a origem do reino do Benim com a intervenção da dinastia lorubá, designadamente a fundação da segunda dinastia Edo pelo príncipe Oranmiyan (de Ife), o qual aparece frequentemente representado a cavalo, aludindo a uma dinâmica (movimento), tal como alguns *Obas* são figurados (apesar de se encontrarem em posições frontais e mais estáticas). Esta posição encontra, pois, paralelo com as posições dos portugueses montados em cavalos tanto nos

marfins edo-portugueses como nas placas de bronze. Deste modo, salientando-se a ênfase dada aos cavaleiros portugueses, estes podem-se relacionar com o imaginário local, o qual pode ter sido reforçado com o contacto com os portugueses, responsáveis pela introdução dos cavalos no Benim (Ben-Amos, 1980: 37). É, ainda, de lembrar algumas histórias dos Edo se referirem à sua vitória sobre grandes exércitos de cavaleiros que invadiram o Benim vindos de Oyo, durante o séc. XVI (Dapper in Ryder, 1969).

Deste modo, alguns dos saleiros apresentam um carácter mais marcadamente híbrido do que à primeira vista se poderia pensar, integrando ou fundindo na sua iconografia elementos referentes às cosmogonias dos Edo. Julgamos também que as enigmáticas figuras aladas esculpidas no grupo dos saleiros representando cavaleiros (**Tabela 1**- subgrupo 1-B) e no grupo de figuras apeadas (subgrupo 2-A), e que tantas interrogações têm suscitado aos historiadores de arte, remetem para este mesmo mito: *“Mal começou a luta e este recebeu a aspersão da água, todas as feras do mato começaram a transformar-se em seres humanos. Os que se transformaram em humanos juntaram-se às tropas do rei doméstico e os restantes correram com o Leopardo para o mato”* (idem: 244). Como já mencionámos no subcapítulo IV.4, estas figuras híbridas aladas, seres estranhos que parecem transformar-se em pássaros, podem corresponder aos *obo*, que eram curandeiros/adivinhos que acompanhavam os soldados para a guerra de modo a assegurarem o seu sucesso contra os inimigos (idem: 160-162). Neste caso, a representação destas figuras entre os soldados (ou caçadores) portugueses, de forma desproporcionada e remetendo para seres fantásticos, possivelmente corresponde a estas descrições relativas à origem do reino do Benim. Assim, as funções destes saleiros de exportação podem apresentar significados diversos consoante o contexto no qual são “lidos”, reforçando contudo a perceção dos Edo acerca dos portugueses, vistos como seres liminares e incorporando, também eles, uma dualidade (terrena/humana e aquática/espiritual).

A estas interpretações podem-se acrescentar que algumas das peças evidenciam também uma espécie de fusão ao nível dos cânones de representação das figuras dos portugueses em posições estáticas e frontais ao modo das imagens locais, como se pôde verificar nos saleiros do subgrupo 2-B (**Tabela 1**). Considerando as identificações realizadas no capítulo IV, pode-se referir que este grupo de saleiros, apesar de mostrarem imediatamente tratar-se de objetos de iconografia europeia, apresentam um contributo local significativo (a par dos padrões têxteis dos fundos e de algumas partes do seu vestuário), assim como incorporam uma noção de *ambiguidade* (ou entendimento duplo), revelando, ainda, o papel que os portugueses desempenharam no Benim. De facto, as relações diplomáticas nem sempre foram claras (questão do fornecimento de armas e as tentativas de introdução do cristianismo pela

parte dos monarcas lusos), circunstâncias estas que se refletem nestes objetos que retratam os capitães, soldados e marinheiros portugueses, evidenciando a sobreposição de poder do *Oba* sobre estes portugueses aqui representados provavelmente como agentes ao seu serviço. Estes podem, de facto, ter sido incorporados na vida da corte do Benim, tal como a reconstituição histórica deste reino e estas peças assim o demonstram. Com efeito, nestes saleiros existe uma ambiguidade que parece ser propositada, tendo ainda em mente os momentos das tensões existentes entre estes dois povos nos finais da década de 1530. O facto de os portugueses segurarem lanças, armas comuns às usadas pelos Edo, os chapéus altos serem decorados com padrões e rematados por uma pena, à semelhança dos chefes locais (como se pode ver nas placas de bronze), notando também os padrões com flores, e outros pormenores “inventados” pelos escultores, sugere que estes são representados como chefes ou dignitários ao serviço do *Oba*. Esta associação é reforçada pelos colares que estas personagens usam, que, na visão dos Edo, parecem ser feitos de contas de coral, com pendentem em forma de cruz semelhantes aos usados pelas personagens ligadas à espiritualidade local que figuram nas esculturas de bronze. No Benim, os dois funcionários que usam a cruz são os padres Ohensa, que adoram o alto deus Osanobua, associado ao Deus do cristianismo, tendo sido apresentado a Esigie e a outros convertidos do Benim por missionários portugueses (Bradbury in Blackmun, 1988: 131); e os Ewua, um grupo de oficiais introduzido por Esigie para presidirem às cerimónias do palácio, remetendo para a origem dos reis divinos de Ife, descendentes de Oduduwa (Melzian in Blackmun, 1988: 131). Estas ambiguidades induzem a perspectivas de leituras diversas consoante o berço sociocultural de quem observa estas peças, evidenciando, paradoxalmente, a adoção de códigos de representação dos portugueses, comuns às personalidades autóctones, e/ou apresentarem, de forma inconsciente, ou não, imagens que refletem essa mesma duplicidade. Com efeito, estas mesmas figuras aos pares que usam o símbolo do cristianismo, em posições semelhantes aos chefes do Benim, sugerem que os portugueses foram incorporados no campo político-ritual de comando real, em posições importantes mas subordinadas ao *Oba* (Blier, 1993: 384). Deste modo, os soldados portugueses parecem ter servido de veículos ou instrumentos para o reforço de poder do rei, a quem serviam e auxiliavam, notando-se que este grupo de figuras apeadas seguram lanças e espadas em vez de espingardas, tal como se vê representado nas figuras das placas de bronze (tanto os Edo como os portugueses).

Com efeito, a iconografia deste grupo de saleiros pode revelar a incorporação não apenas da imagem dos portugueses na arte do Benim, mas a própria integração destes estrangeiros na vida palaciana deste reino, possivelmente na guarda pessoal de *Oba* Esigie, os quais trouxeram riquezas (por via comercial), lembrando as referências aos intermediários lusos,

e o facto de a língua portuguesa se ter tornado língua franca. A iconografia da caixa de bronze representando dois portugueses armados no telhado do palácio a disparar contra o pássaro da profecia (notando-se a pena do chapéu destas figuras dos saleiros) reforça esta ideia. A estratégia de recordar anualmente o evento que se deu por volta de 1517 pode também influir na encomenda destas peças que, tal como as placas de bronze, também estas parecem recordar o grande feito que deu a vitória a Esigie, tendo ainda em mente que a encomenda das placas de bronze aponta para ter sido realizada numa época contemporânea à produção deste grupo específico de saleiros (entre 1540 e 1550-60). O estilo e as técnicas de talhe evidenciam uma standardização progressiva, reveladora não apenas de uma prática ao longo do tempo, como também da posterior interiorização de conceitos e de assimilações, neste caso, da vivência de alguns dos portugueses no Benim desde os primeiros contactos aí estabelecidos, e à sua expressão através da arte, cerca de meio século depois da sua chegada a este reino.

Com efeito, os “pictogramas” dos portugueses são incluídos de forma quase generalizada em obras ligadas ao poder político e espiritual local, evidenciando também uma possível adaptação de alguns aspetos da religião estrangeira (e dos próprios estrangeiros, além da sua imagem) à espiritualidade local, refletindo-se também na iconografia destes saleiros (Amaral, 2021). É, pois, de lembrar os pendentos da rainha-mãe (tocado com estas figuras intercaladas com o peixe-lama), e as decorações das bordas das vestes das esculturas de bronze/latão de “mensageiros” ou oficiais religiosos, onde se integram os rostos estilizados dos portugueses nos padrões dos tecidos, notando-se que alguns dos sacerdotes locais que presidiam a cerimónias sacrificiais são representados nas presas esculpidas usando vestes decoradas com padrões considerados espiritualmente protetores (Blackmun in Ezra, 1992: 58).

Além disso, as placas também representavam bustos de portugueses incluídos em cenas rituais locais, notando-se ainda a mudança da figura de um mercador português nas presas esculpidas, cuja identidade se transformou e adaptou à imagem de um sacerdote local (Blackmun, 1988). Apresentando outras ligações, estas representações dos estrangeiros na arte de consumo interno revelam o seu papel neste reino e a forma como os Edo os rececionaram e os “fundiram” nas cosmogonias locais. Suzanne Blier (1993: 375-376) também considera que a representação dos portugueses nos marfins “afro-portugueses” (da Serra Leoa e reino do Benim), e mesmo os esquemas geométricos dos olifantes do Congo, incorporam crenças locais sobre a morte e a regeneração, e o desempenho crucial do sobrenatural nas perceções africanas. Salienta-se, ainda, que as presas de marfim e outras esculturas de marfim e metal, muitas delas representando os portugueses, seriam colocadas em altares (Curnow, 2016: 21; Ben-Amos in Tymowski, 2015: 231-232). Além disso, no Benim o significado local atribuído aos

tecidos ricos, considerados formas de beleza, relaciona-se com a decoração dos altares (Ben-Amos, 1980: 46). De facto, os fundos dos saleiros em baixo relevo mimetizam formas de cestaria e outros têxteis que eram feitos com folhas de palmeira, matéria-prima natural também valorizada pelo seu uso prático, e também possivelmente simbólico, a julgar pela descrição do mito que faz menção às folhas de palmeira usadas em contexto ritual. Verificando o interesse dos estrangeiros por estes trabalhos, advindo da procura dos portugueses e de outros europeus, as decorações das superfícies dos saleiros representam padrões nos fundos destas peças visando corresponder a esta apreciação por parte dos europeus. Deste modo, as matérias-primas africanas eram valorizadas aos olhos dos europeus, contribuindo para que os Edo tomassem uma maior consciência da relevância desses produtos e, como tal, associando certos motivos (bandas de entrelaçados) a marcas identitárias das guildas reais.

Quanto à tipologia das trompas ou olifantes edo-portugueses, ficou reforçada a componente local no que respeita à forma destes instrumentos, tendo sido também notado (subcapítulo V.5) um cruzamento iconográfico relativamente à representação dos mesmos ornamentos (de bandas de entrelaçados) nestas peças e nos saleiros e, ainda, na arte local em algumas das placas de bronze e, mais tarde, nas presas esculpidas. Com efeito, os entrelaçados, motivos transversalmente representados na arte do Benim, foram identificados como sendo a marca da guilda *igbesanmwani*, dos escultores de marfim (e de madeira) (Blackmun in Ezra, 1992: 60). Estas ornamentações associam-se ao reinado de Esigie, que terá encomendado as placas na década de ca. 1540-1550, apresentando estes mesmos motivos identificadores do seu reinado (Gunsch, 2018). Estas conexões permitem não apenas aferir a datação aproximada de alguns marfins de exportação, como também reforçam a sua associação à guilda do reinado deste *Oba*, que contactou com os missionários e os soldados portugueses. As trompas de marfim (ou *Ikpakon*) da guilda real eram instrumentos comumente utilizados no Benim, em eventos realizados no palácio, tal como se pode observar nas placas de bronze onde se podem ver oficiais a tocarem para generais (Curnow, 2007: 43). Segundo Paula Ben-Amos, os especialistas de Osun também utilizavam trompas de marfim ou de madeira para anunciar às “bruxas” que as cerimónias se iam iniciar (Ben-Amos, 1980: 51). Esta divindade Edo incorpora o poder das folhas e das ervas colhidas na floresta e os especialistas *ebo* têm o conhecimento acerca do uso destes ingredientes utilizados em preparações mágicas e medicinais, utilizando os seus poderes especiais para curar e adivinhar e combater o mal ou as “bruxas” (idem: 51-52).

No olifante edo-português do *British Museum* (Cat. no. 18) é identificado de forma clara o recurso a fontes gravadas portuguesas, evidenciando uma encomenda portuguesa ligada a D. Manuel I, podendo ser uma das peças mais antigas, também pelo facto de apresentar um menor

grau de combinação de motivos relativos às duas culturas, pela ausência dos entrelaçados típicos da arte do Benim. Contudo, existem vários indícios de ambiguidades nas outras duas peças não apenas no que respeita à localização do bocal no extradorso da peça (tal como no olifante do museu inglês), como também quanto aos motivos ornamentais. Conforme já referido no capítulo IV, o olifante da coleção particular (Cat. no. 20) apresenta uma componente local mais evidente, não obstante os motivos retirados de fontes visuais europeias (gravuras e cartas), apontando para uma produção posterior, também reforçada pelo tipo de talhe mais estilizado. Apesar de as características do olifante de Colónia (Cat. no. 19) indicarem ter sido feito para exportação, este instrumento apresenta os padrões de entrelaçados da guilda *igbesanmwan*, tal como se pode ver em algumas placas de bronze, evidenciando uma associação ao governante Edo e ao trabalho da guilda (Curnow, 2007: 43). O motivo da flor de quatro pétalas circunscrita num círculo presente numa das bandas decorativas encontra-se igualmente associado à divindade aquática do Benim, Olokun, aparecendo também representado nas placas de bronze, mas também se relacionando com os portugueses. Esta peça reflete ambivalência e até pode mostrar a fusão da imagem dos portugueses no sistema de crenças do Benim, bem como o papel que estes tiveram na expansão comercial e territorial, principalmente durante o reinado de Esigie. A função deste tipo de objetos, que serviam para marcar, de forma ritmada (e não melódica), ocasiões cerimoniais áulicas, pode indicar que estes constituíam ofertas do *Oba* para o rei de Portugal, reforçando a função simbólica deste tipo de peças, como referentes à cultura guerreira e política e, como tal, incorporando referentes metafóricos respeitantes aos Edo e aos portugueses, e aos contactos diplomáticos que se deram neste período.

Peter Mark (2014: 244), interpretando os motivos iconográficos dos saleiros da Serra Leoa atribuiu-lhes uma função local, relacionada com o poder judicial e religioso, salientando as menções a estas peças nas fontes escritas relativas a esta região, lembrando as referências do padre Manuel Álvares (1607 e 1616) aos *corofis* (ou “ídolos”) representados nas colheres dos Sapes. No contexto da produção do Benim, conforme já foi identificado, as características das colheres edo-portuguesas apontam uma invenção local mais evidente do que as outras tipologias, apesar de alguns motivos iconográficos se relacionarem mais diretamente com os comitentes europeus. Sob o aspeto da espiritualidade local, alguns dos motivos destas peças, como os animais, os búzios ou cascas de caracol, as mãos, e até a figura do português, podem-se relacionar com a realização de cerimónias ou rituais, não obstante o facto de serem peças que também se destinavam a responder à procura estrangeira, tendo em mente que as colheres foram produzidas durante cerca de um século. Se, por exemplo, os motivos dos búzios ou cascas de caracol representados na extremidade dos cabos se associavam ao mito da criação do

mundo, criado pelo alto deus Osanobua, também os motivos das diversas cabeças de animais que decoram os cabos das colheres remetem para as cabeças colocadas nos altares de antepassados Edo. Com efeito, além das cabeças dos animais que eram sacrificados nos altares, as presas de elefante também faziam parte dos rituais locais (Filippo da Híjar, 1651 in Salvadorini, 1972: 255). Também nas descrições de David van Nyendael (1702), conforme já foi mencionado, são referidos os “ídolos” dos Edo, a par das referências às pitons fundidas em bronze, decorando o telhado do palácio, répteis que simbolizam o mensageiro do deus Olokun, e senhor das grandes águas, de função protetora (Ben-Amos, 1980: 33), tal como se pode ver representado nas placas mostrando o *impluvium* da entrada. Olfert Dapper, descrevendo o palácio do rei, também menciona que cada torre do palácio contém na sua extremidade pássaros de asas abertas fundidos em cobre. As cabeças de pitons de mandíbulas abertas são motivos comuns tanto nos objetos de uso local como nos idiofones, podendo-se observar estes répteis em algumas das colheres edo-portuguesas, indicando uma possível relação com uma função apotropaica e ritual dirigida a este tipo de animais, comuns no Benim. As cobras também foram representadas nos sinos de bronze a par dos rostos dos portugueses, que eram colocados nos túmulos reais e altares com o intuito de chamar os mortos durante as cerimónias (Blier, 1993: 380). É ainda de referir que os pássaros e as cobras são atributos do culto de Osun (as cobras são guerreiros deste deus Edo), relacionando-se ao poder inerente das folhas e ervas do mato (Ben-Amos, 1980: 37). Contudo, existe uma diferenciação representativa (dos cânones) dos animais na arte local (placas, telhado do palácio e outros objetos), cuja imagem é bastante mais estilizada, e dos animais das colheres edo-portuguesas, talhados nestes objetos de marfim com maior naturalismo. Estas peças de evidente beleza continuam, de facto, ingredientes passíveis de serem apreciados esteticamente pelos estrangeiros, ao contrário da representação estereotipada destes animais na arte do Benim, que suscitaria outras impressões nos europeus. Com efeito, os diversos motivos e formas das colheres revelam um notável virtuosismo técnico e estético (como a forma da concha, em forma de folha enrolada), destacando-se, por exemplo, a posição naturalista dos leopardos devorando as suas presas, os antílopes representados nos cabos mastigando folhas, entre outras representações. A associação local do *Oba* aos leopardos, o rei de todas as criaturas do mato, correlaciona-se com o poder real, até porque este felino era um animal sacrificial exclusivo do monarca para fins cerimoniais (Ben-Amos, 1980: 10). É representado nas colheres edo-portuguesas devorando outros animais, e em diversas composições na arte do Benim, constantemente relacionado com o rei, tal como o peixe-lama, associando-se ao poder do *Oba*, mas também refletindo o seu meio ambiente (entre o aquático e terrestre).

Na cosmologia dos Edo, os animais e o elemento água encontram-se sempre presentes, sendo que, segundo o mito primordial, no início não havia terra, apenas as águas primordiais, no meio das quais se encontrava uma árvore onde habitava um tucano (Owonwon) (Paula Ben-Amos, 1980: 45). Este mito contribui para compreender a simbologia atribuída aos elementos e seres da natureza, como a água, as árvores, e folhas e os pássaros, notando-se que diversos motivos dos marfins edo-portugueses se integram neste entendimento do mundo, aliando o mundo terreno (visível) e o espiritual (invisível). O próprio facto de os europeus terem chegado a Ughoton através do mar é por si só simbólico da relação que os Edo estabeleceram entre estes e os “espíritos”, tendo em mente que o filho mais velho de Osanobua era Olokun, o senhor das grandes águas, a divindade mais popular e adorada da cosmologia do Benim, em altares de lama (habitat do mítico peixe-lama), e o caminho para o mundo espiritual, dos mortos, era feito através do mar (idem: 46). Conforme já referimos, a riqueza e o sucesso proporcionados por Olokun foram igualmente associados à chegada dos primeiros europeus, que vieram em barcos através do mar para comerciar (Bradbury, 1957 in Ben-Amos, 1980: 46). Além disso, os portugueses trouxeram os corais de fonte marinha, sendo materiais minerais essenciais na composição dos toucados e da *regalia* para adornar os reis e conferir-lhes autoridade.

Quanto aos motivos da mão, representados na extremidade de algumas colheres, uma delas segura uma espécie de manilha, de forma semelhante à representação de um idiofone de uso local, a qual pode evidenciar uma associação local a esta peça, lembrando que o ‘altar da mão’ (criado no Benim no séc. XVIII) simboliza a autocongratulação individual (Ben-Amos, 1980: 34). À semelhança de outros cruzamentos de significados, as colheres edo-portuguesas podem indicar que ocorreram adaptações (ou uma forma de integração formal) entre as duas culturas, refletindo-se também ao nível religioso, lembrando que a colher com a mão em gesto de bênção cristã se associa à religião europeia, notando que as que apresentam o indicador podem aludir ao ponteiro do judaísmo. Segundo Kathy Curnow (2007: 44), os cães são apenas representados na arte do Benim quando associados aos portugueses, ou seja, na arte de exportação, tendo em mente que estes motivos podem ter sido retirados de cartas de jogo. Mas, por outro lado, são animais que os caçadores Edo utilizam e são, ainda, os animais sacrificiais favoritos nos ritos dedicados a Ogun, deus da guerra.

Segundo diversos autores (MacGaffey, 1986; Blackmun, 1988; Blier, 1993), os portugueses que chegaram ao Congo e ao Benim foram vistos inicialmente como o “*Outro*”, como personagens fora do tempo e do espaço, vindos da terra dos mortos ou dos espíritos, salientando-se as suas diferenças relativamente à cor branca da pele, aos fatores linguísticos, por terem vindo em embarcações maiores e diversas das canoas usadas nos rios da região do

Benim, induzindo a que estes fossem percebidos como seres liminares, do reino dos humanos e dos espíritos (Blier, 1993: 378-380). Deste modo, pode-se considerar que se deu uma espécie de fusão sociocultural entre os portugueses e os africanos em termos conceptuais (poder político, religioso e comercial), refletindo-se nas representações de figuras que se sintetizam na arte do marfim. Os cânones de representação das figuras dos portugueses nos saleiros edo-portugueses parecem ter sido específicos de estes objetos, mas não são estáticos nem impermeáveis, considerando o cruzamento de motivos e de certos modos de representar e outras adaptações tanto nestas peças como em diversos objetos da arte real. Contudo, é evidente a sua modificação e transformação compositiva e ao nível estilístico, conforme se pode observar pela representação das figuras dos portugueses (e motivos a eles associados) ao longo dos tempos. Com efeito, o desenvolvimento das relações diplomáticas, militares e comerciais entre os portugueses e os Edo também se foi alterando, salientando-se a ambiguidade latente já referida, que se relacionava com a vontade de ambas as partes de extraírem vantagens destes mesmos contactos. Apesar de trabalharem em guildas ou oficinas de trabalho coletivo, os escultores dos marfins edo-portugueses tiveram a notável capacidade de saber “jogar” com estas noções, conciliando diferentes conceitos. Deste modo, diferenciando-se da arte local em termos estilísticos (e possivelmente políticos), parte dos marfins edo-portugueses que foram exportados para a Europa certamente desempenharam um papel de relevo nas trocas diplomáticas e políticas, além das trocas comerciais, mostrando através destas peças, a sofisticação e o poder dos líderes Edo e a perícia dos escultores ao seu serviço. Os marfins edo-portugueses também serviram para “publicitar” as vantagens deste comércio com outros europeus, contribuindo para ditar os meios como as trocas se realizavam, a diversos níveis.

Além de serem criações novas, apresentando um ‘estilo edo-português’, estes marfins revelam a interpretação que os escultores realizaram em relação aos portugueses. Os aparentes “desacertos” (ou combinações iconográficas) evidenciam o olhar atento dos Edo sobre estes estrangeiros, bem como revelam a sua criatividade na transposição e na criação de novos códigos ou cânones de representação, apesar do condicionamento da hierarquia local das guildas. De facto, estes objetos refletem, ainda, uma noção interessante de ambivalência, veiculando a sobreposição de conceitos de poder, designadamente da vontade do *Oba* receber os portugueses no seu território ou aceder a comerciar com eles (ou outros benefícios). Não obstante estes fatores e os conflitos que se deram durante o período inicial de contacto, Ozolua parece de facto ter ficado genuinamente impressionado com esta chegada, conforme notado por Alan Ryder (1969), sendo que tanto a percepção como a representação estereotipada destes estrangeiros formaram-se posteriormente. Com efeito, neste fenómeno parece também ter

influído, decisivamente, o episódio dos dois mercenários lusitanos que dispararam contra o “pássaro da profecia”, a mando de *Oba* Esigie, contribuindo para a vitória guerreira, e os subsequentes rituais e cerimónias que se instituíram desde aí, destinando-se a recordar visualmente essa vitória, através de imagens sobre as quais se podem realizar leituras polissémicas. A adoção de uma estratégia ao nível das imagens permitiu cristalizar e, simultaneamente, renovar quase inesgotavelmente momentos da história do Benim. Contudo, apesar da posterior “instrumentalização” dos portugueses pelo *Oba* e por parte dos portugueses, especialmente as tentativas de D. Manuel, com o seu programa expansionista, de introduzirem o cristianismo e tirarem proveito comercial destas relações, estes contactos parecem ter deixado algumas marcas da cultura europeia/portuguesa na cultura e na sociedade do Benim.

Estes marfins podem ser entendidos num todo, cujo sentido, apesar de complexo, se pode completar também, em parte, na análise dos diferentes objetos que compõem o *corpus*, que apresentam usos diversos, mas funções semelhantes, contribuindo para perceber globalmente os seus significados, tendo presente que a justaposição de vários ícones pode veicular mensagens complexas nas quais cada ícone funciona como se fosse um motivo de um conjunto mais vasto (Vansina, 2013: 113). Neste sentido, na perspetiva de quem produz estas peças, considerando os seus diferentes destinos (no Benim, em Portugal ou outros países europeus), os marfins edo-portugueses resultaram de uma resposta à presença e à procura destes europeus no reino do Benim e, conseqüentemente, de uma intenção de produzir um programa artístico, ou mesmo uma narrativa, i.e., através de um meio ou veículo de determinados conceitos ou ideias, aqui abordados. Em suma, conforme tem sido salientado, os portugueses proporcionaram riqueza e prosperidade para o reino do Benim, através das redes comerciais criadas, além de vitórias militares no reino, cujas perceções locais se foram modificando e reajustando de acordo com o desenvolvimento das inter-relações entre os dois povos, salientando-se a componente “histórica” que estas obras de arte singulares incorporam.

VI.1.1. Perspetivas luso-africanas

Considerando o subcapítulo II.2.1.1, acerca das relações luso-africanas no Benim, nesta parte da tese tenta-se compreender até que ponto houve uma miscigenação ou sincretismos religiosos e culturais e artísticos, recordando as fontes escritas que têm sido apresentadas ao longo da tese, visando contribuir para a reconstituição destas relações que se estabeleceram neste período, depois dos contactos iniciais. Este enquadramento é relevante para o

entendimento das percepções luso-africanas dos marfins edo-portugueses. Neste processo que concerne as interações decorrentes das vivências dos portugueses no reino do Benim, salientam-se, então, as relações diplomáticas e as comerciais, que possam ser reveladoras de uma mistura de indivíduos de culturas diferentes no mesmo espaço, considerando a sua ligação a algumas características dos marfins edo-portugueses. No que respeita à cronologia por nós atribuída às diferentes tipologias de marfins, incluindo o prolongamento da produção de colheres, ter-se-á em mente que este fenómeno intercultural no reino do Benim pode ser balizado entre os finais do séc. XV, estendendo o espectro temporal às duas primeiras décadas do séc. XVII. As próprias mudanças que se verificaram nos marfins edo-portugueses, incluindo alguns aspetos iconográficos, mas principalmente estilísticos, conforme já referido, são indicadoras, em parte, das transformações que se deram ao nível das relações humanas, entre determinados indivíduos das duas sociedades.

