



**UNIVERSIDADE FEDERAL DA BAHIA**  
**FACULDADE DE FILOSOFIA E CIÊNCIAS HUMANAS**  
**PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM MUSEOLOGIA**

**JOSÉ IVONILDO ARAÚJO TERCEIRO**

**TAPETE PROVERBIAL: MEMÓRIA ATRAVÉS DA LINGUAGEM**

Salvador  
2022

**JOSÉ IVONILDO ARAÚJO TERCEIRO**

**TAPETE PROVERBIAL: MEMÓRIA ATRAVÉS DA LINGUAGEM**

Dissertação apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Museologia da Faculdade de Filosofia e Ciências Humanas da Universidade Federal da Bahia, como requisito parcial para a obtenção do grau de Mestre em Museologia.

Orientadora: Prof<sup>a</sup>. Dr<sup>a</sup>. Maria das Graças de Souza Teixeira

Salvador  
2022

Ficha catalográfica elaborada pelo Sistema Universitário de Bibliotecas (SIBI/UFBA), com os dados fornecidos pelo(a) autor(a)

---

T315 Terceiro, Jose Ivonildo Araújo,  
Tapete proverbial: memória através da linguagem / Jose Ivonildo Araújo Terceiro. –  
2022.  
120 f.: il.

Orientadora: Prof<sup>ª</sup>. Dr<sup>ª</sup>. Maria das Graças de Souza Teixeira.

Dissertação (mestrado) - Universidade Federal da Bahia. Faculdade de Filosofia e Ciências Humanas, Salvador, 2022.

1. Museologia - Brasil. 2. Cultura material – África. 3. Memória. 4. Informação.  
4. Provérbios africanos. 5. Comunicação I. Teixeira, Maria das Graças de Souza,  
II. Universidade Federal da Bahia. Faculdade de Filosofia e Ciências Humanas.  
III. Título.

CDD: 069.0981

---

# JOSÉ IVONILDO ARAÚJO TERCEIRO

## TAPETE PROVERBIAL: MEMÓRIA ATRAVÉS DA LINGUAGEM

Dissertação apresentada como requisito parcial para a obtenção do grau de Mestre em Museologia, Programa de Pós-Graduação em Museologia Patrimônio e Comunicação, da Faculdade de Filosofia e Ciências Humanas da Universidade Federal da Bahia.

Aprovado em, 07/10/2022

### BANCA EXAMINADORA

Prof<sup>ª</sup>. Dr<sup>ª</sup> Maria das Graças de Souza Teixeira

---

Orientadora (Linha 2 PPGMuseu/UFBA)

Prof<sup>ª</sup>. Dr<sup>ª</sup>. Ana Helena da Silva Delfino Duarte

---

1<sup>ª</sup> Examinadora (Membro Interno - Linha 2 PPGMuseu/UFBA)

Prof. Dr. Marcelo Nascimento Bernardo da Cunha

---

2<sup>º</sup> Examinador (Membro interno - Linha 1 PPGMuseu/UFBA)

Professor Dr. José Henrique de Freitas Santos

---

3<sup>º</sup> Examinador (Membro Externo - ILUFBA/UFBA)

Prof<sup>ª</sup>. Dr<sup>ª</sup> Rita de Cassia Maia da Silva

---

Suplente (Linha 2 PPGMuseu/UFBA)



SERVIÇO PÚBLICO FEDERAL  
UNIVERSIDADE FEDERAL DA BAHIA  
FACULDADE DE FILOSOFIA E CIÊNCIAS HUMANAS  
COLEGIADO DO PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM MUSEOLOGIA  
PPGMUSEU - UFBA  
Estrada de São Lázaro, 197, Federação. Salvador/Bahia  
CEP 40.210-730 Tel. (71) 3283-6445  
ppgmuseu@ufba.br



ATA DE SESSÃO PÚBLICA DE DEFESA DE DISSERTAÇÃO DO PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM MUSEOLOGIA DA UNIVERSIDADE FEDERAL DA BAHIA. Às 10:00 horas do dia 07 de outubro de 2022, em sessão pública realizada remotamente na Plataforma Mconf RNP (Conferência Web), deu-se início a apresentação, defesa e julgamento da dissertação realizada pelo mestrando **José Ivonildo Araújo Terceiro**, aluno da Linha de Pesquisa 2 do Mestrado em Museologia – PPGMuseu, desta Universidade. O trabalho, intitulado: *“Tapete proverbial: memória através da linguagem”*, foi avaliado pela banca composta pela Prof<sup>ra</sup>. Dr<sup>a</sup> Maria das Graças de Souza Teixeira, orientadora do mestrando - (PPGMuseu/UFBA - Presidente), pela professora . Dra . Ana Helena da Silva Delfino Duarte – (PPGMUSEU/UFU – 1<sup>a</sup> Examinadora), pelo professor Dr. Marcelo Nascimento Bernardo da Cunha – (UFBA/PPGMUSEU – 2<sup>o</sup> Examinador) e pelo professor Dr. José Henrique de Freitas Santos (UFBA/Letras - 3<sup>o</sup> Examinador). Após a abertura dos trabalhos, o mestrando deu início a apresentação, tendo trinta minutos para a sua explanação. Em seguida, foram iniciadas as arguições dos membros da banca, em tempo estipulado de vinte minutos para cada um, com o mesmo tempo destinado para as respostas do mestrando. Após esta etapa da sessão, a banca reuniu-se em separado para deliberar sobre o resultado da avaliação, divulgando, em seguida, a sua deliberação para o mestrando e público presente, indicando a aprovação do mestrando. Ao final da sessão, foi lavrada esta ata, que após leitura, será assinada pelo mestrando e pelos membros da banca e demais presentes. Salvador, 07 de outubro de 2022.

Maria das Graças de Souza Teixeira

Ana Helena da Silva Delfino Duarte

Marcelo Nascimento Bernardo da Cunha

José Henrique de Freitas Santos

José Ivonildo Araújo Terceiro

Dedico ao meu povo Cigano e a todos os povos que (r)existem pela memória.

## AGRADECIMENTOS

Durante o curto período que compreendeu o curso foram grandes os desafios enfrentados até alcançar este momento, de conclusão. Desafios estes que enfrentamos todos com sapiência e paciência e que me deixaram mais forte e confiante para seguir na estrada do conhecimento. Agradeço ao Criador e ao universo por conspirar sempre a meu favor e a meu povo Cigano, sobretudo na figura de meus avós, meus pais e irmãos que, com suas boas vibrações, contribuíram para essa conquista, que é coletiva. Agradeço ao Programa de Pós-Graduação em Museologia