No âmbito deste estudo, além das relevantes investigações sobre os marfins luso-africanos, como as de Kathy Curnow (1983, 1990, 1991), salientando-se também as interpretações realizadas por Suzanne Blier (1993), podem-se lançar ainda outras reflexões, interligando mais alguns dados históricos (escritos europeus e da história oral dos Edo) com as análises da historiografia da arte na perspetiva da percepção acerca da alusão ao fenómeno intercultural refletido nestes marfins. Tendo em mente que a própria classificação de marfins luso-africanos evidencia a existência de uma cultura luso-africana, apesar do termo proposto por Peter Mark (2007) destinar-se a classificar fundamentalmente os marfins produzidos na Serra Leoa, considerando a sua reavaliação (2019), a adoção desta designação no contexto do reino do Benim visa salientar a relevância da componente africana, mas não excluindo a portuguesa (Afonso, 2021: 17). Com efeito, os indícios que temos vindo a referir, relativos aos costumes locais e a certos aspetos da espiritualidade dos Edo, que se poderão interligar com as práticas religiosas europeias do catolicismo (como, por exemplo, as referências escritas aos batismos dos Edo), refletem uma possível adaptação local de algumas práticas e conceitos relacionados com a religião estrangeira. Segundo a tradição, a cerimónia *Ague* teve lugar no campo de guerra (em *Idah*) no qual os portugueses que acompanhavam *Esigie* fizeram batismos (o momento chave de *Ague-Osa*), evidenciando alguma adaptação à religião estrangeira, possivelmente a “chave” para a obtenção de riqueza e de armas, incluindo rituais relacionados com água (Curnow, 1997: 50). Também as referências aos ensinamentos e difusão da língua portuguesa no Benim e o desenvolvimento de uma linguagem própria decorrente do ensino do português, conjugado com a necessidade do estabelecimento de um entendimento local mútuo

no âmbito comercial, bem como a adoção de nomes portugueses por parte dos locais,²⁵² incluindo ainda as sínteses e/ou misturas e incorporações de conceitos revelados nos marfins edo-portugueses, são dados que interessa reforçar.

Deste modo, quanto à realização de leituras duplas, em simultâneo, anteriormente abordadas, estas dizem respeito a um nível endógeno de análise, i.e., à tentativa de perceber a intenção do escultor (e as circunstâncias de produção das obras, na sua heterogeneidade) como “emissor” de uma mensagem ambígua, a qual revela a consciência dos artistas de como estes marfins iriam ser recebidos noutros locais e por outras gentes que não os intermediários destas trocas. Nesta noção da eficácia da receção das peças como veiculadoras de determinadas mensagens e conceitos, tem-se presente a variedade tipológica e iconográfica dos marfins cujas formas apontam para diferentes usos e circunstâncias relativas ao processo artístico, designadamente o modo como as fontes visuais ou outros modelos exógenos foram incorporados e adaptados no(s) ato(s) de produção. Deste modo, neste processo contempla-se a possível intervenção de uma população edo-portuguesa, ou de indivíduos que se estabeleceram de forma mais ou menos permanente neste reino, e que podem ter influído no fornecimento de modelos na produção dos marfins, ou outro tipo de circunstâncias relativas à encomenda ou oferta de peças.

A identidade é produto de um processo dinâmico contínuo, sendo que nenhuma comunidade ou grupo social pode articular a sua identidade independentemente do mundo exterior (Mark, 2002: 2- 5). Como tal, as relações que se estabeleceram neste período entre alguns interlocutores portugueses e os Edo são relevantes nesta construção, assim como as interações que se referem a uma mistura cultural nova. Existem registos acerca da população euro-africana que se estabeleceu na ilha de São Tomé, na qual se concentravam os intermediadores comerciais com os povos costeiros, articulando-se com o reino do Benim. Assim, torna-se relevante lembrar que alguns dos portugueses casaram com mulheres nativas permanecendo nesta ilha de São Tomé para ajudar na promoção do comércio (Blake, 1937: 84), formando uma população mestiça que intermediava as trocas comerciais, designadamente com o reino do Benim. Com efeito, para realizar estas trocas era necessário haver um plano de entendimento entre as diversas partes, e o facto de a língua portuguesa ser compreendida pelos locais, fruto das interações iniciais dos comerciantes portugueses que contactaram com os povos desta região e com o reino do Benim, contribuiu para as alianças que se estabeleceram. Os

²⁵² Salienta-se, por exemplo, a referência a Gregório Lourenço, um “homem preto” (um Edo convertido), que tinha sido servo nas ilhas de São Tomé e Príncipe e que servia de intérprete a dois portugueses (Ryder, 1969: 49).

interlocutores ou intermediários desempenharam um papel relevante neste processo, lembrando que alguns portugueses se instalaram de início nos entrepostos comerciais portugueses (principalmente em Ughoton, em São Tomé, na Mina), a mando do rei de Portugal, mas também houve outros indivíduos que se “lançaram” nestas terras sem autorização régia. A população luso-africana que se formou no decorrer destes contactos, principalmente na ilha de São Tomé, bem como outros intervenientes, como, por exemplo, os missionários que tentaram instruir *Oba* Esigie na fé cristã, e lhe ensinaram a língua portuguesa (carta de Duarte Pires ao rei D. Manuel I, 1516),²⁵³ constituem dados relevantes para se poderem identificar os diversos possíveis intermediários das trocas comerciais e diplomáticas que ocorreram, e que resultaram na encomenda destes marfins. A feitoria portuguesa em Ughoton implica também que no porto do Benim se estabeleceram portugueses que intermediavam as trocas com o reino de Portugal, conforme atestado pelas fontes escritas já apresentadas, não obstante as dificuldades que estes enfrentavam no que respeita às doenças que facilmente contraíam. Existem, ainda, outras referências a indivíduos que foram deixados no Benim, como, por exemplo, um escrivão (Diogo Coelho) de um navio de Gonçalo de Roiz que foi ao Benim, tendo sido lançado neste reino e lá se perdera (acabando por morrer), e outro (Joane), que também foi lançado e foi visto com um fiador.²⁵⁴

Além do fenómeno da miscigenação, alguns dados históricos e as próprias peças abrem possibilidades de ter ocorrido uma determinada forma de ‘sincretismo’ religioso (ou adaptações), relativamente à integração ou incorporação de narrativas, ritos do cristianismo ou símbolos na sociedade do Benim. A conjugação dos diversos dados indicam, com efeito, que, pelo menos inicialmente, houve uma abertura à nova religião por parte do *Oba* e dos Edo, conforme já foi abordado no capítulo II. Baseando-se nas fontes orais, o historiador Edo enfatiza a missão de Afonso de Aveiro no reino, referindo que terão sido construídas igrejas em Ogbelaka, Idunmerie e Akpakpava, esta última chamada de “Catedral da Santa Cruz”, e também uma residência para os sacerdotes, além de um cemitério para os missionários, tendo havido milhares de batismos antes da morte de Aveiro, cuja morte foi muito lastimada pelo *Oba* e pelos cristãos da Cidade do Benim (Egharevba, 1936: 36). Esta situação relativa às conversões na época do reinado de Esigie é referida nas fontes escritas portuguesas, mas em menor grau, não sendo tão pouco confirmadas pela arqueologia, podendo-se, no entanto, articular estes dados com determinados motivos iconográficos da arte do Benim, como a cruz usada tanto pelos locais como pelos sentinelas ou “missionários” portugueses que ajudaram Esigie na guerra de Idah

²⁵³ In Brásio, M. M. A., Vol. I, 1952: 369-370.

²⁵⁴ “Auto de inquirição a Gonçalo Roiz”, 1511-1512, in Brásio, M.M.A., Vol. I, 1952: 219.

(Egharevba, 1936: 37). Kathy Curnow (1997: 50) identifica as figuras de bronze, que apresentam a cruz ao peito, o martelo na mão e as marcas faciais étnicas (escarificações em “bigodes de gato”), como Ewa, membros das guildas.

Entre as diversas referências atrás mencionadas (capítulo II), destacam-se, de igual modo, as referências de Jerónimo Münzer (1494) aludindo a um intercâmbio cultural relativo à evangelização desta ilha e a outras vertentes, onde se encontravam “*sacerdotes pretos, que de pequenos tinha mandado educar em Lisboa; encarregou-os de serem os missionários dessa ilha*” (in Brásio, M.M.A., Vol. IV, 1954: 18-19), referindo também que “*para lá foram dois impressores alemães*” (idem: 19). A carta de Álvaro de Caminha a D. Manuel I (1499) é também relevante por mencionar os casamentos de portugueses em São Tomé e dos seus filhos (in Brásio, M.M.A., Vol. I, 1952: 168). Os relatos de Duarte Pires, conforme já referido, são de grande relevância e apontam para que se tivesse desenvolvido este fenómeno intercultural ao nível da integração do cristianismo, ou de uma forma da religião católica adaptada localmente, e também ao nível da ajuda militar que os “homens brancos” deram *in loco*, designadamente para a expansão territorial e afirmação política dos Edo. Duarte Pires vivia no Benim com João Sobrinho e um “homem preto”, um Edo convertido chamado Gregório Lourenço, que tinha sido servo nas ilhas e agora servia de intérprete a estes dois portugueses que, provavelmente, eram mercenários ao serviço do *Oba* (Ryder, 1969: 49). *Oba* Esigie terá sido batizado, assim como os fidalgos maiores do reino: “(...) *asy mandou fazer ùa igreja em Benj [Benim] e os fizeram logo cristaõs; e asy os ensynam a ler do que uossa alteza saberá que aprendem muito bem*” (idem: 370). Ainda assim, importa ter presente que este ato não deve ser entendido como uma conversão ao cristianismo *tout court*, caracterizando-se melhor como um ato que funcionava em complemento à religião local. Duarte Pires mantinha amizade com o *Oba* e os seus familiares, referindo que “*o bem que nos faz o Rey de Benj [Benim] e por amor de uossa alteza (...), tendo tido a honra de comer à mesa com o Oba e seu filho, e nenhũa cousa do seo paço nos ñ esconde, senã tudo as portas abertas*” (in Brásio, M.M.A., Vol. I, 1952: 369-370). Esta menção evidencia o seu relacionamento com os governantes do reino, com quem privava à mesa, revelando o nível de intimidade que este mantinha no reino, e partilhando, possivelmente, objetos da cultura material. De igual modo, no que respeita à presença estrangeira entre os Edo, numa inquirição de 1526 à ilha de São Tomé, era referido que “(...) *lá ouujra dizer aos omês brãcos que em benj estam cõ elRej de Benj, que a nao dos armadores da Ilha de Santomé tyrara de Benj passante de quatro çemtas peças de escrauos e oyto çêtos dêtes de marfim*”, repetindo diversas vezes que no Benim estavam homens brancos (in Brásio, M.M.A., Vol. I, 1952: 496). Segundo estes padres, viviam cristãos Edo no Benim, mencionando que Afonso Añes, um cristão cativo, os ensinava acerca da

fé, bem como tinha ordenado a outro “cristão da terra”, Gregório Lourenço, que não batizasse a sua mulher e filhos (in Brásio, *M.M.A.*, Vol. II, 1953: 79-80).

No final da década de 1530 as relações do *Oba* com os portugueses, incluindo com o rei de Portugal, na altura D. João III, deterioravam-se, sendo proibidos os ensinamentos católicos e da língua portuguesa. Neste período, Esigie proibia também que os missionários que vieram em 1538 batizassem os Edo, e terá morto alguns deles, a quem retirou as suas cruzes (Bradbury in Curnow, 1997: 50). Esta situação ocorre num período em que se instituiu a Inquisição em Portugal e o fervor cristão se acentuava, um fenómeno que se agudizou após o terramoto que eclodiu em Lisboa em 1531. Um episódio observado por missionários, em 1539 (relato de Miguel Magro, frei António e frei Francisco para o rei), reforça, por um lado, a rejeição do cristianismo por parte do *Oba*, que praticou a “heresia” de colocar os ícones cristãos no degrau do seu trono no qual colocava os pés, antes de receber os missionários (in Brásio, *M.M.A.*, Vol. II, 1952: 79-82). Mas por outro lado, apesar de este episódio ter sido percecionado negativamente, conforme se pode verificar por este relato no qual transparece indignação, a atitude do monarca pode evidenciar a ideia de apropriação destes símbolos como formas de poder e, como tal, poderá ter-lhes sido atribuído um significado próprio. Com efeito, este entendimento, porventura, pouco claro, da religião estrangeira transparece nas relações estabelecidas com os portugueses, as quais se degradaram até finais desta década, verificando-se também que em meados do séc. XVI, o comércio entre São Tomé e o Benim tinha sido suspenso pelos portugueses (Ryder, 1969 in Curnow, 1997: 50). Contudo, conforme João de Barros relatou, em 1540 ainda vieram embaixadores Edo a Portugal, usando cruzes de latão. É ainda de lembrar que Orhogbua (1566-1586) era católico, mas o seu filho foi considerado anti-cristão, pelo que a cronologia de parte dos marfins pode coincidir com este período (os que considerámos mais tardios, nomeadamente os saleiros do grupo dos cavaleiros que apresentam uma maior estilização formal e detalhes de armas e vestuário posteriores) (Cat. nos. 5, 6, 7). Mais tarde, os relatos do missionário francês Columbin de Nantes (1640), descrevendo que nos reinos da Guiné (incluindo o Benim) os reis já não queriam contacto com os portugueses, e ainda, que no Benim os Edo tinham os seus pontífices, padres e outros ministros para a performance dos seus ritos (in Ryder, 1964: 241), são dados reveladores da adaptação que se verificou. Apesar de tudo, a língua portuguesa era compreendida pelos locais, conforme ficou atestado, por exemplo, pelas descrições de Filippo Híjar (1651), mencionando que os capuchinhos espanhóis não tiveram sucesso na sua evangelização pois este povo não sabia “*Letras*” a não ser o português (in Salvadorini, 1972: 248-249). De forma mais pejorativa, o comerciante holandês David van Nyendael (1702), descreve a atividade dos “*fiadors*” e “*mercadores*” dos finais do séc. XVII,

referindo-se aos intermediários comerciais como fazendo parte da sociedade considerada “*escumalha*”, segundo Nyendael, e que “*falavam uma espécie miserável de português*” (in Bosman, 1967: 434).

Quanto às ofertas dos portugueses aos monarcas e a embaixadores Edo, estas ficaram bem explícitas pela documentação apresentada, as quais referiam as trocas frequentes de presentes. Os marfins esculpidos no Benim podem também ter servido para presentear os estrangeiros, como sejam os patronos dos intermediários comerciais, lembrando que certas peças podem ter sido usadas em contexto local, considerando as suas características sincréticas. As trocas comerciais foram igualmente relevantes, salientando-se que, por exemplo, na segunda década do séc. XVI houve uma intensificação do comércio de manilhas de latão, bem como de tecidos vários, entre estes as colchas indianas, as contas de coral e de vidro, havendo também registos de caudas de cavalos, registados na Casa da Mina por Duarte Lopes, e ainda chapéus de cor (Ryder, 1969: 40). Estas referências evidenciam o apreço local pelos equídeos, os quais são representados nos saleiros (do grupo de cavaleiros), tendo em mente as atribuições cronológicas por nós realizadas a três destes marfins (Cat. no. 1, no. 2 e no. 3), referentes à década de 1520-1525 (subcapítulo V.7). É também de considerar que o fragmento de talher (provavelmente de colher), que foi encontrado em Alcácer-Ceguer, mostra que este tipo de peças (pelo menos parte delas) era de uso corrente no próprio território africano por parte dos portugueses, peça esta que terá sido trazida pelos portugueses neste período da década de 1520, do Benim para a praça de Marrocos (Afonso, Gomes, 2021).

Torna-se relevante recordar que o trabalho da guilda de marfim (e de madeira) era realizado numa oficina que se distinguiu das outras guildas, evidenciando a existência de trabalhos organizados consoante a matéria-prima e as técnicas, com os seus instrumentos e utensílios, demarcando, igualmente, os produtores dos diferentes objetos e indicando modos e estatutos diversos na sociedade hierárquica do Benim. Estes trabalhos advinham, pois, de uma especialização por “*géneros*” artísticos (ou de outros objetos, como seja a *regalia* de coral), os quais se baseavam em diferentes saberes e técnicas escultóricas de cada material ou *media*, apesar da possível circulação de fontes visuais comuns. Como tal, na análise dos saleiros, olifantes e colheres, do ponto de vista dos comitentes, compradores e/ou apenas “*motivadores*”, bem como dos modelos fornecidos pelos portugueses nesta produção, considerando a diversidade de situações relativas ao seu processo criativo e ao facto de estas circunstâncias não serem estáticas no espaço e no tempo, induz a que se possa realizar uma leitura diversa na mudança de contexto geográfico, designadamente no que respeita às perceções destas obras. Torna-se, ainda, relevante notar que alguns dos chefes mais

importantes, além do *Oba*, patrono das guildas, podiam encomendar objetos em marfim, sendo que na organização social e política do reino era previsto que alguns dos dignitários estivessem encarregues de comerciar com os europeus (Osaldor in Plankensteiner, 2007: 73). Neste sentido, os marfins eram certamente apreciados em território dos Edo, ainda antes da sua chegada a Lisboa, e de novo, na sua posterior circulação, seja na sua utilização em contexto nacional como também noutros Estados europeus. Com efeito, podem-se considerar os destinatários locais no que respeita ao uso dos saleiros, lembrando a incorporação dos soldados portugueses na guarda pessoal do *Oba*, equiparando-os a chefes de estatuto alto, conforme evidenciado pela forma requintada como se encontram vestidos. Os saleiros podem ter tido um uso local (não apenas da parte dos Edo), notando-se o papel relevante que os soldados desempenharam na afirmação militar ligada à expansão territorial e política do reino, no período de contacto, como também pelos Edo convertidos, pelos intermediários ou, ainda, pela população miscigenada que se formou tanto no reino como em São Tomé e noutras regiões. Alguns elementos análogos da iconografia das placas de bronze e dos saleiros, designadamente as figuras que representam portugueses a segurar manilhas, lanças ou outras composições nas quais estes aparecem isolados, são indicadores que corroboram a integração local destes estrangeiros que propiciaram trocas comerciais, além do apoio militar, entre outros entendimentos. Encontram-se outros paralelismos e, frequentemente, paradoxos, no que respeita às interpretações destes objetos cujos significados, conforme temos vindo a detalhar, se encontram mesclados nestas obras, as quais, além de se poderem considerar de exportação, parte delas podem ter tido um uso autóctone (tendo em mente que haveria ainda uma quantidade maior de peças que não sobreviveu).

Salientam-se os paralelismos que se podem estabelecer entre certos aspetos das mentalidades europeia e africana. As narrativas europeias medievais acerca de adivinhos e de “bruxas” (Mark in Bassani, Fagg, 1988: 24), a par do pensamento religioso imbuído de crenças relativas a curas a diversos níveis, entre outras atitudes perante as imagens de culto que ainda subsistiam neste período, a iconografia dos saleiros edo-portugueses, onde se incluem as figuras aladas (*obo*), conforme a identificação realizada nesta tese, pode ter sido compreendida de forma mais direta do que se poderia atualmente acreditar, pelos comitentes ou visitantes portugueses no Benim. A fusão ou metamorfose que também se pode observar nos “cavalos” do saleiro do MNAA (Cat. no. 1), evidencia, igualmente, uma transposição de um entendimento de poder local anexado aos portugueses, fundindo visualmente noções diversas, de forma subtil, mas apresentando estes animais (o crocodilo e o leopardo) como uma metáfora do poder real.

A própria iconografia dos olifantes, misturando as bandas de entrelaçados, identificadoras das guildas reais, com a heráldica e emblemas reais portugueses, considerando ainda a forma destas peças, conforme ao uso do Benim, de bocal retangular no extradorso da presa, são indicadores de um trabalho escultórico para exportação (e oferta), mas também de uma adaptação ou recontextualização local destes objetos de prestígio. Tendo presente que os olifantes do Benim foram, provavelmente, conforme já abordado, atribuídos a dois grupos diferentes e com datações distintas, pode-se considerar ter havido um sincretismo visual e cultural, o qual se torna discernível pela observação destes objetos e do *corpus* dos marfins edo-portugueses, tendo em mente a contextualização histórica e artística na qual esta análise se articula.

Os motivos de mãos representados nas colheres também evidenciam um hibridismo cultural, destacando-se, por exemplo, que a colher na qual figura uma mão a segurar uma manilha (Cat. no. 70) pode associar-se ao contexto local. Com efeito, conforme já foi referido, um idiófone em bronze usado em rituais dos Edo é muito semelhante ao motivo da extremidade da colher, tendo também em mente o culto local ao 'altar da mão'. Já a colher que apresenta apenas o dedo indicador, do *Musée du Quai Branly* (Cat. no. 69) (e o fragmento arqueológico de colher, cat. no. 81) podem relacionar-se com a presença de judeus no Benim, à semelhança das interpretações realizadas por Peter Mark para a região da antiga Serra Leoa (Horta, Mark, 2011). De facto, não é despidendo lembrar que os movimentos migratórios da diáspora judaica levaram as comunidades sefarditas, expulsas de Portugal em 1496-1497 e obrigadas a conversões dos denominados cristãos-novos (além dos cripto-judeus), mais tarde perseguidos pela Inquisição, a estabelecerem-se em várias regiões, incluindo a África Subsaariana e em Amsterdão (idem: 8). Os judeus sefarditas (ou cristãos-novos) desempenhavam um papel comercial em diversos locais, notando-se que haveria também holandeses, alguns deles judeus, que tinham substituído os portugueses nesta região do Benim ainda durante o séc. XVI. Com efeito, as funções das colheres de marfim, além de serem usadas à mesa, podem também ter tido um papel relacionado com os rituais locais (neste caso, na Serra Leoa), recordando as descrições atrás mencionadas do missionário jesuíta Manuel Álvares (*Etiópia Menor*, 1606-1616), cujos cabos são decorados com "*cabeças de animais, pássaros ou os seus 'corofis' [ídolos]*" (in Mark, 2014: 244). Se alguns dos marfins sapi-portugueses serviram de inspiração aos escultores do Benim, neste contexto relativo à sua interpretação, as colheres edo-portuguesas, as quais apresentam diversos motivos de pássaros nos seus cabos, apesar de os significados atribuídos aos animais serem decerto diversos, também apresentam uma ligação provável às cosmologias dos Edo.

Estas combinações iconográficas relativas a contextos socioculturais diversos evidenciam a intenção dos artistas do Benim, tanto os fundidores de ligas de cobre como os escultores de marfim, de mostrarem visualmente, através dos objetos, as relações que se estabeleciam. Estas revelavam-se ao nível das crenças e das relações entre as pessoas, e da própria língua, bem como na transposição destas interações para as figurações plásticas de personagens, animais, ornamentações, e decorações. Em suma, estas criações novas refletem este fenómeno plural, consubstanciando uma visão estética e conceptual atenta às próprias mudanças que eram introduzidas e se davam no reino do Benim neste período de interações diversas.

VI.2. Perspetivas europeias

No âmbito dos estudos sobre marfins luso-africanos, no que respeita à receção das peças, embora sejam notadas as dificuldades no conhecimento histórico relativo ao processo de criação local (destacando o reino do Benim), de forma geral, as visões dos europeus nestas interações socioculturais que propiciaram esta produção artística, têm sido pouco exploradas no que respeita à sua diversidade. De facto, as investigações acerca das relações interculturais nos principais centros de produção ebúrnea da costa Africana Atlântica constituem uma exceção (Curnow, 1990; Bassani, Fagg, 1988; Dias, 2008; Massing, 2013). Consideram-se também as pesquisas nos arquivos das coleções europeias, alargando o espectro potencial comparativo entre a cultura material e artística (Bassani, 2000, 2008). Estudos mais recentes de áreas disciplinares diferentes permitem, ainda, realizar distinções acerca das perspetivas europeias e em Portugal, complementando a análise da receção dos marfins edo-portugueses.

Deste modo, incidindo no período de produção e da circulação dos marfins edo-portugueses, a análise deste subcapítulo visa perceber o modo como estes foram consumidos e usados nos destinos europeus durante o séc. XVI, bem como interpretar os seus significados na visão dos interlocutores portugueses no Benim e em Portugal. Esta abordagem realizar-se-á articulando os diversos dados históricos e materiais, tendo por base as características gerais das peças (formas, iconografia, estilo e talhe). Com efeito, o impacto que os marfins luso-africanos tiveram no reino português parece ter sido diverso do que se passou no restante espaço europeu, tendo presente a abertura e a intensificação das rotas comerciais a nível transcontinental e o papel fulcral de Lisboa neste processo da primeira globalização. Nesta análise devem-se ter em mente as perspetivas polarizadas inerentes aos estudos de uma arte

reveladora de interculturalidade(s), conforme se podem considerar estes objetos da escultura ebúrnea dos povos Edo, bem como as aproximações pós-coloniais da história europeia da expansão marítima que têm marcado os discursos dessa mesma história. De facto, na época dos primeiros contactos marítimos e comerciais na costa ocidental africana, i.e., no período pré-colonial, as interações que se deram entre os portugueses e as sociedades africanas continuam a suscitar questões acerca da narrativa dos eventos e das relações humanas, e mesmo dos objetos que resultaram dos contactos iniciais. Conforme já referido ao longo desta tese, este era um reino de poder centralizado, encabeçado pelo *Oba*, que já se encontrava constituído anteriormente ao contacto com os navegadores e comerciantes portugueses. Neste sentido, o equilíbrio destas relações foi bastante diverso daquele que se verificou já nos finais do séc. XIX, com a imposição do regime colonial britânico. Assim, considera-se este enquadramento na compreensão acerca do modo como estas obras foram percebidas em Portugal, bem como a heterogeneidade de situações inerentes ao processo criativo dos marfins (e das particularidades das peças), e ainda, as questões identitárias e de alteridades dos intervenientes (Horta, 1991; Lopes, 2019).

Kathy Curnow (1983) analisou os marfins “afro-portugueses”, colocando a tónica no entendimento da perspetiva local dos escultores africanos na sua relação com os portugueses, e classificou os marfins híbridos como “arte dos viajantes”, chamando a atenção para o carácter “turístico” anteriormente atribuído a estas obras, o qual a autora considera restringir o entendimento destas criações artísticas. Por outro lado, acentuando a perspetiva europeia do Renascimento, o próprio título da obra de Ezio Bassani e William Fagg, *Africa and the Renaissance, Art in Ivory* (1988), convoca uma visão orientada para incluir os marfins esculpidos em África no campo das artes ou das artes decorativas da Europa no período moderno e na própria historiografia da arte. Contudo, na introdução deste catálogo, Susan Vogel tece considerações acerca do estatuto destas obras, valorizando-as como obras africanas e não apenas pelo seu carácter documental ou histórico, realçando a sua origem “exótica”, mas também a perícia com que foram trabalhadas e a preciosidade do material, cujas características tornavam estes marfins presentes valiosos que se destinavam a pessoas importantes, apesar do seu custo relativamente baixo (Vogel in Bassani, Fagg, 1988: 13). Na esteira desta abordagem, Jean Massing (2013: 5-6) salientou que o comércio do marfim foi um dos primeiros produtos a afirmar-se significativamente nos contactos iniciais dos portugueses em África e, como tal, esta matéria-prima ficou intimamente ligada à expansão ultramarina portuguesa. Com efeito, a valorização dada aos marfins esculpidos feitos nesta matéria orgânica associa-se também à origem da fonte, o elefante, animal que suscitava grande interesse na corte portuguesa e na

restante Europa, tendo em mente as rotas comerciais que se estabeleceram neste período, sediadas na feitoria portuguesa de Antuérpia, e a intensificação e circulação de marfins no mundo Atlântico, salientando-se, ainda, o tráfico de escravos que daí decorreu.

As pesquisas que têm vindo a ser realizadas no âmbito da Lisboa renascentista, cujo papel como *“importante centro de chegada e de distribuição de objetos de luxo e mercadorias preciosas, vindas de todas as partes do globo, durante os séculos XV e XVII”* (Crespo, 2020: 12) justifica a adoção da sua atual designação de “Cidade Global” (Gschwend, Lowe, 2015; Catálogo Exposição, MNAA, 2017). Estas investigações têm contribuindo para abrir caminho para se perceber o papel e o uso de objetos sumptuários na sociedade portuguesa, incluindo dos marfins, bem como caracterizar padrões de consumo. De igual modo, o estudo mais aprofundado dos inventários portugueses (Hallett, Senos, 2018), bem como as investigações arqueológicas em Lisboa (e outros locais) também possibilitaram retirar, e, porventura, confirmar outras ilações relativas ao uso das peças e ao entendimento do seu papel na primeira globalização (Gomes, *et al.*, 2020; Casimiro, 2020). Por conseguinte, nesta parte da tese, torna-se relevante abordar o impacto da expansão marítima na sociedade portuguesa, incluindo a forma como o quadro mental dos diversos estratos sociais propiciou ou condicionou a perceção dos marfins africanos, tendo em mente as mudanças ocorridas durante o período de produção dos marfins edo-portugueses.

Pode-se, então, perceber que estes objetos, produzidos pela guilda real do Benim, suscitaram diferentes atribuições de significados, consoante a perspetiva do recetor ou recetores tanto no seu local de produção como nos contextos para onde foram transferidos. Com efeito, estas perceções alteram-se de acordo com a perspetiva de quem as produziu, encomendou ou observou, considerando um período lato de finais do séc. XV aos inícios do séc. XVII, e lembrando a cronologia dos marfins edo-portugueses, balizada entre cerca de 1520 e meados do séc. XVI (até à segunda década do séc. XVII no caso das colheres). Tendo em mente a ambivalência (ou duplicidade) de significados e funções que já atribuímos aos marfins no subcapítulo anterior, acerca da produção local e da perceção destes marfins no reino do Benim, é ainda de lembrar o carácter polissémico da arte do Benim, designadamente das placas de bronze, obras autóctones que incluem frequentemente a representação dos portugueses. Com efeito, Kathryn Gunsch (2018) aplicou o recurso da polissemia neste estudo, referindo-se às diversas leituras e interpretações que se podem realizar destas placas. Esta abordagem torna-se relevante no estudo da arte real deste reino, considerando o carácter metafórico da sua imagética, podendo constituir um enquadramento elucidativo no estudo dos marfins edo-

portugueses, obras também estas produzidas por escultores Edo na proximidade de outras guildas palacianas que operavam sob o mesmo patrono, o monarca do Benim.

Deste modo, considerando as relações que se estabeleceram entre os portugueses e os Edo no Benim, parecem ter ocorrido algumas sobreposições, fusões e sínteses ao nível da perceção polivalente dos marfins, decorrendo em parte de uma rede de interações humanas que se refletiram nestes marfins híbridos. Neste sentido, a noção da coexistência de vários interesses que motivaram a concretização, a circulação e a receção destas obras em diferentes momentos, pode elucidar diversos aspetos que concernem a sua encomenda e compra (ou troca), quem recebeu, e ainda, apreciou estas peças (localmente e fora do espaço africano), incluindo as funções que tiveram na sua época de produção. Focando agora a perspetiva dos europeus, tenta-se perceber as particularidades inerentes à receção destes marfins no contexto português da globalização (comércio e cultura material), tendo presente o papel de Portugal na construção multicultural da Europa (Casimiro, 2020), mas incidindo principalmente sobre o uso e as funções que os marfins edo-portugueses podem ter tido e desempenhado na sociedade portuguesa.

Por conseguinte, apesar de globalmente ter havido uma continuidade entre o séc. XV e os inícios do séc. XVI, na transição de um mundo tardo-medieval para a Idade Moderna (Lopes, 2019: 9), considera-se que no processo da expansão marítima que se desenrolava (e redefinia), houve dois momentos que corresponderam a mudanças materiais e conceptuais, que se refletiram nas diferentes maneiras que concernem a receção dos marfins, hoje categorizados como luso-africanos. O primeiro refere-se a um período inicial da chegada a Lisboa de marfins vindos da costa Africana, nos finais do séc. XV e inícios do séc. XVI, altura de diversas viagens intercontinentais. O segundo momento refere-se, *grosso modo*, desde a primeira década do séc. XVI a cerca de 1540-1550 (fase de produção de um tipo ou grupo de marfins edo-portugueses), período em que as rotas comerciais e as inter-relações se desenvolviam de diferentes maneiras e padrões. Não sendo estanques, estes dois períodos contemplam continuidades várias incluindo o desenvolvimento das relações diplomáticas, políticas e comerciais dos portugueses no Benim, permitindo perceber que as interpretações dos marfins edo-portugueses acompanharam as transformações que se verificavam em Portugal, as quais se relacionaram forçosamente com o processo da expansão marítima no contexto europeu.

Embora também tenha havido diferentes configurações relativas ao enquadramento sociocultural da sociedade portuguesa, considerando as suas dinâmicas, além da atividade comercial, a ação proselitista de expansão do cristianismo, que se articulava com a política da

coroa, perpassou notoriamente na atuação portuguesa desde a conquista de Ceuta (1415) a todo o séc. XVI, conforme evidenciado pelas fontes escritas apresentadas no capítulo II desta tese. Salientam-se, nesta vertente, as cartas de D. João II que mostravam o intuito de converter o rei e o povo Edo, aquando da chegada de Afonso de Aveiro ao Benim (1486). Tendo presente os diversos pontos do globo onde os navegadores e marinheiros, comerciantes, missionários, entre outros oficiais e interlocutores portugueses, posteriormente estabeleceram contacto, a viagem de Vasco da Gama, já anteriormente almejada e projetada pelo rei D. João II, do caminho marítimo para a Índia (1498), foi um dos acontecimentos que parece ter marcado de esperança a sociedade portuguesa durante o reinado de D. Manuel I, baseada, de certo modo, na ideia da eminência de um império universal cristão (Earle in Gschwend, Lowe, 2015: 96). Na perspetiva do proselitismo decorrente da ação cruzadística que desde cedo se “imiscuía” na expansão comercial, pode-se destacar, por exemplo, uma das embaixadas enviadas por D. Manuel I (em 1504), além das alfaias litúrgicas também foram enviados professores de português (P. Dias in Afonso, 2018: 142).

Por outro lado, na ideia da “*renovação*” e das “*mudanças*” operadas no reino (Garcia de Resende in Caetano, Catálogo MNAA, 2021), pesaram substancialmente as riquezas adquiridas no espaço ultramarino, as quais contribuíram para a transfiguração do país durante o reinado do *Venturoso*. A própria cunhagem das moedas de ouro, como, por exemplo, o português, apresentando a cruz de Cristo, cunhada por D. Manuel I e por D. João III, espécie que detinha grande prestígio na Europa, destinava-se ao comércio transcontinental (Crespo, 2020: 12), constituindo uma espécie de metáfora da atuação da coroa portuguesa (ao nível comercial, religioso e político). Estas moedas serviam, simultaneamente, de ofertas diplomáticas, tal como o marfim e outros objetos sumptuários, revelando intenções diversas no estabelecimento de relações e alianças, incluindo o intuito comercial da coroa portuguesa. Contudo, se os cronistas de D. Manuel acompanhavam e exaltavam as reformas e as atuações da coroa, estas não deixaram de suscitar críticas pelos gastos excessivos do rei e da nobreza, nomeadamente nos gastos na arquitetura e nas artes (D. Jerónimo Osório in Caetano, Catálogo MNAA, 2021). Em meados do séc. XVI, a visão que os escritores davam de Lisboa, relativamente ao impacto na cidade da expansão marítima e comercial, tinha-se tornado negativa, evidenciando uma complexidade de reações dos portugueses no que concerne aos sucessos extraordinários de parte da sociedade em África e na Ásia (Earle in Gschwend, Lowe, 2015: 95-96). Com efeito, tanto nas obras de Gil Vicente (1465-1536) como de Francisco Sá de Miranda (1487-1558), por exemplo, ecoavam críticas ao nível da dimensão religiosa e moral que radicavam na grande afluência das riquezas que chegavam ao porto de Lisboa (idem: 96-97).

Deste modo, as fontes escritas portuguesas dão conta da vertente comercial associada aos marfins esculpidos, confirmada pelos objetos registados pela alfândega de Lisboa (Casa da Guiné), atestando a importação de colheres, saleiros e buzinas ou trompas, a par das presas de elefante e dos escravos, lembrando igualmente o ambicionado ouro que era trazido desde a chegada à região da Mina em 1471 (Costa do Ouro). As mercadorias e produtos de luxo, como as especiarias, os marfins, e outros múltiplos bens importados, ficavam armazenados na Casa da Guiné e da Índia sob a supervisão de vários tesoureiros e escrivães, sendo que a partir de 1506 todas as atividades eram controladas pela coroa portuguesa (Gschwend in Crespo, 2020: 21). Embora os registos alfandegários (1504-1505) que sobreviveram ao terramoto de Lisboa, de 1755 discriminem alguns dos intervenientes no comércio do marfim em bruto e de peças esculpidas vindas de diversas regiões da África Ocidental, trazidas por capitães e marinheiros, clérigos, tesoureiros, escrivães, ou comerciantes, etc., é menos claro o percurso posterior destes marfins e a forma como foram perccionados. Sabe-se, contudo, que o custo destas peças era relativamente baixo, excetuando algumas peças de valor mais alto, possivelmente as de maior aparato que se destinariam a patronos de relevo. As investigações que se têm debruçado sobre este tipo de transações comerciais, informam-nos do seu real valor na Europa, por comparação com outro tipo de mercadorias e objetos (também fora da Europa) (Crespo, 2020: 11). Estes registos evidenciam também que estes marfins eram trazidos por indivíduos de diversos estratos sociais, embora muitas destas peças pudessem destinar-se a ofertas a patronos de estatuto social mais elevado, ou a ser vendidas a terceiros, entre outras possibilidades. Ficando registada a grande multiplicidade de marfins esculpidos nas fontes escritas e tendo em mente a quantidade de objetos que se podem identificar como marfins luso-africanos (mais de duzentos marfins), pressupõe-se que estes teriam sido feitos numa quantidade bastante superior, considerando ainda o consumo local (Mark, 2007: 194; Afonso, Horta, 2013: 22). Constata-se, pois, que a produção dos marfins edo-portugueses se realizou, de forma lata, durante cerca de um século, notando-se as mudanças iconográficas e estilísticas decorrentes de readaptações a novos contextos, e de igual modo, o facto de a produção ebúrnea do reino do Benim ter continuado durante vários séculos (lembrando o problema de não somenos importância da conservação da espécie animal).

Além do valor comercial da matéria ebúrnea, torna-se relevante recordar o papel que objetos sumptuários como os objetos de marfim de maior qualidade e requinte desempenhavam no estabelecimento de relações diplomáticas entre governantes africanos e os reis portugueses (ofertas de presas de elefante e marfins lavrados), e entre estes últimos e as monarquias e a aristocracia europeias (possivelmente de marfins luso-africanos). Considerando ainda os fluxos

locais, como sejam as trocas e compras no porto de Lisboa, mas também através da intermediação portuguesa nas feitorias como a da Flandres (ofertas e vendas). A comercialização do marfim em bruto, abordada em capítulos anteriores, dá conta de uma procura muito considerável por esta matéria-prima, não esquecendo as ofertas diplomáticas de presas de elefantes por governantes da Senegâmbia que se realizavam desde meados do séc. XV na região da África Subsaariana. Os simbólicos troféus de caça, fonte dos marfins esculpidos, evidenciam que estas interpretações vão para além das noções estereotipadas do ‘exótico’ ou de outras perceções negativas do “outro” (Pereira, 2010: 27). Com efeito, estas ofertas continham significados próprios que uniam tacitamente os monarcas europeus, ou outras personalidades de alto estatuto, e os governantes africanos, apesar de as interpretações variarem consoante o contexto no qual eram rececionadas. Estas mudanças dependiam das cerimónias que propiciavam determinados entendimentos, bem como de ações diplomáticas e propagandísticas (idem: 1). A oferta, já referida, de marfins esculpidos do rei do Congo ao rei de Portugal, D. João II (R. Pina, *Crónica de D. João II*, 1989: 116), visando o estabelecimento de alianças entre os dois reinos, é igualmente reveladora do papel destas ações diplomáticas e do significado do próprio marfim. Existem, pois, registos da presença de objetos esculpidos, salientando-se que no guarda-roupa de D. Manuel I foram mencionadas quatro presas de elefante, podendo tratar-se de olifantes encomendados em 1490 com as armas de Portugal e Castela para o casamento do príncipe D. Afonso com a herdeira castelhana (Pedro Dias in Afonso, Horta, 2013: 23). Ainda quanto a esta matéria-prima, a nau *Bom Jesus*, que partiu de Lisboa em 1533, fazendo parte de uma frota de D. João III e que naufragou, tal como descoberto pela arqueologia que deu a conhecer a enorme quantidade de presas de elefante e de moedas de ouro que eram transportadas nesta nau pelos portugueses (Gschwend, 2015: 142-143). Destinando-se aos mercados indianos, fica evidenciado que a comercialização de marfim neste período era intensa, apesar de as presas destes elefantes não serem de paquidermes da floresta tropical profunda. No contexto de produção ebúrnea destinando-se ao mercado luso, a partir de meados do séc. XVI, foram produzidos marfins de exportação em grande número (como cofres de marfim do Ceilão e altares portáteis), que eram diferentes dos cofres mais antigos que se destinavam às coleções da rainha D. Catarina de Áustria (idem: 150).

Nas inúmeras referências às viagens dos portugueses ao Benim, depois da chegada de João Afonso de Aveiro a este reino, lembrando que o comércio oficial do marfim com os portugueses terá ocorrido apenas até 1522 (tendo continuado de forma ilícita, conforme atestado pelas inquirições realizadas posteriormente), são mencionados inúmeros presentes levados para o *Oba* e outros oficiais de relevo. Conforme já foi salientado, estes constituem

dados importantes para se perceber a forma como se deram as relações entre os dois reinos, assim como o fluxo de ofertas e de bens comerciais, e outros objetos e mercadorias que eram levados para o Benim. Entre os diversos objetos que eram carregados nas embarcações portuguesas, haveria certamente alguns que possibilitavam aos escultores Edo o recurso a determinados modelos visuais na feitura dos marfins edo-portugueses, conforme já referido no capítulo IV. Considerando, igualmente, o fluxo inverso destas viagens, i.e., as vindas a Portugal de embaixadas Edo, torna-se relevante fazer uma súmula destas incursões pelo facto de abrirem a possibilidade de terem sido trazidas ofertas para os reis de Portugal, desde o reinado de D. João II ao reinado de D. João III. Assim, logo em 1486 Ozolua enviou a Lisboa o chefe de Ughoton (da família real) (João de Barros, 1552), tendo sido muito bem acolhido, com grande aparato, e regressando ao Benim com presentes para o *Oba*. Pode-se, pois, depreender que o embaixador Edo também terá trazido presentes da parte do monarca do Benim para o rei D. João II. Sob este aspeto, é igualmente pertinente notar que das primeiras colheres de marfim que foram registadas em Lisboa (nos registos alfandegários de 1497), três destas peças pertenciam a Estêvão Pestana, o tesoureiro do rei D. João II (Mota, 1975: 58). Em 1514, já no reinado do rei *Venturoso*, Ozolua envia uma embaixada a Lisboa (D. Jorge e D. António, nomes portugueses) com o intuito de resolver conflitos militares e, também, pedindo o envio de missionários para o Benim, ao que o D. Manuel I responde dizendo que só podia enviar armas em troca de conversões consubstanciadas em batismos, mas enviava os clérigos que o *Oba* tinha pedido (carta de D. Manuel datada de 1514, in Brásio, *M.M.A.*, Vol. IV, 1954: 88). É deste mesmo ano a legislação do trato da Guiné, Mina São Tomé, etc. (“Ordenação Manuelina sobre o Trato”, 28-06-1514) (in Brásio, *M.M.A.*, Vol. IV, 1954: 70-83), lembrando que o livro das *Ordenações*, impresso em 1514 por João Pedro Buonhomini de Cremona, pode, de facto, também ter sido enviado para o Benim, apesar de mais tarde ter sido ordenada a sua destruição, sob graves penas (lei de 1521). Jacob Egharevba (in Gunsch, 2018: 5) refere que em 1517 Esigie terá enviado uma cruz de bronze ao rei de Portugal (D. Manuel I), e ainda depois da deterioração das relações edo-portuguesas (1538-1539) é registada a vinda de embaixadores Edo a Lisboa no ano de 1540, durante o reinado de D. João III, sendo referido que um deles trazia uma cruz semelhante às usadas na primeira embaixada (de 1486) de enviados do *Oba* ao reino português (João de Barros, 1988, *Década I*, Livro III, Cap. iv, 83-84). É, então, relevante recordar que o cronista mostrou a sua desconfiança na conversão sincera do *Oba* do Benim ao cristianismo, num período de declínio mais acentuado das relações edo-portuguesas, notando-se que o único indício de representação de símbolos cristãos consiste nos pendentés com a cruz ao peito (nos saleiros do subgrupo 2-B), tendo em mente a ambiguidade latente destas figuras, relativamente à sua receção no contexto Edo. Salienta-se, também, que ainda antes deste período houve um surto

de lepra que eclodiu na Europa e em Portugal, bem como um terramoto que em 1531 assolou Lisboa, pelo que se seguiu a reconstrução da cidade para onde a corte só regressaria em 1530-1540. Na década de 1540, D. João III decidiu abandonar algumas fortalezas portuguesas do Norte de África, altura em que os portugueses chegaram ao Japão (1543), e da intensificação da atividade missionária.

Nos inícios do séc. XVI, as apreciações valorativas a estas tipologias de objetos talhados em marfim foram registados por diversas vezes em roteiros, relatos de viagens, crónicas, além de inventários, registos alfandegários, Cartas de Quitação, entre outras fontes. No que concerne aos dados da documentação que permitem realizar uma contextualização histórica dos momentos que se viviam em Portugal, pode-se perceber que as crónicas reais usualmente apresentam versões enaltecidas do governo e das atuações da coroa, enquanto a literatura (dramaturgos, escritores, etc.) deixa transparecer outras realidades. Apesar de os inventários serem de diferente teor, podem-se, de igual modo, extrair informações e ilações relevantes, principalmente por elencarem os objetos, peças, e diversos bens da cultura material, complementando o quadro histórico de diferentes vivências e atuações. De uma forma geral, a percepção dos viajantes europeus acerca destes marfins africanos esculpidos ficou registada por diferentes indivíduos neste tipo de fonte, sendo todos eles unânimes na sua apreciação, refletindo o gosto pela escultura na matéria ebúrnea e por estas tipologias (e pela iconografia que apelava a um auto reconhecimento ou outro tipo de apreciação). É, pois, relevante notar que a tipologia das colheres que se faziam na Serra Leoa é muitas vezes referida, salientando-se que a adjetivação “maravilhas” aludia provavelmente a novidades em “primeira mão”, evidenciando que na primeira década do séc. XVI haveria um ‘espanto’ inicial pela arte escultórica africana (principalmente a dos Sapes da Serra Leoa, num período inicial) em forma de objetos utilizáveis, principalmente por colheres. No que respeita aos marfins do Benim, os relatos de viagens registavam que se apreciavam certos objetos talhados em marfim (colheres “curiosas”), mostrando também a forma como os escultores Edo conseguiram responder eficazmente à encomenda estrangeira (ou para oferta, ou ainda por iniciativa local). Tendo presente este enquadramento, as descrições patentes nas fontes escritas portuguesas e europeias mostram que estas peças seriam adquiridas/compradas ou somente apreciadas localmente. Com efeito, as características gerais dos marfins luso-africanos evidenciam não apenas que estas tipologias de objetos eram apreciadas no contexto português e ibérico, e em outras nações europeias, como também revelam a identidade dos intervenientes, como sejam os patronos ou comitentes de certas peças, destacando-se a emblemática e a heráldica manuelina nos olifantes ou a iconografia religiosa (cristã) das píxides sapi-portuguesas. Os

olifantes edo-portugueses apresentam a “marca” D. Manuel, indicando que também se destinariam a ofertas (ou encomenda) ao rei. As ofertas diplomáticas facilitavam o estabelecimento de contactos que pudessem ser proveitosos para ambas as partes, propiciando, ainda, possibilidades de veicular a doutrina religiosa cristã.

No caso da maior parte dos marfins do Benim, a sua produção e circulação foi posterior, a partir da segunda década do séc. XVI, e, como tal, o contexto da sociedade que rececionou, adquiriu e utilizou os saleiros, os olifantes e as colheres também foi diverso do inicial, correspondendo, então, ao segundo momento atrás referido, período em que as dinâmicas sociais, económicas e políticas se encontravam em transformação. A iconografia dos saleiros edo-portugueses, cuja estética geral reflete imagens passíveis de serem imediatamente reconhecidas pelos portugueses e pelos europeus, pelo facto de retratarem figuras de soldados ou caçadores, altos dignitários de vestuário civil, apesar de envergarem armas (espingardas, espadas, adagas e lanças), é indicadora dessas mudanças ao nível da representação “moderna” que enaltece e individualiza os indivíduos retratados em marfim. De forma geral, apesar da aparente repetição iconográfica e dos diferentes graus de estilização técnica e estilística destas peças, existem pormenores que diferenciam os portugueses espelhados nestes saleiros. O interesse pela armaria e artilharia (e a sua posse em quantidade) encontra-se plasmado nestas representações, conforme evidenciado pela investigação dos objetos inventariados das elites portuguesas de meados do séc. XVI, considerando a sua participação em assuntos ultramarinos, como foi o caso dos duques de Bragança (V. Rodrigues in Senos, 2018: 269-272). De facto, neste período, as companhias de infantaria e os corpos de atiradores (arcabuzeiros e espingardeiros), assumiam um papel cada vez mais decisivo na resolução de combates (idem: 279). Assim, além da perspectiva militar, salienta-se novamente a iconografia do saleiro edo-português do MNAA (Cat. no. 1), que retrata os cavaleiros mercadores e fidalgos do reino, parecendo materializar no tempo os cortejos e as paradas, as embaixadas e as entradas régias, estas de carácter efémero. Os escrivães representados neste saleiro remetem para o papel comercial e registo de objetos que davam entrada no porto de Lisboa, vindos dos entrepostos comerciais além-mar, representando igualmente a riqueza de quem empreendia estas viagens intercontinentais (e que a elas sobrevivia). Pode-se também destacar o apontamento das embarcações nas tampas destas requintadas peças (**Tabela 1**- subgrupo 2-B) veiculando uma imagem simbólica das viagens marítimas e comerciais dos portugueses. Na perspectiva europeia, os elementos iconográficos de referente local, do Benim, até poderiam servir para veicular aos olhos dos portugueses uma ideia do seu próprio controlo sobre estas incursões, a qual, como já foi referido no subcapítulo anterior, parece corresponder simultaneamente à ideia contrária (de poder do

rei do Benim sobre os estrangeiros), evidenciando uma “sobreposição” de significados distintos, contudo complementares. Estes temas iconográficos encontram paralelo nas próprias circunstâncias históricas que se viviam, refletindo (ou mesmo condicionando, na perspectiva dos Edo) a forma como as inter-relações comerciais e políticas e diplomáticas se estabeleceram, as quais nem sempre foram claras. Com efeito, o facto de os olifantes conterem a emblemática e a heráldica da casa real portuguesa, indicava que estes objetos de aparato seriam louvados pelos comitentes ou por quem recebia este tipo de instrumentos. Contudo, a sua forma e os padrões das guildas reais do Benim lembravam o poder real do *Oba*, notando-se que o tipo de bocal destes olifantes ou trompas, próprio deste reino, era muito diverso do uso de olifantes no contexto europeu. De qualquer modo, podiam ser vistos como instrumentos importantes na cultura e na identidade da aristocracia europeia, sendo fortemente associados à cultura de guerra (Afonso, Horta, 2013: 28), e também eram usados nas caçadas e cerimónias de corte. No que respeita às colheres, a colher representando uma figura de português, descalço, na extremidade do cabo (Cat. no. 67), pode ser identificada como um marinheiro ou mercador, notando que os marinheiros traziam colheres lavradas da costa Africana, conforme consta nos registos alfandegários, servindo como itens comerciais. Por outro lado, destaca-se também, por exemplo, que muitas colheres edo-portuguesas apresentam motivos iconográficos de pássaros de asas abertas, posição que pode evocar uma reminiscência da imagem europeia da piedade do pelicano (apesar das características não serem idênticas) que alimenta os filhos com o seu sangue, e que terá contribuído para tornar a peça atrativa para o comprador (Lowe, 2017: 119). Contudo, o “pássaro da profecia” dos Edo é representado apenas na arte local, refletindo também aqui uma ambiguidade consciente ou uma transposição de códigos e símbolos locais para peças de exportação.

Os inventários que sobreviveram (régios, da nobreza, de navegadores e outros oficiais e também da Igreja) têm permitido conhecer o tipo de objetos “globais” que os monarcas receberam e adquiriram, mas também de outros indivíduos de diferentes estratos da sociedade portuguesa, refletindo o padrão comercial e de gosto dominante de cada época e reinado. Salientam-se, por exemplo, os inventários de Álvaro Borges (colono de São Tomé, ilha que se articulava comercialmente com o Benim), de 1507 (registando um saleiro e quatro colheres de marfim), o de André Marques, capitão de um navio que regressava de São Tomé (doze colheres e um olifante) (Mota, 1975: 585-586), bem como as cartas de quitação de D. Manuel (1505), ou um inventário póstumo, de 1522, onde se refere “*um corno (‘bozina’) de marfim com decorações em prata*” (Freire in Gschwend, 2017: 47). Contudo, no reinado de D. João III, as referências a marfins já não eram frequentes, referindo-se outro tipo de objetos registados em inventários

(no guarda-roupa do rei, de 1522), como as joias indianas (oferta de Afonso de Albuquerque) (Silva *et al.*, 2001: 30). De facto, D. Catarina de Áustria (1507-1578) teve um papel relevante na encomenda de obras, vindas principalmente do oriente (entre os bens contavam-se têxteis e porcelanas da dinastia Ming). A rainha recebia uma percentagem de todos os carregamentos da Casa da Índia (especiarias), bem como fornecimentos de marfim entregues pela Casa da Mina, além de artigos de luxo dos mercados da cidade de Lisboa (Trnek, *et al.*, 2001: 41). No projeto de investigação centrado no inventário de D. Teodósio I (5º duque de Bragança) (ca. 1510-1563), identificaram-se objetos “de todas as partes do mundo”, incluindo uma grande variedade de itens europeus (além das Américas, da Índia, da China, do Japão, etc.). Contudo, as mercadorias e bens trazidos de África são praticamente ausentes, sendo apenas referidos uma colher e “*cornetas*” (talvez olifantes) de marfim, sem indicação da origem, mas tratando-se provavelmente de peças africanas, origem esta de onde provinha o maior contingente de escravos do duque (Senos in Hallett, Senos, 2018: 361). Esta ausência é reveladora das mudanças relativas à presença portuguesa em África (desde o Norte de África à costa da Guiné, e, como vimos, no reino do Benim), as quais tiveram impacto na importação de novas peças, refletindo a mudança de gosto (e da origem das peças). Contudo, os marfins lavrados ainda foram registados mais tarde no inventário (1582) do primeiro conde de Basto, Fernando de Castro, pela menção a “*hum saleiro de marfim com des colheres de marfim*” (Serrão, 2014: 15). A par destas menções que evidenciavam o consumo destes marfins em Portugal, por parte da nobreza, note-se que as colheres do Benim continuaram a ser referidas por outros europeus também nesta década e já no séc. XVII. As referências a uma grande diversidade de objetos e origens nestes arrolamentos parecem confirmar-se na arte pictórica portuguesa de Quinhentos, onde os interiores domésticos das classes altas continham peças de várias proveniências, incluindo objetos identificáveis da Serra Leoa, contribuindo para revelar diferentes vivências e padrões de consumo em Portugal em relação aos outros Estados europeus.

O facto de se terem encontrado marfins luso-africanos (muitos deles fragmentos) em contexto arqueológico em Portugal (a sul), permitiu retirar conclusões que apontam para diferentes usos (social, económico e cultural), indiciando um uso corrente e um consumo diversificado nos ambientes portugueses, ao contrário do que se supunha e em contraste com o resto da Europa (Gomes, *et al.*, 2020: 12). Entre os cabos de colheres do Benim (fragmentos de cabeça de crocodilo e um pássaro de asas abertas, e um recipiente Owo), havia faiança, porcelanas e alguns objetos de metal e osso, permitindo perceber que estas peças tinham um uso prático (idem: 27). Estes sítios correspondiam a locais de pessoas de estrato social alto, das elites lisboetas (zonas de palácios, conventos e mosteiros, casas de mercadores ricos, contextos

arqueológicos datados de finais do séc. XV, XVI e inícios do séc. XVII), percebendo-se, então, que no contexto português, parte destas peças teria um uso quotidiano (até porque foram encontradas partidas em lixeiras). As porcelanas chinesas encontradas evidenciam igualmente uma utilização quotidiana, lembrando que estes objetos foram encomendados segundo o gosto português, e algumas peças de maior relevância apresentavam os motivos iconográficos das armas e empresas portuguesas, designadamente a emblemática manuelina, tal como também foi representada nos olifantes edo-portugueses, peças que teriam maior prestígio.

A colher sapi-portuguesa representada na pintura de Gregório Lopes e Jorge Leal (?), *A Dormição da Virgem*, de ca. 1523 (Retábulo do Paraíso) dá conta do uso quotidiano deste tipo de objetos, notando que muitas das pinturas portuguesas (desde cerca de 1520 a 1540) integram diversos objetos trazidos das viagens ultramarinas em cenas de interiores (de temática religiosa), nomeadamente objetos vindos de África (esteiras, tapetes e cestos, trompas, etc.). Por outro lado, a inclusão deste tipo de objetos nestas pinturas, além da sua utilização prática generalizada, pode, igualmente, representar um fator de afirmação da arte pictórica e do estatuto dos pintores. Aponta, igualmente também, para a possibilidade de veicular uma mensagem relacionada com a propagação da fé cristã ao 'império' português. Sob este aspeto, a iconografia da colher edo-portuguesa de elevada elaboração formal e artística que apresenta o motivo da mão em gesto de bênção cristã, do museu austríaco (Cat. no. 68), também é indicadora de que certos marfins luso-africanos podem ter sido encomendados para ofertar a patronos religiosos. Com efeito, existem menções a peças esculpidas em marfim em inventários (por exemplo, do Bispo da Guarda), ou registos que identificam clérigos nas caravelas que vinham da costa ocidental africana trazendo marfins lavrados (Casa da Guiné), a par dos achados arqueológicos em contextos conventuais e de mosteiros, como, por exemplo, a colher de São Vicente de Fora cuja iconografia foi identificada como sendo dos Sapes (Gomes et al., 2020: 28-30). Deste modo, se existem diferentes tipologias de marfins e uma variedade iconográfica, o consumo de diferentes tipos de peças também terá sido diverso. Todavia, a habituação e o uso constante deste género de objetos, tendo em mente a intensificação da atividade comercial a nível global, bem como as alterações profundas vividas em Portugal (e em toda a Europa) desde finais do séc. XV (V. Silva, 2009: 9-11), indicam que os padrões de consumo também se alteravam, tal como o modo como os marfins eram percecionados.

Ainda no que respeita à pintura portuguesa, pode-se realçar a perceção dos portugueses relativamente aos africanos, verificando-se que na alusão a estes indivíduos predominavam as representações de criadas ou escravas, músicos e também como personagens de maior estatuto, como seja a do rei Mago Baltazar. Segundo Mark (in Bassani, Fagg, 1988: 21-22), a

imagem inicial dos negros tanto na pintura dos séculos XIV e XV como na literatura medieval, não refletia ainda o estigma da escravatura de africanos, até pela importância que se dava às missões diplomáticas e à vinda de delegações religiosas da Etiópia. Porém, mais tarde, foi através dos portugueses que se intensificou o comércio de escravos a nível intercontinental, tendo sido este um dos fatores que contribuiu para a mobilidade forçada de pessoas não-europeias na Europa. Segundo dados históricos e da arqueologia, a maior parte destas pessoas que viviam em Portugal nos inícios do período moderno eram escravos de África, da América do Sul, e da Ásia, embora os negros africanos constituíssem a maior parte (Casimiro, 2020: 4).

Se a pintura ganhou expressão desde o reinado de D. Manuel, atestado pelas empreitadas religiosas régias por todo o país, as tapeçarias narrativas pareciam constituir a decoração figurativa por excelência do palácio europeu de inícios da Idade Moderna (Hallett, Cristóvão in Hallett, Senos, 2018: 155). De facto, o conjunto de tapeçarias “à maneira de Portugal e da Índia”, nomeadamente o Cortejo de Girafas (Oficina de Tournai, ca 1510, FRESS), encomendadas por D. Manuel I, veiculavam o intuito expansionista no tema inspirado pela “*triumfante chegada de Vasco da Gama à Índia em 1498*” (idem: 160). Revelando, igualmente, o interesse e a curiosidade por parte dos artistas (ou dos comitentes) por representar o que chegava a Lisboa de exótico (pessoas, animais, a flora, etc.), estes bens artísticos luxuosos eram também funcionais, sendo um dos suportes privilegiados para a revelação dos factos e dos valores da contemporaneidade (Alves, 1985: 48). Note-se, pois, o pormenor relativo à forma como as girafas são “aparelhadas” nesta tapeçaria, apresentando os apontamentos de flores, à semelhança dos cavalos representados nos saleiros edo-portugueses (e na escultura indiana antiga). Com efeito, os animais africanos e indianos de grande porte faziam o espanto da corte lisboeta, salientando-se que D. Manuel tinha animais nunca antes vistos (papagaios, elefantes, macacos, etc.), sendo incluídos nos cortejos régios e em espetáculos como o combate entre um elefante e um rinoceronte (D. Góis, *Opúsculos Históricos*, 1945: 24). Imitando os potentados indianos, D. Manuel lançou a moda dos elefantes, veiculando uma ideia de magnificência e grandeza, lembrando que as *menageries* foram espaços muito apreciadas pelas cortes europeias da renascença (Gschwend, 2015: 156). Assim, o valor dado ao marfim de elefante parece ter sido incorporado pelo rei D. Manuel, lembrando que no arranque do projeto da expansão portuguesa, o infante D. Henrique, de quem D. Manuel herdou a Ordem de Cristo, recebeu uma presa de elefante de um governante da África Subsaariana, como sinal do estabelecimento de alianças, evocando também a força e o poder dos paquidermes. Por estas circunstâncias e tendo em mente tanto a representação destes animais como a tradição estética e temática religiosa da arte paleocristã, carolíngia e bizantina na matéria ebúrnea, fica patente esta associação ao

Venturoso. Os próprios olifantes, os únicos objetos que mantêm a morfologia da presa de elefante e que seriam utilizados em aparições públicas (Afonso, 2021: 28), relacionam-se com este significado de afirmação política, salientando-se a iconografia dos olifantes edo-portugueses (além dos sapi-portugueses).

De forma geral, os têxteis (o vestuário, paramentaria, colchas, etc.), além de poderem constituir fontes visuais, representavam um papel relevante nos diálogos diplomáticos (da parte portuguesa). Com efeito, várias peças foram referidas nas fontes escritas portuguesas, tanto no que respeita às que foram enviadas como presentes ao *Oba* ou aos seus embaixadores, como aos produtos importados para Portugal, como as esteiras, as colchas, entre outros itens da Serra Leoa, do Congo e do Benim, as sedas chinesas, os tapetes turcos, os tecidos indianos, sendo que os panos indianos dominavam o comércio têxtil na Mina (Mota, 1976: 682), ou ainda os tecidos japoneses (Curnow, 2016). Os têxteis tiveram uma utilização ímpar na sociedade portuguesa dos séculos XV e XVI, servindo para ornamentar os espaços privados ou públicos, civis ou religiosos, (V. Silva, 2019: 37), lembrando igualmente a expressão simbólica das “vestiduras” (dos trajes) e da etiqueta cerimonial da corte (Alves, 1985: 85-87). Como já foi referido, os próprios marfins edo-portugueses evidenciam esse interesse, notando-se o *horror vacui* dos saleiros edo-portugueses, mostrando o gosto ornamental, e refletindo a vertente comercial associada a este tipo de manufaturas que eram importadas para o reino português, onde parte era usada internamente e outra teria outros destinos, tal como os marfins.

Se os achados arqueológicos mostram que a utilização de objetos de marfim era corrente no contexto português, incluindo de peças luso-africanas, o facto de terem chegado poucas peças intactas aos nossos dias contribui para corroborar estas asserções, tendo ainda em mente o paradigma da escassez de marfins nas coleções privadas (do que se sabe) e públicas portuguesas. Igualmente reveladoras são as circunstâncias que dizem respeito ao percurso histórico dos marfins, designadamente a utilização de parte destes objetos como ofertas às elites de outras nações europeias, ou o seu destino nos mercados da Europa. A referência de Albrecht Dürer (1520-1521), o famoso humanista, pintor e gravador alemão, no seu diário, à aquisição na feitoria de Antuérpia de dois saleiros de marfim de “*Calecut*”, correspondia provavelmente a marfins luso-africanos (Curnow, 1983: 29; Bassani e Fagg, 1988: 53; Martinez, 2007: 11). Dürer escreve que ficava “*maravilhado com o engenho subtil dos homens de terras distantes (...) [e] todos os tipos de objetos maravilhosos de uso humano*” (in Martinez, 2007: 12). Sabe-se, também, que D. Catarina de Áustria adquirira uma grande variedade de objetos “*exóticos e de luxo*”, destinando-se a servir como objetos raros e exclusivos à sua mesa e serviço, mas que enviava frequentemente para Espanha ofertas para as filhas de Carlos V, suas

sobrinhas, desde 1542 (Gschwend in Crespo, 2019: 35-36). A rainha seria uma exceção no contexto dos colecionadores nacionais, pelo facto de os portugueses do séc. XVI não colecionarem objetos “exóticos” asiáticos, ao contrário do que tem sido referido na literatura (Crespo in Gschwend, Lowe, 2015: 121). Contudo, no que respeita à porcelana chinesa acumulada no séc. XVI, eram utilizadas peças quotidianamente pela aristocracia e não só, pelo que nos finais do século perderam o sensacionalismo inicial (idem: 121).

Quanto aos marfins edo-portugueses, salienta-se que Bassani e Fagg (1988: 53) referem que algumas destas esculturas não tiveram um uso utilitário, tendo sido incorporadas em coleções de arte famosas, como a dos Médici (Florença), o Eleitor da Saxónia (Dresden) e o arquiduque Fernando do Tirol (*Ambras*). Com efeito, no processo de incorporação de uma grande variedade de marfins, e de outros objetos raros nas “câmaras das maravilhas” reais e da nobreza europeia, principalmente os que foram registados no período moderno, alguns dos marfins edo-portugueses podem ter tido este tipo de circulação e consumo, lembrando a cronologia destes marfins (até ao séc. XVII), bem como o facto de se encontrarem em Lisboa agentes comerciais de outros países europeus, além do papel estratégico das feitorias, designadamente a de Antuérpia. Com efeito, os viajantes estrangeiros referiam-se à quantidade de objetos raros que se podia encontrar e adquirir em Lisboa, na rua Nova dos Mercadores (Gschwend, 2015). Assim, a receção destes marfins no contexto europeu terá sido diversa da portuguesa, considerando outras *nuances* que concernem à diversidade dos utilizadores. A própria designação de *Kunstkammern*, coleção principesca, que significa, literalmente, “câmara de arte”, englobava objetos feitos de materiais naturais e transformados (artificiais), produtos da natureza e da cultura, indicando que no contexto europeu estes seriam percecionados como obras “exóticas”, sendo simultaneamente apreciados pela sua estética, considerando outras perceções. Assim, em Portugal, segundo as evidências arqueológicas, inventariais, entre outros dados, pudemos perceber que esta categorização terá sido “normalizada” (Senos in Hallett, Senos, 2018: 372), tendo em conta a chegada de todo o género de objetos, pessoas, fauna e flora ao porto de Lisboa, principalmente a partir de meados do séc. XVI, evidenciando estas peças que deixaram de ser “raras” ou “exóticas” (notado de igual modo pelos preços baixos), ao contrário das mercadorias verdadeiramente luxuosas que eram as tapeçarias, as joias e a ourivesaria (idem: 160). Contudo, tendo em mente que nos inícios do século algumas colheres de prata custavam sensivelmente o mesmo do que as de marfim, bem como o apreço secular pelo marfim, lembrando ainda a estética particular e elaborada de alguns dos marfins edo-portugueses e o facto de terem servido, muito provavelmente, de ofertas diplomáticas, são

fatores a considerar, não obstante a diluição do impacto das peças neste contexto lato de Quinhentos.

Conforme pudemos ver pela cultura escrita e visual europeia transposta para os marfins edo-portugueses, especialmente no que respeita à representação de elementos (e modos de estar) da sociedade portuguesa nos saleiros, na colher com figura antropomórfica e nos olifantes (figuras bidimensionais), na perspetiva lusa, estas peças refletiam a sua própria sociedade. Contudo, do outro lado dessas imagens encontrava-se o olhar do escultor, mesclando-se os temas e motivos europeus com elementos e motivos da cultura local dos Edo. A interpretação dessa mesma sociedade estrangeira que era representada, mostrava não apenas a vontade de responder a uma encomenda direta (da parte da guilda), mas também, um posicionamento próprio do escultor perante uma cultura percecionada como diferente da sua, pelo menos no início. Representando a alteridade europeia, estes marfins revelam, simultaneamente, intuítos ou estratégias diversos, como a ênfase dada ao comércio e às relações diplomáticas, as quais foram igualmente percecionadas pelos seus interlocutores, os portugueses e outros europeus. Não obstante as funções utilitárias destes objetos em contexto luso, muitos deles eram de elevada elaboração formal e estética, peças estas que também serviam certamente para afirmar o estatuto social de quem as usava, veiculando uma aura de prestígio relacionada com as expedições dos portugueses na costa Africana. Tanto em Portugal como noutras ‘nações’ europeias, nas mesas das elites eram usados saleiros feitos de materiais preciosos, muitos deles montados com outras matérias orgânicas ou de origem vegetal as quais se acreditava que continham propriedades diversas, como sejam as medicinais e curativas e até mágicas (dente de narval, corno de rinoceronte, os cocos, etc.). O próprio sal era um bem dispendioso (principalmente nos inícios da sua comercialização), notando-se, ainda, que a posição à mesa era determinada pela proximidade do anfitrião e deste tipo de produtos (“acima” ou “abaixo” do sal) (Curnow, 2007: 77). A par do uso utilitário destes recetáculos nas mesas dos portugueses (considerando outros conteúdos), a sua vertente decorativa seria decerto apreciada (à semelhança das colheres), tal como noutros contextos europeus, nestes últimos, provavelmente, acentuando o seu caráter estético e simbólico de exposição. Contudo, no que respeita principalmente aos olifantes, na perspetiva dos seus comitentes, a sua iconografia (emblemática manuelina e cenas cortesãs ligadas a caçadas) aponta para que peças deste tipo possam ter potenciado algumas estratégias da diplomacia portuguesa, sendo instrumentos que se integravam nos processos de construção da identidade da aristocracia e dos seus arquétipos (Amaral in Catálogo MNAA, 2021: 149).

Com efeito, as características híbridas dos olifantes edo-portugueses e a sua iconografia revelam que seriam peças de aparato, destinando-se mais provavelmente a responder à encomenda dos portugueses (Curnow, 2007: 43). Em particular, os dois olifantes (Cat. nos. 18 e 19) que se associam diretamente a D. Manuel I, evidenciam tratar-se de peças de exportação (encomenda ou oferta), apresentando, contudo, a “marca territorial” local. É, ainda, de lembrar outro fluxo relativo às ofertas diplomáticas, designadamente as presas de elefante que eram oferecidas pelos portugueses aos nobres da Europa desde meados do séc. XV, como forma de afirmação da própria identidade da corte portuguesa na África Subsaariana e reafirmando o simbolismo do marfim relacionado com a guerra e com as caçadas da nobreza (Pereira, 2010: 4-9). Evidenciando que terá havido uma mistura cultural maior, o olifante de Colónia (Cat. no. 19) (pela forma, iconografia e estilo), este apresenta uma combinação de motivos relativos às duas culturas (apesar de predominar a simbologia europeia). Enquanto o olifante da coleção particular (Cat. no. 20), como já foi referido, terá sido esculpido posteriormente, possivelmente no reinado de D. João III, já não apresentando o escudo português, mas apenas a serpe alada e o elmo (que era o timbre do monarca português, relacionando-se com a casa de Avis), em vez da coroa, veiculando a heráldica real portuguesa, a qual seria reconhecida, apesar do fator da sobreposição atrás referido. Embora a iconografia deste olifante indique o recurso a fontes visuais europeias específicas, como seja o frontispício das *Ordenações* de 1514 (impresso por João de Cremona), bem como figuras das cartas de jogo, os motivos de entrelaçados das guildas reais do Benim parecem veicular uma mensagem local forte, aliada ao estilo mais estandardizado deste olifante. Tendo em mente a datação atribuída a esta peça (ca. 1540-1550), pode ter havido uma apropriação dos símbolos “de poder” estrangeiros, acrescentando-lhes uma simbologia local. Novamente se pode referir a ambiguidade latente nestas peças, as quais remetem, de igual modo, para a realeza, incluindo também a do Benim, salientando-se que a serpe alada não se encontra associada a outro tipo de armas reais ou de Estado. A evolução das relações entre os monarcas portugueses e os reis do Benim parece encontrar-se consubstanciada na iconografia destes olifantes, cuja combinação de motivos e formas reflete estas interações e as suas mudanças ao longo dos tempos, até meados do séc. XVI.

Conforme as identificações realizadas no capítulo IV, acerca de certos aspetos da iconografia das colheres, ficaram patentes diversas associações que se podem considerar subtis ou reveladoras de interpretações também estas ambíguas, e que dizem respeito a uma integração, ou mesmo fusão, que resultou do encontro das duas culturas, dos portugueses no Benim. Em meados do séc. XVI, na sua chegada a Lisboa, estas já se teriam tornado peças habituais e perdido o carácter de novidade, fazendo parte de um conjunto de outras peças

“globais”. Contudo, considerando a sua perceção na Europa, o facto de os marfins edo-portugueses terem sobrevivido, muitos deles intactos (principalmente as colheres), assim como os objetos de maior qualidade serem referidos em inventários de coleções de príncipes, evidenciam que algumas peças foram guardadas ou expostas e perçecionadas pela sua raridade e estética, considerando as diferenças da sua receção em diferentes tempos e lugares.

Em suma, por todos estes fatores, os diversos objetos da cultura material e artística extraeuropeia, trazidos desde finais do séc. XV pelos portugueses de todas as partes do globo, tiveram impacto na construção identitária nacional, contribuindo para alterar as perceções europeias do mundo e da sua configuração geográfica, além da pluralidade cultural (Casimiro, 2020). Segundo as interpretações do *corpus* dos marfins edo-portugueses realizadas ao longo deste capítulo, pudemos perceber que estas dificilmente se podem separar da sociedade e da cultura na qual as obras são observadas, tendo em mente que as representações diversas (e semelhantes) do mesmo tema apresentam uma conexão histórica (Vansina, 2013: 106). Neste processo de interpretação dos significados das obras, estas veiculam impressões como ícones ou cadeias de imagens visuais na mente dos observadores, podendo ter um impacto considerável na formação de conceitos (O. Tierney in Vansina, 2013: 101). No caso destes marfins, o seu espectro cronológico alargado —, da sua produção desde ca. de 1520 a ca. 1550-1560, e relativamente às colheres, até quase meados do séc. XVII—, a representação de temas semelhantes que eram repetidos e readaptados a novos contextos, reflete a relevância dos modelos iniciais que motivaram a sua reprodução durante um período longo. As técnicas e os estilos escultóricos dificilmente são sempre os mesmos, havendo necessariamente mudanças na representação de temas e motivos semelhantes. Estas peças evidenciam, de igual modo, uma correspondência relativamente aos observadores e aos que delas usufruem, e aos seus produtores, apresentando, contudo, diferentes significações, as quais adquirem novas e múltiplas (re)significações na mudança de contextos geográficos e circunstâncias, sendo certo que existem também justaposições e sobreposições complexas na análise destes marfins.

VI.2.1. A arte manuelina e os marfins edo-portugueses: outras comparações

Apesar de os marfins edo-portugueses apresentarem um contributo reduzido de elementos decorativos e estilísticos que se poderão associar ao ‘estilo manuelino’, é possível estabelecer diversas comparações visando o entendimento dos significados destes marfins, assim como das relações que se estabeleceram no Benim. Numa fase inicial, considera-se que os marfins luso-africanos contribuíram para a criação da imagem de realeza em Portugal durante

o reinado de D. Manuel I (Pereira, 2010: 271). Contudo, se, por um lado, Ezio Bassani e William Fagg (1988), identificam uma direção específica neste fluxo de *inputs*, entre a cultura portuguesa do reinado de D. Manuel e a dos Sapes, a análise de Luís Afonso (2021) aos “*marfins de exportação dos Sapes*” (da Serra Leoa) incide na reciprocidade de uma transferência artística relativa aos contributos dos artistas da Serra Leoa na arte manuelina, e não o inverso. Também no que respeita à identificação das fontes visuais nos marfins luso-africanos do Benim, na obra *Africa and the Renaissance, Art in Ivory* (Bassani, Fagg, 1988), menciona-se que os elementos portugueses do manuelino serviram de modelo ou inspiração aos marfins edo-portugueses. No caso dos marfins do reino do Benim, pode-se considerar que os autores estabeleceram uma relação que não é despicienda, embora não seja de fácil confirmação, considerando o espectro cronológico atribuído a estes marfins nesta tese de doutoramento.

De facto, foi através das fontes visuais gravadas de livros encomendados por D. Manuel que se pôde identificar de forma direta a iconografia dos olifantes, possibilitando aferir datações mais concretas no que respeita à sua produção. Além destes emblemas associados ao período do reinado de D. Manuel I (1495-1521), o motivo da serpe alada do olifante da coleção particular (Cat. no. 20) permitiu levantar a hipótese de esta peça se relacionar com o seu filho, o rei D. João III (1521-1557), apesar de esta imagem heráldica ser idêntica a uma das gravuras das *Ordenações Manuelinas* de 1514 ou de 1521 (frontispício do Livro III e IV), hoje em dia raríssima por ter sido mandada destruir por ordem régia, a 15 de Março de 1521. Não se podendo confirmar que estas publicações foram todas destruídas, não se pode estabelecer, de igual modo, um *terminus ante quem* de 1521 de forma segura para os olifantes edo-portugueses, até porque existem outras possibilidades relativas à adoção de motivos estrangeiros por parte dos Edo (por exemplo, terem feito os olifantes num período anterior à data da destruição dos livros ou terem guardado desenhos dos emblemas régios portugueses e executando-os posteriormente). É, contudo, interessante notar que a proximidade das datas desta publicação (1514) e do pedido do rei do Congo (1516), de um exemplar das *Ordenações*, sugere a sua circulação no espaço extranacional, refletindo a atuação ‘imperialista’ e, simultaneamente, o papel messiânico do rei, reforçados pela sua empresa (associada à esfera armilar).

Se a iconografia identifica diretamente a ligação ao rei D. Manuel, nos dois olifantes (Cat. no. 18 e no. 19), prevalece o facto de estes serem instrumentos áulicos (para ambas as culturas). Note-se, contudo, uma interessante correlação semiótica entre a imagem e a palavra, neste caso da emblemática manuelina, veiculada através da gravura, uma das grandes ‘revoluções’ da Idade Moderna. Se, através da heráldica, haveria um intuito administrativo-diplomático nos locais de contacto ultramarino, designadamente na África Ocidental e Central, da parte de quem

forneceu estas fontes visuais aos escultores Edo no Benim (considerando outros tipo de circunstâncias), a própria descodificação da simbologia da esfera armilar associada ao escudo português presente nos olifantes edo-portugueses, pode conter uma pluralidade de diálogos. Às interpretações já referidas, acrescenta-se o facto de não haver inscrições nestas peças, ao contrário dos marfins da Serra Leoa, tendo em mente que a tradição histórica do Benim não valorizava a escrita e, em certos momentos, até a rejeitava, conforme se pôde perceber por algumas fontes escritas apresentadas nesta tese. É, ainda, de referir que D. Manuel realizou concessões emblemáticas que visavam reforçar os laços entre a nobreza e o rei, sobretudo envolvendo a expansão ultramarina (Seixas, 2017; Seixas in Catálogo MNAA, 2021: 75). Com efeito, esta prática evidenciava uma *“instrumentalização da heráldica ao serviço da centralização do poder real”* (idem: 75). O recurso a outras fontes, como as cartas de jogo, também contribuiu para estabelecer paralelismos entre as diferentes tipologias de peças (saleiros, olifantes e colheres), pelo cruzamento de elementos iconográficos das mesmas fontes em peças diferentes. De facto, durante o reinado de D. Manuel, as cartas tiveram grande divulgação, conforme referido no capítulo IV (subcapítulo), deixando entrever a maneira como se podem ter dado estas interações nestas encomendas entre os intermediários portugueses e os escultores Edo da guilda real.

Neste subcapítulo estabelecem-se alguns paralelismos entre alguns elementos e configurações da arquitetura manuelina e a arte real do Benim, visando estabelecer pontes visuais e simbólicas comuns entre os dois reinos, tendo em pano de fundo os contactos entre portugueses e os povos Edo. De igual modo, o cotejo entre algumas peças de ourivesaria e os elementos ornamentais da arquitetura manuelina, bem como outros suportes com motivos análogos, e os marfins edo-portugueses, incluindo a arte do Benim, pode ser revelador do programa global de D. Manuel, o qual se pode articular com o programa artístico-político e religioso do monarca do Benim, *Oba Esigie*. Não obstante o facto de a cronologia atribuída ao *corpus* destes marfins ser posterior ao reinado de D. Manuel, no que respeita a grande parte das peças (por exemplo, parte dos saleiros cuja datação se estende de 1540 a 1550-1560), saindo do arco temporal do designado estilo manuelino, outras analogias que serão apontadas de seguida podem ser de igual modo elucidativas.

Incorporando as contradições e equívocos da invenção do “estilo manuelino” no séc. XIX, por Varnhagen (1842), esta designação ficou consagrada na historiografia como sendo uma expressão do gótico tardio (incluindo o flamejante) (in Pereira, 1995: 53-55). Este estilo integra-se nas correntes do gótico final europeu, ao nível da arquitetura (desde 1490 até cerca de 1530), apresentando uma *“espécie de pluralidade de modos, de multiplicidade de tipologias, de*

variações quase infinitas na decoração, de hesitações quanto à interpretação dos motivos figurados (...)” (Pereira, 1995: 55). De entre os monumentos arquitetónicos manuelinos que povoaram o país, destaca-se o Mosteiro dos Jerónimos (Santa Maria de Belém) iniciado em 1501 por Diogo Boitaca e continuado por João de Castilho depois de 1517.

A arte manuelina apresenta características ecléticas, híbridas, assimétricas, intuitivas e por vezes híper-naturalísticas de certos elementos (P. Pereira in Afonso, 2021: 20), incluindo na sua ornamentação elementos da renascença italiana (como os grotescos), elementos tradicionalmente portugueses (cordames e cestaria, torcidos, etc.), arte *mudéjar* (desenhos de origem islâmica, uso de azulejos, etc.), os têxteis da África Ocidental, tapetes e objetos de marfim esculpido, os quais também contribuíram para a construção do manuelino como uma expressão multifacetada de uma *“arte vernacular cosmopolita”* (Afonso, 2021: 23). Na sua última fase, verificou-se uma transversalidade na representação de motivos arcaicos ou goticizantes na arquitetura e no *“cânone”* ornamental das alfaias de culto, refletindo a enorme difusão que se deu dos modelos arquitetónicos nas chamadas *“artes decorativas”* (Pereira, 1995: 97). A unidade estilística do manuelino deveu-se, em parte, à circulação de objetos, desenhos e mais tarde xilogravuras, sendo relevante mencionar que a ourivesaria manuelina aproxima-se da arte da iluminura (V. e Silva in Serrão, 2002: 157). Com efeito, a ligação entre a ourivesaria (e a iluminura) e a arquitetura tem chamado a atenção para a micro-arquitetura característica de diversas peças como as alfaias litúrgicas. O estilo manuelino consiste, principalmente, num estilo ornamental que combina, de forma sincrética, o trabalho decorativo do tardo gótico. Todavia, o seu *“imbricar de propostas distintas mas convergentes”*, assume globalmente um discurso *sui generis* da ideologia de poder do rei D. Manuel I (Serrão, 2002: 22). Na escultura ornamental, a profusão decorativa das superfícies arquitetónicas (principalmente portais, janelas, balcões, arcos, colunas), distingue-se do gótico flamejante da Batalha pelo retorno à figuração com o isolamento de figuras, constituindo uma das características essenciais do Manuelino cuja atitude conduzirá ao *“paroxismo”* (P. Pereira in Serrão, 2002: 22-23).

Destaca-se, então, o Mosteiro dos Jerónimos, cuja construção foi iniciada em 1501, no dia da Epifania, comemorando a chegada dos Reis Magos a Belém (Whol in Catálogo MNAA, 2021: 85). O portal sul da igreja, todo ele lavrado em pedra calcária, apresenta a Virgem dos Reis ao centro (neste contexto, considerada como protetora dos navegantes), segurando uma taça, em alusão aos reis Magos. Como Mestre da Ordem de Cristo, o programa iconográfico encomendado por D. Manuel remete para a fundação do mosteiro da Ordem de São Jerónimo, instituída pelo infante D. Henrique, o qual aparece representado em destaque ao centro deste portal-retábulo e por baixo da escultura da Virgem Maria (**Fig. 190**). Considerando o conjunto

das placas de bronze do palácio real do Benim e a sua disposição original no *impluvium* da entrada do palácio (no pátio central), conforme se pode ver representado em duas destas placas e pela reconstituição proposta por Kathryn Gunsch (2018), apesar deste complexo decorativo ser interior, pode-se considerar que existe um paralelismo entre a decoração desta entrada do palácio real do Benim e o portal sul da igreja de Santa Maria de Belém e, possivelmente, ao nível simbólico do poder religioso interligado com o tipo de governo centralizado de ambos os monarcas (Fig. 191). A gramática decorativa do portal dos Jerónimos veicula o intuito de construção de uma imagem de um poder sacralizado por parte de D. Manuel, unificando o terreno e o espiritual. Com efeito, os símbolos e emblemas manuelinos aí presentes assim o evidenciam, bem como a restante composição, lembrando a multiplicidade de suportes e objetos que veiculam a heráldica e os emblemas manuelinos, incluindo os marfins luso-africanos, além da restante arte de exportação de diversos locais do ‘império’ português. Também a arte real do Benim consubstanciada em múltiplos objetos de diferentes formas e suportes, onde se incluem igualmente os marfins edo-portugueses, refletem o trabalho das guildas ao serviço dos rituais e cerimónias áulicas.

Os portais-retábulos representam em pedra temas marianos e da vida de Cristo, assim como hagiográficos e reais (no caso do retrato de D. Manuel nos Jerónimos), notando-se que os santos apresentam posições frontais semelhantes a figuras representadas nas placas de bronze do Benim, nomeadamente de *Obas* e outras personalidades Edo de destaque, segurando os seus atributos, e intercalando-se com ornamentações variadas de entrelaçados, florais, geométricos, etc. Apresentam também em comum a própria profusão ornamental destes portais, entre outros elementos arquitetónicos, como os pelourinhos, notando-se as pedras de armas apostas nestas construções preferenciais e simbólicas para a execução da justiça, relacionando-se com outros edifícios, como, por exemplo, os paços reais e concelhios, entre outros locais e entidades (Seixas in Catálogo MNA, 2021: 70), bem como outros suportes nos quais esta gramática decorativa se intersecta com o próprio *horror vacui* dos marfins edo-portugueses. Relacionando-se com as técnicas específicas de cada *medium*, o “*desvario decorativo*” do estilo manuelino inunda intencionalmente de exotismo esses suportes, insinuando sensorialmente a construção destas cenografias (Serrão, 2002: 22). O próprio facto de o palácio do *Oba* apresentar as placas de bronze com as personalidades de relevo representadas ao centro das placas, em posições frontais e estáticas que evocavam os feitos passados, interligando política e religião, invocam perceções intemporais. Com efeito, a perceção destes objetos de bronze é constantemente renovada a cada olhar, destacando-se a “*multivalência*” de algumas placas do Benim (Gunsch, 2018: 62), apresentando figuras dos portugueses ladeadas por inúmeras placas, que no seu

conjunto, compõem uma estratégia visual de Esigie e do seu sucessor. Com efeito, através das suas composições, estas duas obras de ornamentação arquitetónica (de cores opostas) veiculam conceitos que interconectam a vertente espiritual e política dos reinados em questão, os quais ficaram “registados” até aos dias de hoje. Além das leituras ou interpretações de significados que ambas as obras veiculam, o certo é que, sob este aspeto, tanto a atuação de D. Manuel I como a de *Oba* Esigie (cujos reinados coincidiram apenas durante cerca de quatro anos), ficaram consubstanciadas plasticamente em múltiplos suportes. Estas ações estenderam-se às dos seus sucessores, respetivamente, D. João III e *Oba* Orhogbua, contribuindo para construir a memória dos seus reinados, apesar das diferenças socioculturais dos dois reinos.

Além da representação do “outro” nos saleiros edo-portugueses, existem apontamentos que registam indivíduos cujos traços fisionómicos permitem identificar estrangeiros tanto na arte manuelina como na arte Edo. Além dos suportes já mencionados, como a pintura, as tapeçarias, a iluminura, entre outros, na ornamentação arquitetónica manuelina existem referências extraeuropeias a estrangeiros, como seja a representação de uma figura dom busto de um negro no claustro do Mosteiro dos Jerónimos (**Fig. 192**). No Benim, conforme já destacado, as placas de bronze constituem um autêntico repertório da incorporação dos portugueses na arte real Edo, tendo sido ainda mais evidente do que na portuguesa, atestado pela quantidade de representações na arte local dos Edo, onde se podem identificar mercadores, soldados e missionários portugueses, além da arte edo-portuguesa. No caso dos marfins de exportação do reino Benim, o facto de não haver obras dos Edo para consumo interno datáveis de uma fase anterior aos marfins edo-portugueses, dificulta a análise das direções deste fluxo artístico, ao nível da identificação de certos elementos ornamentais ou padrões. Contudo, conforme temos vindo a referir, os entrelaçados típicos da arte real do Benim (os guilhocés), que se associam às guildas palacianas nas quais operavam os artistas, visando o fornecimento de objetos rituais ou para responder à procura estrangeira, são motivos que remetem para os trabalhos de cestaria e tapetes, associando-se também aos trabalhos têxteis autóctones. Esta associação torna plausível que muitos dos padrões e bandas ornamentais que se podem observar nos saleiros e nos olifantes edo-portugueses se possam considerar quase completamente produto da estética local. Contudo, este processo não é assim tão claro, conforme temos vindo a referir, considerando o facto de que a própria procura estrangeira pelos produtos manufacturados locais ter contribuído para essa profusão ornamental das peças de exportação (tendo em mente que parte delas podem ter tido um uso local). O impacto que as embaixadas portuguesas e a sua chegada produziram neste reino encontram-se em grande parte associados ao apreço mútuo que estas duas sociedades, que então se relacionavam,

nutriam pelo trabalho têxtil, como pudemos constatar pelas fontes escritas (as ofertas diplomáticas, de tecidos diversos, que eram apreciadas pelos Edo, bem como os tapetes, as colchas e cestos cuja arte era elogiada por parte dos europeus). Os padrões representados nos marfins apontam para uma criação dos Edo, como os encanastrados, os padrões de folhas de palmeira e os entrelaçados de cordames simples, de fiadas duplas ou triplas. Contudo, os padrões encanastrados também são representados em alguns elementos arquitetónicos manuelinos, designadamente os que se podem observar tanto nas colunas como na fonte do calaustro do Mosteiro dos Jerónimos, evidenciando um interessante paralelismo com as representações dos fundos dos saleiros (**Figuras 193 a 195**). Com efeito, os padrões com flores e em forma de diamante, apesar de interpretados pelos escultores de forma particular, apontam para a tradição decorativa europeia. Os elementos florais das colchas indianas também veiculavam motivos que podiam servir de fontes visuais. Conforme identificado no capítulo IV, pode-se, então, destacar o padrão floral das calças justas das figuras dos saleiros do subgrupo 2-B (**Tabela 1**), semelhantes a elementos aplicados em estruturas arquitetónicas, designadamente um pelourinho em Colares (Sintra), e também em diversas colunas do interior da igreja do Mosteiro dos Jerónimos. Nestas associações, ao nível da dos elementos ornamentais de espaços religiosos, perpassa igualmente uma simbologia política, sendo estas semelhanças sintomáticas da forma como o estilo manuelino se estendeu a diversos monumentos em Portugal. A sua replicação num período posterior, em peças produzidas em marfim por artistas do Benim, considerando a produção dos marfins edo-portugueses a partir de 1520 a pelo menos 1621 (de forma lata), no que concerne este padrão ornamental, evidencia que a direção deste fluxo ter-se-á dado de forma diferente do que se verificou com os marfins sapi-portugueses ou de exportação na sua relação com a arte manuelina. Com efeito, segundo Luís Afonso (2021: 28), os têxteis e estes marfins influíram no manuelino, devendo-se à presença destas peças em território português, por volta de 1500, e foram usados pelo rei e pelas elites. Este padrão decorativo floral, o qual poderá conter um significado simbólico no contexto nacional, é comum aos marfins edo-portugueses (saleiros) e a elementos arquitetónicos como o pelourinho e as colunas da igreja dos Jerónimos. O facto de terem sido lavrados num período anterior aos marfins luso-africanos do Benim, evidenciam um intercâmbio diverso do que se pode ter passado na Serra Leoa, cujo contacto e início da produção dos marfins foram anteriores. Contudo, convém não esquecer que este padrão ornamental pode ter sido observado em fontes visuais como o vestuário dos portugueses, tendo também em mente que os embaixadores Edo vieram a Lisboa e terão tido oportunidade de observar tanto os costumes da sociedade lusa como os edifícios, como seja o Mosteiro dos Jerónimos. De facto, a tendência para o preenchimento decorativo total das superfícies destes objetos de marfim, de tamanho

reduzido, como sejam estas fiadas ornamentais, podem-se relacionar com os motivos e padrões presentes, concomitantemente, nos elementos da arquitetura e em certas peças de ourivesaria, ou outros suportes. Ezio Bassani e William Fagg (1988: 180) identificaram alguns dos motivos ornamentais presentes nos marfins como se tratando de um contributo manuelino, designadamente as fiadas de contas perladas nas vestes das figuras dos portugueses e de outras superfícies dos saleiros do “Mestre do barco heráldico”, ou seja, os saleiros do subgrupo 2-B (**Tabela 1**). Contudo, no caso das fiadas perladas, esta decoração foi mais provavelmente um contributo dos escultores Sapes dos marfins de exportação, cujos motivos podem ter sido inspirados pelos escultores de pedra, dos *nomoli* da Serra Leoa (Afonso, 2021), e por esta via, terem chegado aos escultores de pedra portugueses. No caso dos marfins edo-portugueses (relativamente a alguns elementos ornamentais), no que respeita à direção deste fluxo, parece ter-se dado uma espécie de repercussão numa direção diversa, refletindo os contactos interculturais profícuos que se estabeleceram, incluindo os intercâmbios artísticos.

O talhe dos marfins luso-africanos em baixo-relevo tem sido identificado como uma contribuição europeia, nomeadamente nas cenas cinegéticas dos olifantes sapi-portugueses, também estas recorrendo claramente à iconografia europeia, sugerindo cenas de ação que indiciam tentativas de representação do espaço, apesar de superficial; ao contrário do alto-relevo, técnica esta mais caracteristicamente africana, tal como a ausência de movimento e posições frontais e estáticas das figuras escultóricas (Vogel in Bassani, Fagg, 1988: 17). No que respeita aos olifantes edo-portugueses, as convenções perspéticas têm sido igualmente referidas, designadamente as tentativas de representação do espaço tridimensional nos baixos-relevos dos olifantes (Fagg, 1959: XII), conceito este que seria estranho à arte tradicional do Benim, segundo Kathy Curnow (1983: 245). Esta consideração vai de encontro ao que já foi anteriormente sugerido acerca do formato retangular das placas de bronze do Benim e da técnica do relevo, de se tratar de um contributo europeu, como seja de livros iluminados, além de caixas de marfim e pequenas pinturas indianas (Fagg, 1963: 33; Dark, 1973: 4). Contudo, estas considerações restringem a criatividade artística dos Edo, questionando a sua capacidade inventiva, não obstante a adaptação a novas realidades que estes demonstraram, como seja na transposição de fontes gravadas, bidimensionais, para superfícies tridimensionais, o que dificulta um processo ao qual não estariam, de facto, habituados. Apesar de se verificar que os escultores Edo apresentam uma propensão para a representação escultórica, tridimensional, refletindo uma maneira de ver o mundo mais próxima da imagem ou do próprio modelo de representação, e menos “compartimentada”, evidenciando diferentes mentalidades, principalmente no que concerne às convenções e cânones artísticos, o contacto com os

européus propiciou a criação de uma arte local de exportação, que resultou nestas interessantes obras ‘sincréticas’. Ora, se esta arte tem sido realçada por se tratar de uma arte nova, que se diferencia de ambos os contextos das duas culturas implicadas neste processo, pode-se verificar que houve uma rápida assimilação por parte dos escultores, produtores destas obras, de elementos e reflexos de uma cultura distinta da sua própria cultura, reforçando deste modo o seu carácter e idiossincrasia destas peças, até hoje discutidos. A própria tradição escultórica de Ife ou de Igbo-Uwku, muito anterior à presença europeia, revela uma notável capacidade artística, salientando-se, ainda, a força e expressividade particular da arte do Benim. Por outro lado, neste período, na Europa, a perspectiva linear convencionou um modo de representar as figuras no espaço de forma a dar a sensação de profundidade, salientando-se que em Portugal o Renascimento foi mais tardio, tendo sido introduzido pelos escultores estrangeiros, como Nicolau de Chanterene, mas também na ourivesaria (por exemplo, no relicário da rainha D. Leonor, irmã de D. Manuel). Com efeito, verificou-se um prolongamento do gótico de tradição “quatrocentista” e do “estilo manuelino” (Pereira, 1995: 53). Contudo, as experiências formais expressas nas obras de Chanterene (nomeado imaginário régio, por D. Manuel I, em 1519, e confirmado no cargo em 1526), salientando-se as esculturas que o escultor francês produziu para Santa Maria de Belém (Jerónimos), explicam-se pela miscigenação de influências estilísticas e culturais que se entrecruzam em Portugal no séc. XVI (Grilo, 2013: 271, 277). Pode-se, pois, considerar que a escultura, arte da tridimensionalidade por excelência, relaciona-se mais diretamente com as funções que se esperam que estas proporcionem, tendo em mente que as peças lavradas em marfim podem ter uma função utilitária, prática. Sob este aspeto, é relevante notar que a arte do Benim tinha uma função de intermediação (como veículo), servindo de elo material com o espiritual, encarnando ainda o poder místico e político dos monarcas, transposto visualmente para as cabeças de bronze de *Obas* dos altares de antepassados, locais de *performances* (rituais e cerimoniais) de carácter efémero, contudo, igualmente regenerador.

O portal axial da igreja do Mosteiro dos Jerónimos tem sido referido como sendo dos primeiros contributos das correntes renascentistas em Portugal, salientando-se, designadamente os retratos régios, de D. Manuel e de D. Maria, esculpidos por Chanterene (em 1517) com grande naturalismo (desenhados do natural, como afirma Damião de Góis) (Grilo, 2013: 277), a par dos emblemas e brasões, dando corpo à sua ação “profética”. O próprio reflexo da imagem dos portugueses, representada nos saleiros edo-portugueses, não obstante alguma estereotipia reforçada pela repetição iconográfica e o uso corrente que certas peças teriam, evoca o individualismo latente que se afirmava neste período da expansão portuguesa. De facto, na perspectiva dos indivíduos que adquiriam este tipo de objetos, estes fatores de afirmação

individual relacionados com as viagens intercontinentais realçavam o prestígio destas obras esculpidas em marfim, conforme já referimos no subcapítulo anterior. Esta afirmação, simultaneamente, individual e de Estado, encontra-se plasmada nas saídas de D. Manuel por Lisboa, acompanhado de elefantes (Damião de Góis, 1945), bem como na magnificente embaixada enviada a Leão X em Roma (1514), encarnado ideais de uma verdadeira realeza (associada ao rei David ou ao rei Salomão) (Serrão, 2002: 23). Estes desfiles constituíam, decerto, um espetáculo áulico aparatoso no qual os animais estranhos acompanhavam o monarca, juntamente com os seus tratadores estrangeiros. Estas paradas públicas, em Lisboa e em Évora, incluíam frequentemente elefantes, camelos, leopardos e até um rinoceronte (C. Simões in Afonso, 2021: 29). Encontrando-se ligada ao *Venturoso*, a gravura do rinoceronte de Albrecht Dürer (de 1515), evidencia que os animais africanos e indianos também impressionavam os artistas europeus, mesmo através das histórias que ecoavam pela Europa. Outro paralelo que se pode estabelecer entre a sociedade portuguesa e a dos Edo consiste nestes espetáculos de afirmação da hierarquia real. Com efeito, a gravura holandesa de um desfile do *Oba* acompanhado dos seus súbditos no reino do Benim (in Dapper, 1686: 308) (**Fig. 2**), cujo carácter divino foi sendo reforçado, mostra um espetáculo igualmente aparatoso, no qual se destaca o rei a cavalo e rodeado pelos seus súbditos, salientando-se, ainda, nesta representação a visão de fundo do palácio real com os seus pináculos ornamentados com o mítico “pássaro da profecia”.

Embora distantes e de diferentes culturas e costumes, ambas as atuações públicas de poder se centram numa hierarquia encabeçada por monarcas de aura “extraterrena”, ideia esta veiculada na própria arte. Acrescenta-se, assim, que na “doutrina política” à qual D. Manuel aderiu, a representação plástica desempenhava um papel primordial, a par da enorme relevância da escrita, salientando-se a impressão das *Ordenações* (Pereira, 1995: 126-127). E, como já referimos, os olifantes veicularam estas imagens, como o escudo português e a esfera armilar, que foram representados ubiquamente na arte portuguesa, dessiminando uma forte imagem de construção do poder real. Sob este aspeto, a arte real do Benim ficou igualmente associada ao “pássaro da profecia”, imagem que se tornou simbólica da afirmação política (e militar) e espiritual, quase como uma “heráldica” real pela negativa, ou seja, mostrando que, contrariando os piares da predestinação desta ave, foi alcançada a vitória guerreira e de afirmação política, a qual se relaciona com os portugueses, fator este que parece justificar a repetição do ícone dos portugueses durante séculos.

Assim, no Benim, a arte servia para exercer rituais e cerimónias, revelando um contacto próximo com os objetos que se tornavam veículos entre o terreno e o espiritual. O conjunto das

placas de bronze da entrada do palácio real, uma arte “pública”, participava de forma diferente na sociedade Edo pelo facto de conterem uma incorporação da memória única ligada aos eventos da realeza, propiciando um renovar dos seus significados. No contexto do mundo cristão, o mesmo se poderá dizer das placas relevadas bizantinas (apesar de pequenas e destinadas a serem observadas em privado ou assembleias reduzidas), ou das entradas das igrejas tardo-medievais, nomeadamente dos portais do Mosteiro dos Jerónimos, conforme já foi referido (além do Mosteiro da Batalha, do Convento de Cristo em Tomar, etc.), apresentando nichos com esculturas de vulto. Com efeito, neste período, as imagens também tinham um papel pedagógico relevante, tendo em conta a iliteracia destas sociedades tardo-medievais. Estes géneros artísticos, diversos entre si, apresentam uma decoração profusa em toda a sua superfície, incluindo motivos florais e vegetalistas e padrões de frisos variados. Contudo, pode-se atribuir uma significação semelhante a estas criações artísticas, adivinhando um programa mais amplo, que extravasa a própria representação. Se as representações em bronze da entrada do palácio real apresentam um carácter especial por apresentarem elementos visuais capazes de serem reconfigurados e (re)significados com base no observador e no seu conhecimento da corte (Gunsch, 2018: 63), a arte manuelina veicula igualmente a ideia de memória edificada no tempo, retomando estratégias mitográficas da antiguidade, de resto, comuns a outras monarquias europeias coevas, relacionando-se com o processo de centralização régia e formação do Estado moderno (Seixas in Catálogo MNAA, 2021: 69). Segundo Gunsch (2018: 64), este tipo de placas dos Edo apresenta uma ambiguidade, por ter o potencial contraditório de parecer adequado a uma história particular, mas não ilustrar qualquer evento, dependendo do contexto visual das outras placas. Esta característica parece também corresponder aos saleiros edo-portugueses, objetos utilitários, os quais não representam eventos específicos, mas convocam significados semelhantes ao programa das placas de bronze, tal como as imagens europeias tardo-medievais na transição para as imagens narrativas também aludiam.

A permeabilidade relativa aos trabalhadores oficiais torna-se relevante nesta análise. Nas oficinas as ligações entre os pintores, incluindo os graus de parentesco próximos entre estes (Caetano in Catálogo MNAA, 2021: 113-125) e os escultores (e gravadores e iluminadores) do reino, podem contribuir para se perceber como se estabelecia a ponte entre os marfins (parte deles), objetos que os pintores detinham, os quais se encontravam ligados aos bens e produtos do comércio “global”, e os elementos escultóricos da arquitetura e de outras artes (tendo em mente o estatuto hierárquico das artes manuais *versus* as do intelecto). Com efeito, como já referimos no subcapítulo anterior, a pintura da época de D. Manuel I, e do início do reinado do seu filho D. João III, encontrava-se cheia de representações de obras importadas, como tapetes

orientais e colheres da Serra Leoa ou do Benim (Dias in Silva, et al., 2001: 28). Assim, no contexto luso, também são inúmeros os suportes apresentando a imagética manuelina e que resultaram da ação ligada à ação de expansão do império cristão em diversos pontos do globo, sendo esta visível através da própria encomenda de objetos com a emblemática real. Salientam-se, pois, as porcelanas da China que foram adquiridas em quantidade a mando de D. Manuel, da nobreza de outros intervenientes, bem como, mais tarde, de D. Catarina de Áustria, que encomendou obras no oriente cuja composição (em pratos, tigelas, aquamanis, etc.) apresentava motivos iconográficos comuns aos marfins (**Fig. 196**). Se a iconografia das porcelanas da China apresenta composições mais livres pelo facto de não apresentarem as reservas ou secções que as dividem, já as peças encomendadas pelos portugueses usualmente contêm estas divisórias. Nota-se, de igual modo, a tendência para talhar os marfins luso-africanos dividindo-os em registos, os quais compartimentam a composição de forma decorativa, dividindo as cenas ou motivos, principalmente dos olifantes (os edo-portugueses e os da Serra Leoa). Esta diferença entre as composições locais e as que resultaram da interação estrangeira pode encontrar-se relacionada com o fornecimento de materiais e recursos visuais de livros europeus, portanto, imagens bidimensionais que foram adaptadas pelos artistas a modos diferentes de representação, mas aos quais estes se abriram, resultando em obras sincréticas a vários níveis, destacando-se, deste modo, a receção dos produtores locais a diferentes propostas e diretrizes.

Na comparação com a ourivesaria, conforme já referimos, os objetos diversos que iam nas caravelas e nas naus portuguesas seriam, decerto, observados com curiosidade nas terras onde estas aportavam. A pintura manuelina continha diversas alfaias litúrgicas e recetáculos representados com diversas formas, frequentemente incluídos em temas da *Adoração dos Magos*, lembrando que a Virgem de Belém lavrada em pedra (portal Sul dos Jerónimos), segura a taça (coberta), uma das oferendas dos Reis Magos, constituindo paralelismos que contribuem tanto para se perceber a transversalidade iconográfica inerente a este período, como também permite reconstituir aspetos de um quadro mental específico de inícios do séc. XVI. Esta escultura em pedra da Virgem, ocupando um lugar central no portal-retábulo do mosteiro, é considerada protetora dos navegadores, ligando-se à fundação do Mosteiro dos Jerónimos (invocação a Belém e às navegações para Oriente) (Pereira, 1995: 115).

As salvas de prata dourada manuelinas podiam ter sido enviadas para a costa Africana servindo de oferendas diplomáticas ou como forma de pagamento de tributos a altas figuras e facilitar os negócios (Afonso, Horta, 2013: 26). As já referidas navetas (pequenos vasos em forma de nave), designadamente as manuelinas, de prata, cuja função consiste em transportar o incenso nas cerimónias litúrgicas, podem ter inspirado a parte superior de alguns dos saleiros,

em forma de embarcação estilizada, notando que as colheres de prata serviam para diversos fins, encontrando-se associadas a este uso. A propósito, Rafael Moreira (2010: 1-2) salienta, no que respeita à arte do talhe dos Sapes, que estes começaram a imitar objetos que os portugueses traziam nas caravelas, referindo também que os “saleiros” teriam uma função religiosa, destinando-se a ser usados em cerimónias e em batizados (o padrinho levava, nos dois recipientes, água benta e grãos de sal para colocar na língua dos neófitos). No que respeita às funções dos saleiros edo-portugueses, a ausência da iconografia cristã não evidencia este uso em contexto português, podendo contudo, conforme já referimos, terem sido usados em contexto luso-africano, adaptados a um entendimento local.

Quanto à forma dos saleiros edo-portugueses, por um lado, a sua forma tripartida em dois contentores esféricos remete visualmente para os cestos que se faziam no Benim, mas também fazem lembrar, a nível formal, as ampulhetas, objetos de dois contentores de vidro unidos, instrumentos antigos utilizados para a medição da passagem do tempo que os Edo poderão ter observado na chegada das embarcações dos portugueses a Ughoton. A requintada ampulheta do Museu Nacional de Arte Antiga (**Fig. 197**), do primeiro quartel do séc. XVI, é o exemplar mais antigo que se conhece. Montada em prata dourada e as secções unidas a meio por um elemento circular estreito, comunicando entre si (por onde escorria a areia ou casca de ovo moída), esta ampulheta apresenta seis colunas rematadas por pequenas gárgulas ou animais fantásticos, e ainda, os símbolos de D. Manuel cinzelados em relevo (a esfera armilar e as armas reais portuguesas). Estes “relógios” encontravam-se ligados à navegação, sendo instrumentos práticos essenciais nas viagens de longo curso. Este possível paralelismo formal entre um objeto utilizado pelos navegadores portugueses, que seria menos rico e aparatoso do que este, que contém a heráldica e emblemática manuelina, e os marfins edo-portugueses, pode evidenciar a criatividade dos artistas locais em adaptar certas formas a determinados objetos de usos diversos, correspondendo ao gosto dos comitentes (e de quem oferecia e trazia peças semelhantes), mas também decorrente da sua própria curiosidade e interesse. Este raro exemplar é um instrumento que *“reflete a atitude programática do desejo de propagar a omnipresença da autoridade régia”* (Penalva in Catálogo MNAA, 2021: 221).

A empresa de D. Manuel foi representada em diversas peças de ourivesaria, salientando-se uma das mais icónicas e representativas do projeto de D. Manuel I, a Custódia de Belém (atribuída a Gil Vicente, o *Mestre da Balança*), toda lavrada em ouro e esmalte, cuja estrutura micro-arquitetónica remete para o portal sul do Mosteiro de Santa Maria de Belém, local simbólico hieronimita para o qual se destinava esta requintada encomenda régia. Com efeito, além das seis esferas armilares lavradas a meio da haste da custódia de Belém, compondo o nó

deste objeto litúrgico, podem-se adivinhar os motivos iconográficos das vinhetas da *Leitura Nova*, como sejam as folhagens, caracóis e pavões, idênticos aos motivos da magnífica obra de Gil Vicente (Serrão, 2002: 157), reforçando a leitura da alfaia como mensagem político-religiosa do monarca (V. Silva, 2009: 63) (**Fig. 198**). Todavia, as figuras da parte superior da peça contribuem para “*glorificar a sua função última – a exposição do corpo de Deus transubstanciado*” (Penalva in Catálogo MNAA, 2021: 143).

A própria “linguagem” edo-portuguesa, ou estilo dos marfins, foi reveladora dos frutuozos intercâmbios que se deram e dos padrões de hibridização artística e cultural que se formaram. A incorporação das figuras sintéticas dos portugueses na arte do Benim (têxteis, placas, rainha-mãe, etc.), como ícones de uma gramática decorativa, corroborada pelo referido esquemorfismo (ou “simulacro” – conceito relativo à imitação de certas formas ornamentais ou de desenho em suportes diferentes), apresenta um paralelismo com a transversalidade iconográfica da arte do tempo de D. Manuel, cuja proliferação ornamental também se estendeu a inúmeros suportes, numa espécie de teia de propagação de uma “iconologia de poder”. Tendo em mente que a produção de marfins iniciou-se mais tarde no Benim do que na Serra Leoa, esta afirmação através da imagem persistiu durante séculos.

Em suma, verifica-se uma interseção transcultural entre o reino dos Edo e o reino de Portugal, principalmente no que respeita à conceção do poder político e religioso encarnado numa primeira fase por D. João II e por D. Manuel I, e por Ozolua, seguido de um ‘paroxismo’ relativo ainda ao reinado de D. Manuel I e de *Oba* Esigie. O monarca do Benim parece também ter assimilado posteriormente uma atuação igualmente “messiânica”, veiculada de forma polissémica na arte real, que era assim legitimada. Ambos os monarcas (do Benim e de Portugal) contribuíram para a difusão de inúmeros objetos (e monumentos) e decorações que retomavam elementos da tradição, incorporando sincretismos vários e projetando-os de forma idiossincrática e quase imutável. Com efeito, as interações que se deram no reino do Benim foram bem mais enraizadas do que se poderia equacionar, as quais deveriam continuar a ser exploradas.

CONCLUSÃO

Considerando o percurso histórico singular dos marfins africanos antigos e os estudos realizados sobre estes objetos, desde finais do séc. XIX, de forma global, as investigações têm-se centrado na tentativa da sua identificação, no que respeita à sua origem geográfica e à sua cronologia. Estes marfins esculpidos suscitaram um enorme interesse na Europa por apresentarem características únicas, cuja estética desafiava as ideias e as mentalidades instituídas neste período da recém constituição das ciências ou disciplinas de várias áreas do conhecimento. Na Europa tinha também já começado o advento do *modernismo* artístico.

Conforme referimos nesta tese de doutoramento, se na época da produção dos marfins luso-africanos estas peças, no seu conjunto, e principalmente os marfins da Serra Leoa, foram exaltados nas fontes escritas coetâneas como “maravilhas”, atualmente, estes marfins talhados por exímios escultores de diversas regiões da África Ocidental e Central, (re)adquiriram o estatuto de **criações artísticas**. As idiossincráticas obras do reino do Benim constituem, também, “documentos” das relações interculturais que se estabeleceram entre os povos Edo e os portugueses, desde os inícios do séc. XVI. Perante a análise realizada nesta investigação sobre os marfins edo-portugueses, pudemos não apenas corroborar estas asserções, como também retirar outras ilações, permitindo apresentar algumas considerações finais acerca dos resultados desta pesquisa, designadamente acerca de determinadas interpretações e identificações que ainda não tinham sido referidas na historiografia. Estas poderão contribuir para uma nova perspetiva do estudo destes marfins e da arte do reino do Benim, obras estas que adquiriram um papel de grande relevância ao nível da arte mundial.

A classificação destes marfins como peças híbridas impulsionou um estudo que, de forma geral, se fundamentou na distinção das características de cada uma das culturas envolvidas na produção destas obras, justificando as suas designações. Contudo, se a análise desta “categoria” implicou a adoção da designação de **marfins edo-portugueses**, esta não pretende esgotar todas as vertentes de investigação que se poderão ainda realizar a estes fascinantes objetos. Com efeito, na construção dos “discursos” que visam abarcar todo o conhecimento acerca de objetos de arte que apresentam estas características, de serem testemunhos históricos, deveria ser realizada uma interpretação destas *representações* que apresentasse uma correspondência bastante aproximada ou equivalente no que respeita a estes

objetos. Todavia, as interrogações e diferentes reflexões que atualmente estes marfins podem suscitar, designadamente as tentativas de interpretar a sua iconografia, formas, estilo e técnicas, bem como as funções e os diversos significados que estes tiveram na sua época de produção, são por si só reveladoras do seu papel como objetos artísticos e, simultaneamente, testemunhos históricos e culturais da maior relevância, mas que continuam a suscitar interpretações subjetivas. Neste sentido, é de ter em mente que *“um determinado ente pode ser designado através de muitas designações distintas”* (St. Aubin, et al., 2004: 3).

O carácter artístico e histórico que se atribui hoje a estas obras sobrepôs-se aos diferentes usos e funções que estes objetos tiveram no passado, salientando-se que os contextos museológicos e de colecionismo desempenharam um papel relevante neste processo de (re)contextualizações. Esta visão também não deixa de ser “homogeneizadora”, tendo, contudo, constituído o enquadramento necessário para os estudos que se realizaram sobre estes marfins, permitindo conhecer melhor as diversas facetas e circunstâncias relativas à sua produção desde a segunda década do séc. XVI. No que respeita às “traduções” inerentes às mudanças de contexto de obras que resultaram de encontros interculturais, apesar de ser fundamental identificar o uso que estas peças podem ter tido como objetos utilitários, identificámos que no seu tempo de produção estes marfins continham os seus significados próprios, que frequentemente mudavam na transferência do seu contexto de produção, — o reino do Benim — , para o contexto da sua receção na Europa. A interculturalidade relativa a estas obras foi, e parece continuar a ser, um dos fatores determinantes na sua análise, pelo que este fenómeno constituiu um ângulo essencial pelo qual a presente dissertação se estruturou.

Tal como a **interdisciplinaridade** é necessária ao estudo da arte africana, na sua generalidade, no presente estudo realizado no âmbito da historiografia da arte acerca dos marfins edo-portugueses, também foi necessário recorrer a outras metodologias, como sejam os métodos de análise laboratorial, assim como beneficiar dos dados da arqueologia, permitindo conhecer melhor este grupo de peças. Esta interligação entre as ciências sociais e humanas e as ciências exatas nunca tinha sido anteriormente aplicada no estudo dos marfins de exportação do Benim, apesar de a sua relevância já ter sido anteriormente notada (Bassani, 2000). Apesar de ter havido limitações nas análises, pelo que os dados obtidos foram escassos no que respeita ao universo dos marfins edo-portugueses, esta abordagem deverá ser retomada. Por outro lado, esta investigação beneficiou das reflexões acerca das questões atrás referidas sobre a escolha de conceitos e categorias a utilizar neste estudo, e do próprio pensamento e do posicionamento a adotar na escolha das aproximações, métodos e abordagens na investigação de obras reveladoras dos fenómenos de interculturalidade e de hibridização artística (Burke, 2003).

Conforme pudemos constatar nesta tese de doutoramento, se as atribuições da origem e datação dos marfins têm sido uma preocupação no estudo da arte africana, é de ter em mente que esta também constitui uma circunstância inerente ao estudo da arte europeia de finais do período medieval e inícios da era moderna, principalmente no que respeita às atribuições de datações e autorias. De facto, apesar das dificuldades, a procura do conhecimento acerca da autoria e das próprias obras, sob diversos aspetos, incluindo a sua conceção como *arte*, ou como veículo espiritual e religioso, ou, ainda, como artefacto, faz parte dos objetivos da investigação da história da arte a nível global, realçando o “denominador comum” da humanidade e da sua cultura material e artística. Nesta dissertação apresentámos um enquadramento global que permitiu reforçar a proveniência dos marfins luso-africanos do Benim, ou edo-portugueses, designação nova adotada nesta tese para enfatizar a sua produção nesta região da África Ocidental, não esquecendo que esta também se encontra intrinsecamente conectada com a cultura portuguesa/europeia no que respeita ao seu processo criativo. A cronologia destes marfins foi igualmente reavaliada e proposta de forma mais individualizada do que tem sido atribuída na historiografia. Relativamente à organização dos grupos e subgrupos de marfins organizados no catálogo desta tese, esta constituição, onde se incluem os marfins recentemente identificados, facilitou a análise das peças sob diversos ângulos (iconografia, estilo e técnicas, etc.).

Na sequência da exposição dos conteúdos de cada capítulo que estrutura a presente tese, o panorama lato apresentado acerca dos estudos que têm sido realizados sobre os marfins esculpidos, designadamente os marfins identificados na historiografia como “afro-portugueses” ou luso-africanos, permitiu identificar e trazer à luz as problemáticas inerentes a este estudo. Deste modo, constituída a base para se poder focar um dos grupos deste conjunto de marfins, ficaram abertos caminhos para se poder prosseguir esta investigação de forma integrada. Pode-se também referir que a própria escolha deste tema constitui uma maneira de chamar a atenção para estas interessantes obras (e para os escultores Edo), as quais não têm sido estudadas no contexto nacional (nem a história do reino do Benim), salientando-se o facto de serem escassos os marfins que se encontram em Portugal. Assim, no âmbito da abordagem polifacetada proposta nesta investigação, considerou-se o impacto que estes contactos interculturais tiveram nos dois contextos que concernem a produção destes marfins “híbridos”, bem como as motivações que subjazem às interações que se deram entre os povos Edo e os portugueses, e ainda, os interesses e os entendimentos, mas também os conflitos que daí resultaram. O conhecimento acerca destas relações interculturais estabelecidas nos inícios do período moderno são fatores relevantes na análise das obras. Deste modo, esta pesquisa visou contribuir

para a construção de uma “história global”, bem como de uma “história da arte conectada” (Afonso, 2021), e ainda, de uma “história técnica da arte”, podendo ainda ter suscitado reflexões no âmbito de outras áreas do conhecimento. As reflexões apontadas acerca do modo como estas peças foram vistas e percecionadas pelos principais autores, investigadores, conservadores e outros estudiosos que se dedicaram ao seu estudo, contribuíram para o seu conhecimento. Com efeito, a interligação das diferentes perspetivas permitiu lançar alternativas ou aproximações complementares às abordagens já realizadas, conforme proposto nesta pesquisa, as quais visaram a constituição de um panorama global que resultou de um olhar que tentou ser “simétrico” ou que pretendeu equilibrar perspetivas unilaterais.

Neste sentido, a **contextualização histórica** do espaço mais lato da região da atual Nigéria, constituiu, igualmente, um campo alargado de estudo, que possibilitou enquadrar de forma mais coerente e integrada a reconstituição histórica do reino do Benim e das relações estabelecidas entre os Edo e os portugueses, e outros europeus. A comparação entre a arte de outras culturas desta região e a cultura do Benim (Eyo, Willett, 1980), recentrada na tese de doutoramento de Kathy Curnow (1983), permitiu traçar um panorama mais completo da magnífica produção artística da Nigéria atual. Esta abordagem permitiu conhecer melhor as sociedades que produziram obras de carácter artístico inigualável, contribuindo, simultaneamente, para a sua reconstituição histórica, lembrando que a arte constitui uma forma muito relevante no conhecimento destas culturas antigas. No que respeita ao reino do Benim, a articulação realizada entre as fontes escritas europeias já conhecidas e as que não têm sido referidas neste contexto, mas que apresentam informações úteis para esta investigação, bem como o cotejo entre a arte local e a arte de exportação, contribuíram também para a construção histórica do Benim e das relações estabelecidas com os portugueses desde a sua chegada a este reino. De igual modo, a comparação entre as fontes orais pesquisadas por alguns académicos deste reino (e da cronologia dos reinados) e a sua cultura material e artística, incluindo os achados arqueológicos, permitiram complementar o conhecimento já existente.

Deste modo, nesta pesquisa, assinalaram-se as relações comerciais e diplomáticas estabelecidas no período de produção dos marfins edo-portugueses, nomeadamente no que diz respeito às tentativas de identificação relativas ao processo da encomenda, produção e venda, troca ou oferta destes marfins. Nas interações, que propiciaram e resultaram na produção de marfins de exportação, detetaram-se relações de reciprocidade e diálogos aparentemente proveitosos, atestados pelas embaixadas que vieram a estes dois reinos, de parte a parte, mas também desentendimentos e conflitos, bem como “diálogos de surdos”, ambiguidades e assimetrias. Contudo, o facto é que a produção ebúrnea de exportação do Benim durou cerca

de trinta anos, e no caso das colheres, cerca de um século, de acordo com o espectro cronológico atribuído aos marfins edo-portugueses pela generalidade dos autores, e de forma mais individual, no âmbito desta tese. Apesar de, muito provavelmente, já existir uma produção de escultura de marfim neste reino, na altura do contacto com os portugueses verificou-se uma intensificação da produção tanto para consumo interno como para exportação, refletindo uma apreciação mútua por esta matéria orgânica, que terá também contribuído para este recrudescimento. Além disto, ficou evidente a apreciação por estas tipologias (além do próprio marfim), da parte dos europeus, em resposta ou *feedback* à produção dos escultores Edo e da guilda de marfim e madeira. Salienta-se a intervenção decisiva do monarca do Benim neste processo, indicando que o seu poder sobre estas oficinas se sobrepôs às tentativas dos portugueses e dos europeus de impor o seu modo de pensar e de atuar, até porque eram estes últimos os “estrangeiros”, e não o contrário. Contudo, a própria iconografia das peças revela o interesse e o possível impacto que os portugueses tiveram na sua chegada a este reino.

As noções de **hibridismo cultural e artístico** que acompanham a análise aqui realizada, ainda hoje, podem proporcionar um enquadramento profícuo no estudo destes marfins e do entendimento das perceções bilaterais (considerando a sua heterogeneidade), relativamente a duas culturas que nos inícios da globalização se podem considerar como sendo distintas e terem sido mutuamente percecionadas como *estrangeiras*. Sob este aspeto, verificámos que existiram diversos matizes no entendimento destas perceções, considerando também a progressão da estereotipia resultante da incorporação da imagem dos portugueses na arte local do Benim, posteriormente ao período de contactos mais intensos. Contudo, apesar das diferenças e “assimetrias de poder” existentes entre estes dois povos, foram assinalados paralelismos, assim como muitos pontos de contacto que então se estabeleceram. Apesar de ter havido problemas de tradução nos diálogos que se encontram refletidos na perceção mútua relativa à análise da iconografia das próprias peças, realçam-se os interesses que estas inter-relações proporcionaram, como seja a relevante troca de produtos e mercadorias diversas, além das integrações de pessoas e miscigenações. Deste modo, além da “linguagem” artística edo-portuguesa que se desenvolveu no Benim, a qual foi distinguida da arte local, pode efetivamente ter sido criado um grupo de população edo-portuguesa (ou luso-africana, considerando a sua articulação comercial com São Tomé), o qual seria mais resistente às doenças que assolavam os europeus nesta região tropical. É, pois, de ter em mente que alguns dos portugueses instalados nesta região (ou descendentes de portugueses) continuaram a servir de intermediários entre os Edo e outros europeus até inícios do séc. XVII. As características gerais dos marfins são indicadoras destas interações, espelhando e testemunhando um leque de fatores, que foram analisados no

capítulo IV. Contudo, na classificação de marfins edo-portugueses incluem-se outras questões relativas não apenas à sua forma, iconografia, estilo ou técnicas, como também se consideram outros destinos relativos ao uso e às funções das peças, tendo presente a heterogeneidade de situações que concernem o processo criativo e a circulação e a receção dos marfins. As transformações que se verificaram ao nível do grau das relações estabelecidas e dos intercâmbios ficaram evidenciadas pelas mudanças notadas nas representações plásticas, tendo em conta a transversalidade e a repetição do ícone, de uma imagem esquemática dos portugueses ao longo de vários séculos na arte do Benim, evidenciando uma estereotipia progressiva.

Aplicando-se ao grupo de marfins luso-africanos do Benim, a designação de marfins edo-portugueses encontra-se relacionada com a representação de certos aspectos da cultura dos Edo e dos portugueses nestas peças. Apesar de serem peças esculpidas pelos Edo na guilda real *igbesanmwan* e apresentarem características da arte local, a identificação dos modelos e das fontes a que os escultores recorreram na sua produção evidenciou características e elementos exógenos do outro “referente civilizacional”, combinados nas diferentes tipologias e em diferentes graus. Todavia, conforme pudemos ver pela detalhada análise iconográfica das peças deste *corpus* dos marfins edo-portugueses, as categorias ou elementos dos Edo distinguem-se das categorias ou *inputs* dos portugueses, colocando em evidência um espaço “nebuloso”. Contudo, esta assunção foi proveitosa para a interpretação dos significados globais destes marfins. As novidades aqui apresentadas acerca das interpretações de motivos iconográficos relacionados com a cultura Edo, assim como as identificações concretas das fontes visuais portuguesas representadas nos marfins, contribuem para o avanço do conhecimento dos marfins dos Edo produzidos para exportação (não excluindo a hipótese de algumas das peças terem tido um uso local). De facto, na presente análise realizada, a componente local foi realçada de forma mais evidente pelo facto de se ter identificado um número maior de elementos e aspetos da cultura dos Edo do que tem sido referido em estudos anteriores. Foi, então, considerado que o **sincretismo** implica a mistura ou a combinação de diferentes elementos para a criação de uma nova estética (no caso das representações artísticas). Segundo a perspetiva aqui apresentada, apesar de estes marfins serem entendidos como criações novas dos Edo, distinguindo-se tanto das peças locais como das de exportação, pode pesar mais notoriamente a ligação à cultura do reino do Benim, tendo em mente a tradição escultórica do Benim e das outras regiões de produção artística do espaço nigeriano atual. Por outro lado, a evidente intervenção da cultura e da sociedade portuguesa neste processo de produção ebúrnea continua a convocar a categoria de hibridismo adotada por William Fagg (1959) para

classificar estes marfins, relacionando-se também com os “*entre-lugares*” referidos por Homi Bhabha, em *The Location of Culture* (1994). Neste sentido, ficou evidenciado um espaço aberto para que se possa continuar a refletir acerca da classificação e das designações que se podem atribuir a estas obras cujo percurso poderá continuar a ser estudado. Perante a diversidade de situações que foram destacadas neste doutoramento, no que respeita às características gerais de cada grupo tipológico, e de cada uma das peças do conjunto dos marfins edo-portugueses, pudemos perceber que as combinações visuais de elementos de culturas diferentes relacionam-se também com as adaptações, recontextualizações e (re)significações dos motivos iconográficos, refletindo o percurso histórico das peças. A identificação mais detalhada da variedade de pormenores dos motivos iconográficos e das suas associações (muitas delas subtis), contribuindo para identificar determinadas particularidades, permitiram não apenas perceber algumas mudanças e transformações que se deram neste período de produção, como também proporcionou aferir datações mais aproximadas. As mudanças verificadas na iconografia de peças consideradas híbridas devem ser entendidas como o “*resultado de encontros múltiplos e não como o resultado de um único encontro*” (Burke, 2003: 31). É também de ter em mente que os encontros sucessivos adicionam novos elementos à mistura, e que o hibridismo é um processo e não um estado (idem: 31, 50), deixando um território de análise que pode continuar a ser explorado, também no que respeita a estes interessantes marfins. Neste processo, salienta-se igualmente a própria criatividade dos escultores na produção de peças talhadas à mão e na escolha das composições iconográficas. Apesar de se terem baseado em diferentes modelos ou fontes pré-estabelecidos, estes artistas conseguiram realizar peças passíveis de suscitar diferentes leituras consoante a perspetiva de quem as observa em determinados contextos, na sua época de produção e ao longo dos tempos. Também ao nível do enquadramento e da localização dos motivos que compõem a iconografia de cada peça ou grupo de peças, os marfins edo-portugueses podem ser “lidos” de diferentes formas (e também no seu tempo de produção).

Neste estudo, a introdução de dados científicos permite desenvolver metodologias de abordagem muito relevantes que poderão continuar a ser aplicadas no estudo dos marfins. A apresentação aqui realizada acerca da **materialidade do marfim** e das possibilidades e meios para o seu conhecimento ao nível da sua constituição física e química, a qual também se relaciona com a identificação das espécies de elefantes e de outras fontes do marfim, constitui uma “ferramenta” essencial para se poder aferir a autenticidade de marfins antigos, tendo presente as atuais preocupações patrimoniais e museológicas. No âmbito do trabalho de investigação realizado no laboratório HERCULES, o desenvolvimento de uma metodologia de

análise ao marfim constituiu, por si só, um avanço científico no âmbito das técnicas e de métodos que podem ser utilizados no estudo da proveniência de esculturas de marfim e das próprias presas de elefante. As metodologias que foram seguidas neste laboratório contribuem para divulgar métodos de análise relevantes para o estudo da matéria ebúrneia e, concretamente, dos marfins analisados neste estudo. Com efeito, a identificação da origem africana da presa de elefante de uma das peças do *corpus* dos marfins edo-portugueses, o olifante da coleção particular, possibilita avançar no conhecimento dos marfins em geral, lembrando as menções nos inventários antigos acerca das peças “indianas” presentes nas *Kunstkammern*. Deste modo, apesar de tudo apontar para que se tratasse efetivamente de uma proveniência africana do marfim, a análise elementar de componentes corroborou que não se trata de uma peça feita em marfim indiano. Estes métodos podem continuar a ser aplicados a outras peças, permitindo constituir uma base de dados relevante para se poderem realizar comparações de análises futuras. Apesar de ter havido entraves na aplicação de outros métodos como a análise de carbono 14, que permitiria uma atribuição cronológica aproximada e apresentar uma informação de grande utilidade para se saber a datação dos marfins, os entraves e constrangimentos que se colocaram neste projeto, salientando-se as dificuldades no conhecimento de obras antigas, também aguçaram a necessidade de se desenvolverem outros métodos complementares, principalmente as comparações e interpretações realizadas no âmbito histórico-artístico (e da arqueologia). Por conseguinte, estes procedimentos de análise podem continuar a ser desenvolvidos em articulação com as instituições que detêm estes bens artísticos e patrimoniais, contribuindo para aferir a autenticidade das obras, no que respeita à sua materialidade, bem como à sua proveniência e cronologia. As imagens 3D realizadas aos marfins luso-africanos do Museu Nacional de Arte Antiga, onde se inclui o magnífico e singular saleiro edo-português (Cat. no. 1), foi igualmente um procedimento a destacar na divulgação destas peças, permitindo não apenas o seu estudo mais detalhado e aprofundado destas peças na sua tridimensionalidade, como também a comparação das peças a nível internacional.

Contudo, não obstante esta situação, o **espectro cronológico** atribuído aos marfins luso-africanos do Benim constituiu uma proposta nesta tese de doutoramento, ao redor da qual se puderam realizar as interpretações e identificações finais acerca destas obras. Nesta reavaliação contou o alargamento conceptual da própria classificação destes marfins como obras híbridas, considerando diversos fatores que vão para além da análise do período de contacto “oficial” dos portugueses com os povos Edo, incluindo, pois, outros critérios que permitiram realizar identificações e interpretações relevantes acerca dos marfins edo-portugueses. Deste modo, considerou-se uma extensão da presença portuguesa no Benim, relacionando-se com a

identificação de uma população luso-africana que continuou a comerciar e, possivelmente, a viver neste reino. Este enquadramento relacionou-se com a articulação de informações recolhidas das fontes escritas e orais, bem como com a análise realizada iconográfica e iconológica realizada ao *corpus* dos marfins edo-portugueses, incluindo o cotejo com a arte local e a arte portuguesa, nomeadamente a eclética arte manuelina. Um dos critérios fundamentais nesta tentativa de atribuir uma cronologia mais detalhada a este *corpus* consistiu na identificação de elementos iconográficos, como a indumentária dos portugueses representados em alto-relevo nos dezassete saleiros, incluindo um determinado grupo de saleiros (Araújo, 2021), e numa colher, bem como as figuras mais bidimensionais incisas nos olifantes. Os achados arqueológicos em Portugal e em Marrocos (Afonso, Gomes, 2021; Gomes, Casimiro, Manso, 2020) também foram determinantes neste processo de atribuição cronológica, assim como no que respeita ao entendimento das suas funções ou usos em diferentes contextos de receção. Destaca-se, ainda, a comparação destes marfins com a arte local, designadamente com as placas de bronze, considerando as relevantes atribuições de datação realizadas por Kathryn Gunsch (2018) a estas peças. De igual modo importante neste trabalho foi a identificação das fontes visuais portuguesas e europeias dos olifantes, concretamente o recurso às gravuras da emblemática real portuguesa das *Ordenações manuelinas* (1514), de João Pedro de Cremona, assim como das cartas de jogo espanholas, cujas imagens de figuras de europeus em várias posições (e de animais, como os cães e os cavalos) são coincidentes com os motivos talhados, principalmente em dois dos três únicos olifantes que se conhecem deste grupo de marfins. Sob este aspeto, destaca-se a localização do olifante da coleção particular (anteriormente da coleção do castelo inglês de Hever), do qual se conheciam apenas algumas imagens do catálogo de Ezio Bassani e de William Fagg (1988). Deste modo, a atribuição cronológica a estes marfins contemplou um processo comparativo que permitiu identificar a iconografia dos saleiros, dos olifantes e das colheres, peças produzidas no Benim, bem como conhecer o recurso a fontes visuais e modelos da parte das duas sociedades envolvidas no processo criativo das obras. Articulado esta análise com os dados históricos, esta pesquisa permitiu perceber que o espectro de produção das peças terá sido mais específico, segundo as conexões que foram sendo estabelecidas nesta dissertação.

Deste modo, o grupo de saleiros (**Tabela 1-** subgrupo 2-B) cuja datação foi por nós atribuída a cerca de 1540-1550, reflete um fenómeno ou assimilação cultural que se verificou desde inícios do séc. XVI, e que se expressou posteriormente por via destas peças à semelhança de outros processos de aculturação que se verificaram durante este período da expansão portuguesa para diversos pontos do globo. Assim, a cronologia por nós atribuída ao conjunto

destes saleiros é de 1520-25 a ca. 1550-60, enquanto os olifantes terão sido produzidos em diferentes períodos, em 1520-21, outro em ca. 1540 e o terceiro em ca. 1550. As colheres tiveram um período de produção mais longo, desde ca. 1520-25 a 1621. Por conseguinte, alargou-se o conceito de marfins edo-portugueses, por incluir outras possibilidades além da única e exclusiva vertente relacionada com a encomenda/oferta bilateral destes “marfins de exportação”, introduzindo um fator de *pluralidade* nesta classificação, no que respeita à identidade dos intervenientes, como também às suas funções, acrescentando ainda novos significados que se poderão atribuir.

Quanto às **interpretações** realizadas aos marfins edo-portugueses, além de se considerarem as leituras múltiplas no que respeita às funções e aos significados que se podem realizar a estes marfins, a cada grupo de peças, considerando as suas particularidades, identificaram-se outras intenções e situações que estas peças podem refletir. Com efeito, tendo em conta a raiz identitária dupla das peças, notou-se a existência de uma *ambivalência* na leitura destes marfins, a qual terá resultado de *sobreposições* no entendimento dos seus significados. Deste modo, pelo facto de estas peças poderem ser rececionadas de diferentes maneiras consoante os seus contextos de receção e uso, estas apresentam múltiplos significados. Contudo, estes não são aliatórios, pelo facto de se ter detetado uma intenção ou *programa* no que respeita à produção deste conjunto de peças. Apesar de os marfins apresentarem a iconografia europeia, destacando a imagem dos portugueses que figuram nos saleiros, esta componente parece encontrar-se subtilmente “encoberta” e incorporada na perspetiva local, refletindo paradoxalmente e de forma mais marcada a cultura local dos Edo. Vistos nesta perspetiva, a leitura desta iconografia induz a que estes “retratos” se tornem meros símbolos, como de facto se tornaram posteriormente, tendendo a anular o próprio reflexo de afirmação social e de estatuto dos portugueses aqui representados. Com efeito, a ambiguidade latente que a observação destas peças pode revelar encontra-se relacionada com os diálogos e as circunstâncias em que se estabeleceram os contactos entre os intervenientes nesta produção ebúrnea, mas também com a “ascendência” do poder divino do monarca do Benim. As inter-relações diplomáticas e comerciais entre os portugueses e o *Oba*, e os povos do Benim, encontram-se incorporadas e expostas nestes marfins, refletindo também as situações e os interesses dos Edo e, em reflexo, os dos portugueses e de outros europeus (e entendido diferentemente no contexto europeu e português). Nesta produção, salienta-se a componente artística e de interpretação dos próprios escultores destes marfins, não obstante as diretrizes do *Oba*, dos chefes ou dos intermediários e comitentes destas trocas, assim como o valor atribuído ao marfim. Neste sentido, se por um lado, algumas das peças podem revelar uma

intenção ou consciência na representação do *outro* ou no que concerne a adoção de fontes visuais ou aspetos da cultura dos comitentes, por outro lado, determinadas convenções artísticas e outras formas que resultaram do tipo de talhe das peças, apontam para situações que evidenciam reflexos inatos ou não conscientes. Assim, na primeira situação poder-se-á falar de sincretismo, enquanto a segunda situação se refere a sínteses ou fusões que se relacionam com o ato criativo. Quando estes dois aspetos se fundem numa só peça, como será o caso de grande parte destes marfins, esta interpretação pode explicar o esquema necessário para o seu entendimento, i.e., como se tratando de criações artísticas e como testemunhos históricos de conexões e diálogos transculturais.

No contexto da sua produção, no Benim, pode ter havido uma intenção “programática” relativa às diretrizes da guilda real, explicada, em parte, pela relativa homogeneidade do *corpus* dos marfins, peças estas cujas características permitiram o seu agrupamento inicial e constituição deste grupo de marfins. Com efeito, estes saleiros podem ter constituído uma maneira de recordar momentos importantes ocorridos neste reino, de forma simultaneamente polissémica e concreta de registar a *memória*, tendo ainda em mente o carácter ritual da arte do Benim, evocando não apenas o presente como o passado, e também, a procura do bem-estar futuro do reino. Nesta vertente cerimonial e ritual, tanto as figuras da corte fundidas em bronze que eram colocadas nos altares reais de antepassados como as figuras de arqueiros e figuras equestres de portugueses, além de tocadores de trompa, eram peças que faziam parte das cerimónias dos Edo (Karpinski, Nevadomsky in Curnow, 2016: 21). A perceção dos Edo sobre os portugueses como seres “liminares” do reino dos humanos e dos espíritos (Blier, 1993: 378-380) revela como estes foram “fundidos” visual e conceptualmente nas cosmogonias locais. Muitos destes marfins também podem refletir um contexto luso-africano que se terá formado no reino do Benim, conforme ficou evidenciado por várias fontes, incluindo a forma, a iconografia e o estilo destas peças.

Considerando, então, as mudanças de contexto geográfico e temporal destas obras e os diversos modos da sua interpretação, destrinchando as diferentes identidades culturais e étnicas, os enquadramentos apresentados nesta tese, aliados à confluência de informações selecionadas de diferentes disciplinas que se interligaram de forma transversal, permitiram perceber melhor o seu papel e as suas funções, desde a sua produção à sua circulação e distribuição (exportação para Portugal e para outras nações europeias). Nas interpretações realizadas aos marfins detetou-se não apenas uma diversidade de situações que contribuíram para a concretização destas peças, como também se identificou a forma como estas foram rececionadas em diferentes contextos. Deste modo, no reino português estas relações também tiveram impacto,

apesar de ser mais difícil de se identificar pelo facto de nesta altura, no séc. XVI, conforme foi referido anteriormente, Lisboa ter sido uma cidade marítima e comercial virada para diversos pontos do globo e, como tal, entrarem nos seus portos, além de pessoas, também mercadorias e produtos de uma grande diversidade de origens. Sendo estas peças destinadas, principalmente, a trocas comerciais com os portugueses, ou a ofertas diplomáticas, no contexto da sua receção no espaço europeu e em Portugal, houve uma maior diversidade na sua perceção, refletindo o impacto dos marfins de exportação dos Edo no contexto da globalização e na construção multicultural da Europa. Refletindo também a sua própria imagem, mas remetendo para paragens mais longínquas do “império” ultramarino, sendo certamente significativas para o contexto luso, muitas destas peças foram rapidamente incorporadas nas vivências diárias dos diversos estratos sociais da sociedade portuguesa, principalmente das elites aristocráticas. Tendo em mente as mudanças que se verificavam na sociedade portuguesa, aliando-se às informações da arqueologia, conforme foi referido no último capítulo da tese (subcapítulo VI.2.), de forma geral, estes objetos tiveram um uso corrente (principalmente as colheres), apesar da apreciação e da receção diversa que inicialmente algumas das peças mais elaboradas podem ter suscitado e tido, considerando as suas diferentes tipologias e o valor atribuído ao marfim. A iconografia dos olifantes edo-portugueses indiciam que estas peças apresentariam um significado áulico, relacionado com o rei D. Manuel I e, possivelmente, com D. João III. Contudo, de forma geral, os marfins esculpidos foram percecionados de forma diversa no contexto das “câmaras das maravilhas” europeias. De igual modo, a própria atividade do colecionismo terá contribuído para que várias destas peças tivessem chegado até aos dias de hoje, muitas delas incorporadas desde cedo nestas coleções, sendo, então, apreciadas pela sua estética rara e pelo seu *exotismo*, não obstante o carácter ‘homogenizador’ deste último termo.

As questões relacionadas com as direções dos fluxos de trocas artísticas entre a cultura material e artística portuguesa e dos povos Edo carece de um estudo mais aprofundado. As semelhanças entre alguns padrões e motivos ornamentais presentes nos marfins, e em certos elementos da arquitetura manuelina, revelam trocas recíprocas relativas à adoção de motivos de “outra cultura”. Com efeito, se os marfins dos Sapes desempenharam um papel relevante na construção do estilo manuelino (Afonso, 2021), os marfins edo-portugueses, também refletem interações e intercâmbios que podem ter decorrido da adoção dos motivos manuelinos nos marfins de exportação dos Edo. Todavia, os padrões ornamentais realizados no Benim em diversos suportes podem, de igual modo, ter sido adotados e transpostos como fontes visuais para elementos arquitetónicos manuelinos, evidenciando um fluxo inverso. Neste caso, esta última situação pode evidenciar que a produção de marfins de encomenda pode ter sido iniciada

anteriormente à data estabelecida para o início desta produção. Ou seja, esta pode ter começado nos finais do séc. XV, e assim, ter proporcionado fontes de inspiração (transportáveis) que foram levadas para Portugal, lembrando que os têxteis do Benim foram referidos nas fontes escritas desde cedo (registos da Casa da Guiné), a par dos tecidos levados pelos portugueses para o Benim. Estes paralelismos, sincretismos, e intercâmbios artísticos e culturais ao nível dos costumes da sociedade do Benim e da sociedade portuguesa, destacando-se as semelhanças realçadas na comparação destas duas formas artísticas culturalmente distintas (os marfins e os elementos arquitetónicos), evidenciam a necessidade de se continuar a reavaliar o impacto da cultura Edo na sociedade portuguesa.

Assim, como criações novas, estas peças são igualmente obras de arte, constituindo simultaneamente, um tema muito relevante no contexto no âmbito das investigações acerca da cultura artística global dos inícios do séc. XVI. Neste sentido, foi identificado não apenas um espaço “intermédio” (cultural ou étnico) e transcultural, mas também um território fértil de análise e de interrogação, no qual nos questionamos não apenas com a definição de “o que é arte”, mas principalmente, espantamo-nos com o interesse que os marfins edo-portugueses ou marfins africanos de exportação podem convocar atualmente. Em suma, a representação dos portugueses nestas peças ultrapassa a dimensão do simples retrato ou espelho destas figuras e ornamentações, constituindo motivos identificáveis a nível histórico. Estes marfins evidenciam a visão dos Edo acerca destes estrangeiros europeus como parte integrante das suas cosmologias, “*encontrando-se ao mesmo tempo dentro e distantes do sistema mais largo do mundo do Benim*” (Blier, 1993: 396). Nesta tese de doutoramento tentámos descodificar este *programa artístico*, o qual, como pudemos analisar, apresenta uma complexidade muito maior do que a observação e estudo inicial poderiam deixar entrever.

BIBLIOGRAFIA

FONTES IMPRESSAS

ALMADA, André Álvares de (1594), 1964. *Tratado Breve dos Rios de Guiné do Cabo Verde desde o Rio de Sanagá até os baixos de Santa Anda de todas as nações de negros que há na dita costa e de seus costumes, armas, trajos, juramentos, guerras*. Introdução e notas de António Brásio. Lisboa: Editorial L. I. A. M.

BARROS, João de. 1988. *Ásia de João de Barros. Dos feitos que os Portugueses fizeram no descobrimento e conquista dos mares e terras do Oriente. Primeira Década* [reprod. fac-similada da ed. de 1932]. Lisboa: Imprensa Nacional-Casa da Moeda.

BLAKE, John W., 1937. *European Beginnings in West Africa, 1454-1578*. London: Longmans, Green and Co.

BOSMAN, William. 1967. *Description of Guinea. A New and Accurate Description of the Coast of Guinea Divided into the Gold, the Slave, and the Ivory Coasts*. New York: Barnes & Noble, INC, (1ª ed. 1704, em holandês).

BRÁSIO, António (ed.). 1952-1960. *Monumenta Missionaria Africana, África Ocidental (1469-1599)*. (15 Vols.), 1ª Série, Vol. I, II, IV e VIII. Lisboa: Agência Geral do Ultramar.

CALDEIRA, A. Manuel (Introd., trad. e notas). 2000. *Viagens de um piloto português do séc. XVI à Costa de África e a São Tomé*. Lisboa: Comissão Nacional para as Comemorações dos Descobrimientos Portugueses.

CARVALHO, Joaquim Barradas (ed.). 1991. *Esmeraldo de Situ Orbis de Duarte Pacheco Pereira*. (Edition critique et commentée). Lisbon: Fundação Calouste Gulbenkian.

DAPPER, D. M. 1686 (1ª ed. 1668, Amsterdam). *Description de L'Afrique*. Amsterdam: Chez Wolfgang, Waesberge, Boom & van Someren, M.DC.LXXXVI.

FERNANDES, Valentim. 1997. *Códice Valentim Fernandes*. Leitura Paleográfica, leitura, notas e índice por José Pereira da Costa. Lisboa: Academia Portuguesa da História.

GÓIS, Damião de. 1945. *Opúsculos históricos, 1502-1574*, tradução do original latino pelo Prof. Dias de Carvalho; prefácio de Câmara Reys. Porto: Civilização.

_____. 2010. *Crónica do Felicíssimo Rei D. Manuel, 1566-1567*, Parte 1, Cap. V, 18, Edições Vercial, José Barbosa Machado.

HODKIN, Thomas. 1975. *Nigerian Perspectives, An historical Anthology*. London: Oxford University Press.

KENNY, Joseph. 2006. *The Catholic Church in Nigeria 1486-1850, A Documentary History*.

LA FOSSE, Eustache de, 1992. *Voyage d'Eustache Delafosse sur la côte de Guinée, au Portugal et en Espagne: 1479-1481 / fl. 1451-1523*, transcription du manuscrit de Valenciennes,

traduction & présentation de Denis Escudier; avant-propos de Théodore Monod. Paris: Chandeigne.

PERES, Damião. 1992. *Os Mais Antigos Roteiros da Guiné*. Lisboa: Academia Portuguesa da História.

PINA, Rui de. 1989. *Crónica de D. João II*. Direção e comentário de Luís de Albuquerque, Biblioteca da Expansão Portuguesa, 36. Lisboa: Alfa.

RESENDE, Garcia de. 1973. *Crónica de dom João II e Miscelânea*. Lisboa: Imprensa Nacional - Casa da Moeda.

SALVADORINI, Vittorio A. 1972. *Le Missioni a Benin e Warri nel XVII Secolo, La Relazione inedita di Bonaventura da Firenze*. Università di Pisa, Facoltà di Scienze Politiche, Giuffrè Editore.

CATÁLOGOS DE EXPOSIÇÃO

BASSANI, Ezio, et FAGG, William. 1988. *Africa and the Renaissance: Art in Ivory*. New York: Prestael Verlag.

Catálogo *Primitivos Portugueses, 1450-1550, o Século de Nuno Gonçalves*, 2010. MNAÁ, ATHENA.

Catálogo da Exposição *Vi o Reino Renovar, Arte no Tempo de D. Manuel I*, Museu Nacional de Arte Antiga, 2021. Lisboa: Imprensa Nacional.

Catálogo da Exposição *A Cidade Global. Lisboa no Renascimento*, 2017, Museu Nacional de Arte Antiga.

CRESPO, Hugo, M. 2016. *Choices*. Porto: AR/PAB.

_____. 2018. *À mesa do Príncipe. Jantar e Cear na Corte de Lisboa (1500-1700): prata, madrepérola, cristal de rocha e porcelana*. Lisboa: AR/PAB.

_____. 2019. *A Arte de Colecionar. Lisboa, a Europa e o Mundo na Época Moderna (1500-1800)*, coord. Pedro Aguiar-Branco e Álvaro Roquette. Lisboa: AR/PAB.

_____. 2020. *Comprar o Mundo. Consumo e Comércio na Lisboa do Renascimento*. Lisboa: AR/PAB.

DALTON, Ormond, et READ, Charles. 1899. *Antiquities from the City of Benin and from other parts of West Africa*. British Museum. London: William Clowes and Sons, Limited.

FAGG, William. 1959. *Afro-Portuguese Ivories*. London: Batchworth Press.

GARCIA, José Manuel. 1992. *Portugal e os Descobrimentos*, coord. Francisco Faria Paulino. Exposição Universal de Sevilha, Printer Portuguesa.

GSCHWEND, Annemarie J., et LOWE, K. J. P. 2017. *A Cidade Global: Lisboa no Renascimento. The Global City: Lisbon in the Renaissance*. Lisboa: Museu Nacional de Arte Antiga/ IMC.

LEVENSON, Jay, A. 1991. *Circa 1492: art in the age of exploration*. Whashington, D. C.: National Gallery of Art.

LEVENSON, Jay. 2007. ed., *Encompassing the Globe, Portugal and the World in the 16th & 17th Centuries*, Smithsonian Institution.

PLANKENSTEINER, Barbara (dir.). 2007. *Bénin, Cinq Siècles d'Art Royal*. Paris: Musée du Quai Branly, Snoeck Editions /Publisheurs.

RASQUILHO, Barros, RUI, Jorge. 1983. "A mão que ao ocidente o véu rasgou. Armaria dos séculos XV a XVII", Torre de Belém. In *Portugal e o mar : viagens pelos Descobrimientos* [Comissariado para a XVII Exposição Europeia de Arte, Ciência e Cultura "Os Descobrimientos Portugueses e a Europa do Renascimento", Conselho da Europa]. Lisboa: Círculo de Leitores.

ESTUDOS

ADAMS, Monni, 1989. "African Visual Arts from an Art Historical Perspective", *African Studies Review* 32, No. 2, pp. 55-103, Cambridge University (in Jstor).

ADRIÃO, Vítor Manuel. 2017. *Iconologia Mítica (Do Dragão dos Lusos à Virgem de Portugal)*. [<https://lusophia.wordpress.com/2017/03/07/iconologia-mitica-do-dragao-dos-lusos-a-virgem-de-portugal-por-vitor-manuel-adriao/>].

AFONSO, Luís U., HORTA, José da Silva. 2013. "Afro-Portuguese Olifants with Hunting Scenes (c. 1490-c. 1540)." *Mande Studies* 15, 79-97.

AFONSO, Luís U. 2014. "As Porcelanas "Primeiras Encomendas" da Coleção Medeiros e Almeida" *ARTIS- Revista de História da Arte e Ciências do Património*, No. 2, 186-193.

AFONSO, Luís U. 2016. "Patterns of Artistic Hybridization in the Early Protoglobalization Period." *Journal of World History*, Vol. 27, No. 2, 215-253.

_____. 2018. "Os marfins afro-portugueses e a circulação de gravuras e incunábulo tardo-medievais de origem francesa na Serra Leoa." In *Medieval Europe in Motion, The Circulation of Artists, Images, Patterns and Ideas from the Mediterranean to the Atlantic Coast (6th-15th centuries)*, ed. Maria A. Billota, 137-150. Palermo: Officina di Studi Medievali.

AFONSO, Luís. U., FERNANDES, A. 2019. *Mercados da Arte*. Lisboa: Edições Sílabo.

AFONSO, Luís, U., GOMES, M. Varela. 2021. "An Afro-Portuguese ivory from Ksar es-Seghir, Morocco." *Burlington Magazine*, No. 163, 822-824.

AFONSO, Luís, U. 2021a. "Sapi export ivories and Manueline art: a connected history" [submetido].

_____. 2021b. "The relativity of luxury: Ming porcelains in Renaissance Iberia" (submetido em julho de 2021 à revista *Journal of Early Modern History*).

AFONSO, L. U., ALMEIDA, C., HORTA J. S., 'Early African ivories: the Ghana cluster', *African Arts* [aceite para publicação].

ALBUQUERQUE, Luís (dir.). 1989. *Portugal no Mundo, Povoamento e colonização do Reino de Portugal, Início dos descobrimentos marítimos portugueses. O avanço no Atlântico*. Lisboa: Publicações Alfa, S.A.

- ALVES, A. Maria. 1985. *Iconologia do Poder Real no Período Manuelino. À procura de uma linguagem perdida*. Temas portugueses. Lisboa: Imprensa Nacional-Casa da Moeda.
- AMARAL, Leonor. 2015. O tríptico da Paixão de Cristo do Palácio Nacional da Ajuda: estudo material, histórico e artístico. Dissertação de Mestrado, Universidade de Lisboa.
- AMARAL, Leonor. 2021. "Os marfins edo-portugueses: questões de proveniência". *African Ivories in the Atlantic World/Marfins Africanos no Mundo Atlântico*, org. José Silva Horta, Carlos Almeida e Peter Mark. Edições Centro de História da Universidade de Lisboa [aceite para publicação].
- ANSELMO, Artur. 2019 (1ª ed. Impressa, 2014). "Armas nacionais portuguesas como marcas tipográficas. Portuguese national coat of arms as printers devices." *Open Edition Journals*, Centro de História da Cultura, CHAM-Centro de Humanidades.
- ARAÚJO, I. Meira. 2021. "Reavivando tecidos, padrões e cores. Sobre a indumentária civil e militar de quatro europeus representados em seis saleiros afro-portugueses." *African Ivories in the Atlantic World/Marfins Africanos no Mundo Atlântico*, org. José Silva Horta, Carlos Almeida e Peter Mark. Edições Centro de História da Universidade de Lisboa [aceite para publicação].
- BAINES, A. C., MONTAGU, J. 2001. "Oliphant." *The New Grove Dictionary of Music and Musicians*. Oxford: Oxford University Press.
- BARLEY, Nigel. 2016. *The Art of Benin*. London: British Museum Press.
- BASSANI, Ezio. 1984. "A Newly Discovered Afro-Portuguese ivory", *African Arts* 4, 60-63+95.
- _____. 1994. "Additional Notes on Afro-Portuguese Ivories", *African Arts* 3, 34-45+100-101.
- _____. 2000. *African Art and Artefacts in European Collections, 1400-1800*. London: British Museum.
- _____. 2002. "Afro-Portuguese Ivories and Ivories from Ancient Owo (Yoruba, Nigeria)." *Africa: Art and Culture: masterpieces of African art*. Berlin: Ethnological Museum, 66-72.
- _____. 2008. *Ivoires d'Afrique dans les anciennes collections françaises*. Paris: Actes du Sud et Musée du Quai Branly.
- BASSO, Mercedes (coord.); VIVES, Elisenda; COQUET, Michèle. 1998. *África. Magia y Poder: 2500 años de arte en Nigeria*. Barcelona: Fundación La Caixa.
- BELTING, Hans. 1996. *Likeness and Presence: a History of the Image before the Era of Art*. Chicago: University of Chicago Press.
- BEN-AMOS, P. Girshick. 1979. "Men and Animals in Benin Art", *Man*, Vol. 11, No. 2 (Jun.1976), 243-252. New Series.
- _____. 1988. "Edo Ancestral Altars: Testimonials to a Life Well Lived", *Proceedings of the May 1988 Conference and Workshop on African Material Culture*, May 20-27, 1988. New York.
- _____. 1995 (1ª ed. 1980). *The art of Benin*. London: The British Museum Press.
- BENJAMIM, Walter. 1995. *A Obra de Arte na Era da sua Reprodutibilidade Técnica*. [https://edisciplinas.usp.br/pluginfile.php/4179833/mod_resource/content/1/A%20OBRA%20DE%20ARTE%20NA%20ERA%20DE%20SUA%20REPRODUTIBILIDADE%20T%C3%89CNICA.pdf].

BERKLEY. 1992. *General History of Africa: Africa from the sixteenth to the eighteenth century*, Vol. 5, Paris: UNESCO, CA: University of California Press. London: Heinemann Educational Publishers Ltd.

BERZOCK, Kathleen, B. 2008. *Benin Royal Arts of a West African Kingdom*. The art Institute of Chicago.

BETHENCOURT, Francisco (dir.), CHAUDHURI, Kirti. 1988. *História da Expansão Portuguesa. A Formação do Império (1415-1570)*, Vol. I (5 Vols.) [1988-2000]. Temas e Debates.

BHABHA, Homi K. 1994. *The Location of Culture*. London and New York: Routledge.

BHABHA, Homi K. 1998. *O local da cultura*. Belo Horizonte: Ed. UFMG.

BLACKMUN, Barbara. 1990. "More on Africa and the Renaissance: Rejoinder from Curnow", *African Arts* 23, No. 4, ProQuest Central.

_____. 1991. "Who Commissioned the Queen Mother Tusks? A Problem in the Chronology of Benin Ivories", *African Arts* 24, No. 2 (Abril), 54-65, 90-9.

_____. 1997. "Continuity and Change: The Ivories of Ovonramen and Eweka II", *African Arts* 30, No. 3, 68-96.

_____. 1988. "From Trader to Priest in Two Hundred Years: The Transformation of a Foreign Figure on Benin Ivories", *Art Journal* 47, No. 2, 128-138.

_____. 2020. "Icons and Emblems in Ivory: An Altar Tusk from the Palace of Old Benin", *Art Institute of Chicago Museum Studies* 23, No. 2 (1997), 149-98. Accessed June 18, 2020. Doi: 10.2307/4104381.

BLIER, Suzanne P. 1993. "Imaging Otherness in Ivory: African Portrayals of the Portuguese ca. 1492", *Art Bulletin*, Vol. 75, No. 3, 375-396. College Art Association.

_____. 1988. "Words about Words about Icons: Iconology and the Study of African Art", *Art Journal*, Vol. 47, No. 2, Object and Intellect: Interpretations of Meaning in African Art, 75-87, College Art Association (in *Jstor*).

_____. 2012. "Art in Ancient Ife, Birthplace of the Yoruba", *African Arts*, Vol. 45, No. 4, 70-85.

_____. 2013. "Notes from the Field: Mimesis", *The Art Bulletin*, Vol. 95, No. 2, 190-211 (in *Jstor*).

BOSC-TIESSÉ, Claire; MARK, Peter. 2019. "Towards an art history of precontemporary Africa. Preliminary thoughts for a state-of-the-art assessment", *Pour une histoire des arts d'Afrique précontemporains: méthodologie, historiographie, épistémologie*, No. 10, *Afriques, Débats, methodes et terrains d'Histoire*.

BOULÈGUE, Jean, 1989. *Les luso-african de Sénégambie: XVIè-XIXè siècles* (colab. Xavier Guillard). Lisboa: Instituto de Investigação Científica Tropical.

BRADBURY, R. E. 1957. *The Benin Kingdom and the Edo-Speaking Peoples of South-Western Nigeria, together with a section on the Itsekiri*. *Western Africa*, Part XIII, Ethnographic Survey of Africa. London: International African Institute.

_____. 1959. "Chronological Problems In The Study of Benin History", *Journal of the Historical Society of Nigeria*, Vol. 1, No. 4 (Dezembro de 1959), 293-287 (in *Jstor*).

BRAUDEL, Fernand, 1979. *Civilization Matérielle, Économie e Capitalisme, XV-XVIIIe Siècle*. Paris: Armand Colin, 3 Vol.

BROOKS. George, E. 2003. *Eurafricans in Western Africa. Commerce, Social Status, Gender and Religious Observance from the Sixteenth to Eighteenth Century*. Ohio University Press Athens, Oxford: James Curry.

BURKE, Peter. 2003. *Hibridismo cultural*. Coleção Aldus, 18. São Leopoldo RS Brasil: Editora Unisinos.

CASIMIRO, Tânia M. 2020. "Globalization, Trade, and Material Culture: Portugal's role in the making of a multicultural Europe (1415-1806)", *Society for Post-Medieval Archeology*, Routledge -Taylor & Francis Group, 1-17. Doi: 10.1080/00794236.2020.1750239.

CHAKRABARTY, Dipesh. 2000. *Provincializing Europe. Postcolonial Thought and Historical Difference*. Princeton and Oxford: Princeton University Press.

CLARKE, Christa. 2006. *The Art of Africa. A Resource for Educators*. New York: The Metropolitan Museum of Art.

CONNAH, Graham. 1975. *The Archaeology of Benim*. Oxford: Clarendon Press.

CORTESÃO, Jaime. 2016 (1ª ed. 1960-62). *Os Descobrimentos Portugueses*, Vol. I (2 Vols.). Expresso: Aletheia Editores.

CRADDOCK, P., AMBERS, J., HOOK, D., FARQUHART, R., CHIKWENDU, V., UMEJI, A., SHAW, T. 1997. "Metal Sources and the Bronzes from Igbo-Ukwu, Nigeria", *Journal of Field Archaeology*, Vol. 24, No. 4 (Winter, 1997), 405-42.

CURNOW, Kathy. 1983. "The Afro-Portuguese Ivories: classification and stylistic analysis of a hybrid art form." [s.l.], 1983, PhD Dissertation, University of Indiana, 2 Vols.

_____. 1997. "The Art of Fasting: Benin's Ague Ceremony", *African Arts*, Vol. 30, No. 4, Special Issue: The Benin Centenary, Part 2, 46-53+93-94. UCLA James S: Coleman African Studies Center.

_____. 1990. "Alien or Accepted: African Perspectives on the Western 'Other' in 15th and 16th Century Art", *Society for Visual Anthropology Review* 6, No. 1, 38-44.

_____. "More on Africa and the Renaissance: Rejoinder from Curnow", *African Arts* 4, 16-22.

_____. 1991. "Oberlin's Sierra Leonean Saltcellar: Documenting a Bicultural Dialogue", *Allen Memorial Art Museum Bulletin*, Vol. 2, Oberlin College, XLIV.

_____. 2007. In *Encompassing the Globe: Portugal and the World in the 16th and 17th Centuries*, ed. Jay A. Levenson, 43-44, 74-79. Washington DC: Arthur M. Sackler Gallery; Smithsonian Institution.

_____. 2016. *IYARE! Splendour and Tension in Benin's Palace Theatre*. Cleveland. OH: n.p.

_____. 2017. "Sensemaking in Benin Oral Traditions: Repetitive Recall of Actual and Traditional Enmity between the Oba and the Ogiamien", *Umewaen: Journal of Benin Edo Studies*, Vol. 2.

_____. 2018. *The Bright Continent: African Art History*. Cleveland State University, Press Books Ph.D.

_____. 2018. "Ivory as Cultural Document: The Crushing Burden of Conservation", *Curator, The Museum Journal*, Vol. 61, No. 1, 61-94. Wiley Periodicals, Inc.

DAGEN, Philippe. 2019. *Primitivismes. Une Invention Moderne*. Éditions Gallimard.

DARK, Philip J. C. 1973. *An Introduction to Benin Art and Technology*. Oxford: Clarendon Press.

DIAS, Eduardo Costa, et HORTA, José da Silva. 2007. "Sénégalie: un concept historique et socioculturel et un objet d'étude réévalués", *Trade, Traders and Cross-Cultural Relationships in Greater Senegambia*, 9-20. Numéro especial da revista Mande Studies, University of Wisconsin/Madison, 2007 [2010].

DIAS, Pedro. 2008a. *África Ocidental. Arte de Portugal no Mundo*. Vol. 4. Lisboa: Público-Comunicação Social, S. A.

_____. 2008b (1ª ed. 1999). *O Espaço Atlântico (séculos XV-XIX). História da Arte Portuguesa no Mundo (1415-1822)*, Vol. 1. Lisboa: Círculo de Leitores.

_____. 2009a. *Os Descobrimentos e a Arte do Reino. Arte de Portugal no Mundo*. Lisboa: Público-Comunicação Social, S. A.

_____. 2009b. "A Arquitectura Manuelina". *Arte Portuguesa, Da Pré-História ao Século XX* (coord. Dalila Rodrigues), Vol. 5. Fubu Editores, S.A.

DUARTE, Sónia. 2015. "Iconografia Musical na Pintura Retabular e Mural Quatrocentista: Álvaro Pires de Évora, Bernardo Martorell e os ignotos Mestres da Batalha, de Arouca e de Monsaraz", *Incipit³, Workshop de Estudos Medievais da Universidade do Porto*, coor. Diogo Faria e Filipa Lopes. Faculdade de Letras, Biblioteca Digital (2013-14), 153-164. GIHM, Universidade do Porto.

_____. 2021. "Notas para o estudo da azulejaria do refeitório do extinto Colégio de Santo António da Pedreira, em Coimbra (ca. 1760): Jan van der Straet Maarten, Philips Galle e Raphael Sadeler I", *Artis - Revista de História da Arte da Faculdade de Letras da Universidade de Lisboa*, 7-8.

DUNAND, F., SPIESER, J.M., WIRTH, J (dir.). 1991. *L'Image Et La Production Du Sacrée. Actes du colloque de Strasbourg (20-21 Janvier), 1988*, organisé par le Centre d'Histoire des Religions de l'Université de Strasbourg II Groupe "Théorie et pratique de l'image culturelle". Paris: Méridiens Klincksieck.

EDOUWAYE, Flora, KAPLAN, S. 2020. "Images of the Queen Mother in Benin Court Art", *African Arts* 26, No. 3 (1993), 55-88. Accessed July 13. Doi: 10.2307/3337152.

EGHAREVBA, Jacob U., 1936. *A Short History of Benin*. Lagos: Church Missionary Society Bookshop.

EISENHOFER, Stefan. 1995. "The Origins of Benin Kingship in the Works of Jacob Egharevba", *History in Africa*, Vol. 22, 141-163 (in *Jstor*).

_____. 1997. "The Benin Kinglist/s: Some Questions of Chronology", *History in Africa* Vol. 24, 139-156 (in *Jstor*).

EKEH, Peter P. 2016. "Benin, The Western Niger Delta, and the Development of the Atlantic World", *Umewaen: Journal of Benin and Edo Studies*, Vol. 1.

EYO, Ekpo, WILLETT, Frank. 1980. *Treasures of Ancient Nigeria*. New York: Founders Society Detroit Institute of Arts.

EDWARDS H.G.M., FARWELL, D.W., HOLDER, J.M., LAWSON, E.E. 1997. "Fourier-transform Raman spectroscopy of ivory: II. Spectroscopic analysis and assignments", *Journal of Molecular Structure*, 435, pp. 49-58.

ESPINOZA, Edgard; MANN, Mary-Jacque, 1992. *Identification Guide for Ivory and Ivory Substitutes*, WWF, Traffic, CITES.

_____. 1993. "The history and significance of the schreger pattern in proboscisdean ivory characterization", *JAIC*, Vol. 32, No. 3, Article 3, 241-248.

_____. 1999. *Identification Guide for Ivory and Ivory Substitutes*, WWF, Traffic, CITES.

ESTEVES, Lília. 2008. *Marfim e Outros Materiais Afins de Origem Animal, Parte I- Marfim*. Sebenta para apoio aos alunos de conservação e restauro. Lisboa: IMC-Instituto dos Museus e da Conservação.

EZRA, Kate. 1984. *African Ivories*. New York: The Metropolitan Museum of Art.

_____. 1992. *Royal Art of Benin. The Pearls Collection in The Metropolitan Museum of Art*. New York: The Metropolitan Museum of Art.

FAGE, J. D. 1966 (1^a ed. 1955). *An Introduction to the History of West Africa*. London: Cambridge at the University Press.

FAGG, B. William. 1951. "Tribal Sculpture and the Festival of Britain", *Man*, Vol. 51 (Jun.), 73-76.

FAGG, B. William, FORMAN, W. & B. 1959. *L'Art Nègre- Ivoires Afro-Portugais*. Prague: Artia.

_____. 1963. *Nigerian Images*. New York: Praeger.

FAGG, B. William, 1965. *Sculptures Africaines: les univers artistiques des tribus d'Afrique Noire*. Paris: Fernand Hazan.

FAGG, William, PEMBERTON, John (colab.), ed. Bryce Holcombe. 1982. *Yoruba: sculpture of West Africa*. New York: Alfred A. Knopf.

FALOLA, Toyin, 1981. "Trends in Nigerian Historiography", *Transafrican Journal of History*, Vol. 10, No. 1/ 2. Gideon Were Publications (in *Jstor*).

FALOLA, Toyin; HEATON, Matthew. 2008. *A History of Nigeria*. University of Texas at Austin, Cambridge University Press.

- FORMAN, M. e B.; DARK, Philip. 1960. *Benin Art*. London: Paul Hamlyn.
- GARCIA, José Manuel. 2005. *As Iluminuras de 1502 do “Livro Carmesim” e a Iconologia Manuelina* [in <http://arquivomunicipal.cm-lisboa.pt/fotos/editor2/83.pdf>].
- GIRSHICK, Paula Ben-Amos; Thornton, John. 2001. “Civil War in the Kingdom of Benin, 1689-1721: Continuity or Political Change?”, *The Journal of African History*, Vol. 42, No. 3, 353-376 (in *Jstor*).
- GLEASON, Bruce P. 2021. “Cavalry Trumpet and Kettledrum Practice from the Time of the Celts and Romans to the Renaissance”, *The Galpin Society Journal* 61 (2008), 231-51. Accessed January 5 (in *Jstor*).
- GRILO, Fernando. 2013. “D. Álvaro da Costa e Nicolau de Chanterene. *Virtú e memória na escultura tumular do Renascimento em Portugal*”, ROSA, Maria de Lurdes (coord.) – *D. Álvaro da Costa e a sua descendência, séculos XV-XVII: poder, arte e devoção*. Lisboa: IEM – Instituto de Estudos Medievais, CHAM – Centro de História de Além-Mar e Editora Caminhos Romanos.
- GODINHO, Carlos E. Ferreira. 2016. *A Esfera Armilar de D. Manuel I: Visão Celestial e Providência Astral* (Mestrado em História e Filosofia das Ciências, Faculdade de Ciências, Universidade de Lisboa).
- GOMES, Rita Costa. 2012. “In and Out of Africa: Iberian Courts and the Afro-Portuguese Oliphant of the late 1400s”, *The Making of a Court Society: Kings and Nobles in Late Medieval Portugal*, 167-188. New York: Cambridge University Press.
- GOMES, M. Varela, Casimiro T., C. Manso. 2020. “Afro-Portuguese ivories from Sierra Leone and Nigeria (Yoruba and Benin Kingdoms) in archaeological contexts from Southern Portugal”, *African Arts* 53 (2020), 24-37.
- GONÇALVES, Joana. 2013. *Conservação e restauro de uma trompa em marfim: metodologia de tratamento de um material de origem animal e participação no tratamento de conservação e restauro de um presépio com maquina e trempe*. Tomar: Instituto Politécnico de Tomar.
- GORDON, David M. 2016. “(Dis)embodying sovereignty: divine kingship in central african historiography”, *Journal of African History*. Cambridge University Press, No. 57.1, 47-67.
- GROTTANELLI, Vinigi L. 1975. “Discovery of a Masterpiece. A 16th-Century Ivory Bowl from Sierra Leone”, *African Arts*, Vol. 8, No. 4, 14-23+83.
- _____. 1989. *Vice-Almirante A. Teixeira da Mota*, In *Memoriam*. Vol. II, Instituto de Investigação Científica Tropical. Lisboa: Academia de Marinha.
- GSCHWEND, Annemarie J., LOWE, K. J. P. 2015. *The Global City, On the Streets of Renaissance Lisbon*. London: Paul Holberton Publishing.
- GUEDES, Natália Correia (Coord.). 2004. *Thesaurus, Vocabulário de Objetos do Culto Católico*. Lisboa: Universidade Católica Portuguesa/Fundação da Casa de Bragança.
- Guidelines on Methods and Procedures for Ivory Sampling and Laboratory Analysis*, UNODC. New York: United Nations Office on Drugs and Crime, United Nations, 2014.

GUNSCH, Kathryn. 2013. "Art and/or Ethnographica? The Reception of Benin Works from 1897 to 1935", *African Arts*, Vol. 46, No. 4, 22-31.

_____. 2018. *The Benin Plaques: a 16th century imperial monument*. London: Routledge.

HALLEN, Barry. 1997. "African Meanings, Western Words", *African Studies Review* 40, No. 1, 1-11. Doi: 10.2307/525030.

HALLETT, Jessica, SENOS, Nuno (coord.). 2018. *De Todas As Partes Do Mundo. O património do 5º duque de Bragança*, D. Teodósio I. Lisboa: CHAM-Centro de Humanidades e Edições tinta-da-China, Lda.

HAUSER, R. 2008. "5 Ivory Things". *Illustrations ad Captations*.

HERBERT, Eugenia W. 1984. *Red Gold of Africa: Copper in Precolonial History and Culture*. Madison, Wisconsin: University of Wisconsin Press.

HORTA, José da Silva. 1991. "A Representação do Africano na Literatura de Viagens, do Senegal à Serra Leoa (1453-1508)", *Mare Liberum*, Sep. 2, 209-339.

_____. 2011. A "Guiné do Cabo Verde". *Produção textual e representações (1578-1684)*. Lisboa: Fundação Calouste Gulbenkian/FCT.

HORNEBECK, Stephanie. 2015. "Elephant ivory: An overview of changes to its stringent regulation and considerations for its identification", *Objects Specialty Group Postprints*, Vol. 22, 101-122.

INSOLL, T.; SHAW, T. 1997. "Gao and Igbo Ukwu: Beads, Interregional Trade, and Beyond", *The African Archaeological Review*, Vol. 14, No. 1, pp. 9-23.

ISHIDA, Yasuko; GEORGIADIS, Nicholas; HONDO, Tomoko; ROCA, Alfred, 2013. *Triangulating the provenance of African elephants using mitochondrial DNA*, Vol. 6. Evolutionary applications. Doi-10.1111/j.1752-4571.2012.00286.x.

KINGSLEY, Jennifer. 2021. "Reconsidering the medieval oliphant: the ivory horn in the Walters Art Museum", *The Journal of the Walters Art Museum* 68/69 (2010), 9-20 (in Jstor).

KITPIPIT, Thitika, CHOTIGEAT, Wilaiwan, LINACRE, Adrian; THANAKIATKRAI, Phuvadol. 2014. *Forensic animal DNA analysis using economical two-step direct PCR*, Vol. 10. Forensic science, medicine, and pathology. Doi: 10.1007/s12024-013-9521-8.

KL-ZERBO, 2010 (1ª ed. 1981). *A História Geral da África*, Vol. I, ed. (8 Vols.). Brasil: Unesco.

LAMP, Frederick. J. 1983. "House of Stones: Memorial Art of Fifteenth-Century Sierra Leone", *The Art Bulletin*, Vol. 65, No. 2 (Jun.), 219-237. Doi:10.1080/00043079.1983.10788068.

LAMP, Frederick, 2011. "Ancient Terracotta Figures From Northern Nigeria", *Yale University Art Gallery Bulletin Recent Acquisitions*, pp. 48-57. Yale University (in Jstor).

_____. 2018. *Ancestors in search of descendants. Stone effigies of the ancient Sapi*. New York: QCC Art Gallery.

LAWAL, Babatunde. 1983. "A arte pela vida: a Vida pela arte", *Afro-Ásia*, No. 14, 41-59.

_____. 1977. "The Present State of Art Historical Research in Nigeria: Problems and Possibilities", *The Journal of African History*, Vol. 18, No. 2, 193-216. Cambridge University Press (in Jstor).

LIGERS, Z. 1971. *La sculpture nigérienne: étude ethnographique*. Paris: Librairie des Cinq Continents.

LOPES, P. Catarino (ed.). 2019. *Portugal e a Europa nos Séculos XV e XVI. Olhares, Relações, Identidade(s)*. IEM-Instituto de Estudos Medievais/CHAM-Centro de Humanidades.

LUSCHAN, Felix Von. 1919. *Die Altertümer von Benim*. Berlin: Museum für Völkerkunde.

MACGAFFEY, Wyatt. 1996. "Dialogues of Deaf: Europeans on the Atlantic coast of Africa." In *Implicit Understandings. Observing, Reporting, and Reflecting on the Encounters Between Europeans and Other Peoples in the Early Modern Era*, ed. Stuart B. Schwartz, 249-267. Cambridge: Cambridge University Press.

MAGALHÃES, Artur, BERREDO, Ana, GASPAS, MaDu. 2018. "De Volta ao Passado: A Aplicação da Fotogrametria para Registo Arqueológico 3 D", *Revista de Arqueologia*, Vol. 31, No. 1.

MARK, Peter, MOTA, A. Teixeira da. 1990. "Duarte Pacheco Pereira: Capitão e Governador de S. Jorge da Mina", *Mare Liberum*, No. 1, 1-27.

MARK, Peter. 2002. *"Portuguese" Style and Luso-African Identity, Precolonial Senegambia Sixteen-Nineteenth Centuries*. Indiana: Indiana University Press- Bloomington & Indianapolis.

_____. 2007. "Towards a Reassessment of the Dating and the geographical Origins of the Luso-African Ivories: fifteenth – seventeenth Century", *History in Africa* 34, 189-211.

_____. 2014. "African Meanings and European-African Discourse. Iconography and Semantics in Seventeenth Century Salt Cellars from Serra-Leoa", *Religion and Trade, Cross-Cultural Exchanges. World History, 1000-1900*, eds. F. Trivellato, L. Halevi, C. Antunes, 236-266. Oxford: Oxford University Press.

_____. 2015. '«Bini, vidi, vici» – On the misuse of 'style' in the analysis of sixteenth century Luso-African ivories", *History in Africa* 42 (2015), 323-34.

MARK, Peter, et HORTA, José da Silva. 2011. *The Forgotten Diaspora: Jewish Communities in West Africa and the Making of the Atlantic World*. Cambridge: Cambridge University Press.

MARTINEZ, Eugenia Soledad. 2007. "Crossing-cultures: Afro-Portuguese Ivories of Fifteenth- and Sixteenth Century Sierra Leone." [s.1]. [s.n.]. MA Thesis, University of Florida.

MASSING, J. M. 2013. "Os Marfins Africanos e os Portugueses – African Ivories and the Portuguese", *Marfins no Império Português. Ivories in the Portuguese Empire*, coord. Nuno Vassallo e Silva. Scribe.

MENDONÇA, I., CORREIA, A. P. Rebelo. 2010. *As Artes Decorativas e a Expansão Portuguesa, Imaginário e Viagem*. Actas do 2º Colóquio de Artes Decorativas, 1º Simpósio Internacional (2008). Lisboa: M/C, FRESS, CCM, ESAD.

MENESES, Bezerra de. 2003. "Fontes visuais, cultura visual, história visual: balanço provisório, propostas cautelares", *Revista Brasileira de História*, São Paulo, Vol. 23, No. 44, 11-36. Doi - 10.1590/S0102-01882003000100002.

METZIG, Gregor M. 2016. "Corals, Brass and Firearms. Material Commodities in Cultural Interactions between Edo and Portuguese in Benin around 1500", *Band 17 Material Culture in Modern Diplomacy from the 15th to the 20th Century*, edited by Harriet Rudolph. Berlin, Boston: De Gruyter Oldenbourg, 29-54. <https://doi.org/10.1515/9783110463217-002>.

MOREIRA, Rafael. 2010. 3º Simpósio Iberoamericano de História da Cartografia, Agendas para a História da Cartografia Iberoamericana. Universidade de São Paulo.

MOTA, Avelino Teixeira da. 1975. "Gli avori africani nella documentazione portoghese dei secoli XV-XVII", *Africa* 30, 580-589.

_____. 1976. *Alguns aspectos da colonização e do comércio marítimo dos portugueses na África ocidental nos séculos XV e XVI*. Lisboa: Junta de Investigações Científicas do Ultramar.

MOYANO, Gonzalo. 2017. *El uso de fotogrametría digital como registro complementario en arqueología. Alcances de la técnica y casos de aplicación*. Comechingonia, 21 (2), 333-351.

NEVADOMSKY, Joseph. 1993. "The Benin Kingdom: Rituals of Kingships and their Social Meanings", *African Study Monographs* 14 (2), 65-77.

NIANE, D. T. (ed.), 2010. *História Geral da África*, Vol. IV, *África do séc. XII ao XVI* (8 vols.). Brasil: Coleção da História Geral da África da Unesco.

OGOT, Bethwell A., 2010. *História geral da África*, vol. V *África do século XVI ao XVIII*. Brasília: UNESCO. ISBN: 978-85-7652-127-3.

OLIVEIRA, Aurélio de; CRUZ, Maria A. L.; GUERREIRO, Inácio; DOMINGUES, Francisco C. 1999. *História dos Descobrimentos e Expansão Portuguesa*. Lisboa: Universidade Aberta.

PANOFSKY, Erwin, 1955 (1ª ed. 1939). *Estudos de Iconologia, temas humanísticos na arte do renascimento*. Teoria da Arte, Lisboa: Editorial Estampa.

PINTO, Renato. 2009 in <https://www.revistamilitar.pt/artigo/528>.

PEDERSEN, Maggie Campbell. 2010. *Gem and Ornamental Materials of Organic Origin*. Oxford: Butterworth-Heinemann.

_____. 2015. *Ivory*. London: Nag Press.

PEREIRA, Paulo (dir.). 1995. *História da Arte Portuguesa*. Vol. II, Lisboa: Círculo de Leitores.

PEREIRA, Mário. 2010. African Art at the Portuguese Court, c. 1450-1521. PhD Dissertation, Brown University, Providence, Rhode Island.

PICTON, John. 2000. "MUSEUM ETHNOGRAPHY, CURRENT ART, AFRICA", *Journal of Museum Ethnography*, No. 12, 109-14. Accessed April 9, 2021. <http://www.jstor.org/stable/40793648>.

PINTO, M. H. Mendes. 1989. "Elementos para o Estudo Formal e Decorativo de Peças Afro-Portuguesas", IV Simpósio Luso-espanhol de História de Arte. Portugal e Espanha entre a Europa e Além-Mar. Coimbra, Instituto de História de Arte, Universidade de Coimbra, 1988, ed. Pedro Dias, 153-187.

PITT-RIVERS, Augustus. 1981. *Antique Works of Art From Benin*. New York: Dover Publications, INC.

PLANKENSTEINER, Barbara. 2005. "African Art at the Museum für Völkerkunde in Vienna", *African Arts*, Vol. 38, Issue 2, 12-92.

PLASS, Marguarete. 1963. *Above the Salt*.

RODRIGUES, Tiago, 2018. Do livro para o marfim. Gravuras tardo-medievais francesas em olifantes, hostiários e saleiros da Antiga Serra Leoa. Dissertação de Mestrado, Universidade de Lisboa.

RYDER, Alan F. C. 1961. "The Benin Missions", *Journal of the Historical Society of Nigeria*, Vol. 2, No. 2, 231-259. Historical Society of Nigeria (in *Jstor*).

_____. 1964. "A Note on the Afro-Portuguese Ivories", *The Journal of African History* 5, No. 3, 363-365. Cambridge University Press. www.jstor.org/stable/179972.

_____. 1965. "A reconsideration of the Ife-Benin relationship", *The Journal of African History* 6, No. 1, 25-37. Cambridge University Press. Doi: 10.1017/S0021853700005314.

_____. 1969. *Benin and the Europeans, 1485-1897*. London and Harlow: Longmans, Green and Co Ltd.

RUPP, Nicole, AMEJE, James, BREUNIG, Peter. 2005. "New Studies on the Nok Culture of Central Nigeria", *Journal of African Archaeology*, Vol. 3 (2), 2005, 283-290.

SAÏD, Edward W. 1996 (1ª ed. 1978). *Orientalismo. O Oriente como invenção do Ocidente*. Companhia das Letras. São Paulo: Editora Schwarcz.

SAMIR, Amin. 1989. *Eurocentrism, Modernity, religion and Democracy. A Critique of Eurocentrism and Culturalism*. New York: Monthly Review Press.

ST. AUBIN, António, FIGUEIREDO, M. C., LOURA, L., RIBEIRO, L., VIEGAS, F. 2004. *Lógica Matemática*. Grupo de Matemática da Universidade Técnica de Lisboa.

<http://preprint.math.ist.utl.pt/files/ppgmutilconjuntos.pdf>

SANTOS, Vanicléia S., Paiva, Eduardo F., Gomes, René L. (org.). 2018. *O Comércio de Marfim no Mundo Atlântico. Circulação e Produção (Séculos XV a XIX)*. Estudos Africanos do CEA/UFMG, Belo Horizonte.

SAUSSURE, F. 1967. *Cours de Linguistique Générale* - Édition critique préparé par Tullio de Mauro. Paris: Payot.

SCHÄFFER, Margareth. 1999. "Entre-lugares" da cultura: diversidade ou diferença? Resenha Crítica. *Educação e Realidade*, 161-167.

SCHÄFER, Wolf. 2007. "Global History", *Encyclopedia of Globalization*, ed. Ro land Robertson and Jan A. Scholte (New York: Routledge, 2007), 2, 516 – 52.

SHAW, Thurstan. 1970. *Igbo-Ukwu: An Account o Archaeological Discoveries in Eastern Nigeria*. London: Faber & Faber.

SERRÃO, Vítor. 2002. *História da Arte em Portugal. O Renascimento e o Maneirismo*. Lisboa: Editorial Presença.

_____. 2007. *A Trans-Memória das Imagens. Estudos iconológicos de pintura portuguesa (séculos XVI-XVIII)*. Lisboa: Nova Cosmos.

_____. 2014. "As artes decorativas na coleção palaciana do 1º Conde de Basto, D. Fernando de Castro em Évora no Tempo dos Filipes", *Artis* (Revista do Instituto de História da Arte, FLUL), 2, 9-21.

SILVA, Nuno Vassallo e. 2009. *Arte Portuguesa. Da Pré-História ao Século XX, Artes Decorativas na Época dos Descobrimentos*, coord. Dalila Rodrigues. Instituto dos Museus e da Conservação (IMC), Instituto de Gestão do Património Arquitetónico e Arqueológico (IGESPAR), Arte e Edições, Lda.

SILVA, Nuno Vassallo e, Trnek, Helmut (coordenadores). 2001. *Exotica. Os Descobrimentos Portugueses e as Câmaras de Maravilhas do Renascimento*. Lisboa: Fundação Calouste Gulbenkian.

SOPPELSA, Robert T. 1988. "Western Art-Historical Methodology and African Art: Panofsky Paradigm and Ivoirian Mme", *Art Journal*, Vol. 47, 2: Object and Intellect: Interpretations of Meaning in *African Art* (in *Jstor*).

SUKUMAR, Raman, 2006. *Using morphometric and analytical techniques to characterize elephant ivory*. Science Direct, Forensic Science International 162, 144-151.

STEWART, Charles. 1999. "Syncretism and Its Synonyms: Reflections on Cultural Mixture", *Diacritics* 29, No. 3, 40-62 [<http://www.jstor.org/stable/1566236>].

SWARZENSKI, Hanns. 2021. "Two Oliphants in the Museum." *Bulletin of the Museum of Fine Arts* 60, no. 320 (1962), 27-45 (in *Jstor*).

SWEET, James H. 2003. *Recreating Africa. Culture, Kinship, and Religion in the African-Portuguese World, 1441-1770*. The University of North Carolina Press, Chapel Hill and London.

THORNTON, John K. 1988. "Traditions, Documents and the Ife-Benin Relationship", *History in Africa* 15, 351-362. African Studies Association. Doi: 10.2307/3171867.

_____. 2013. "Afro-Christian syncretism in the kingdom of Kongo", *The Journal of African History* 54, 53-77. Doi: 10.1017/S0021853713000224.

TYMOWSKI, Michal. 2015. "African perceptions of Europeans in the early period of Portuguese expeditions to West Africa", *Itinerario*, Vol. 39, No. 221-246.

VANSINA, Jan, 2013 (1ª ed. 1984). *Art History in Africa. An Introduction to Method*. London and New York: Routledge, Taylor & Francis Group.

VILHENA, Maria João. 2004. *Normas de Inventário, Escultura, Artes Plásticas e Artes Decorativas*. Instituto Português de Museus.

VISONÀ, M. Blackmun; BLIER, Suzanne P.; ABIODUN, Rolwand. 2000. *A History of Art in Africa*. London: Thames and Hudson.

VOGEL, Susan (ed.). 1981. *For Spirits And Kings. African Art from the Paul and Ruth Tishman Collection*, The Metropolitan Museum of Art. New York: Harry H. Abrams, Inc., Publishers.

WHITTICK, Arnold, 1977. "Mimesis, Abstraction and Perception", *Philosophy*, Vol. 52, No. 199, 82-89. Cambridge University Press (in *Jstor*).

WILLETT, F., TORSNEY, B., RITCHIE, M. 1994. "Composition and Style: An Examination of the Benin 'Bronze' Heads", *African Arts*, Vol. 27, no. 3, 60-67.

WILLETT, Frank. 1967. "Ife in Nigerian Art", *African Arts*, Vol. 1, No. 1, pp. 30-35+78. UCLA James S. Coleman African Studies Center (in *Jstor*).

_____. 1971 (1a ed. 1967). "Ifè: une civilisation africaine", *Nouveaux Aspects de L'Archéologie*, Collection dirigée par Sir Mortimer Wheeler trad. de l'anglais par Andre Ravaute et Jean Ravaute. Suisse: Jardin des Arts/Tallandier.

_____. 1971. *African Art, An Introduction*. London: Thames and Hudson.

_____. 1974. *Nigeria: The land, its art and its people*. London: Studio Vista.

ZIEGLER, Stefan. 2017. *Determination of Age and Geographical Origin of African Elephant Ivory*, BN, Federal Agency for Nature Conservation [https://ivoryid.org/Final_Report_BfN_Ivory.pdf].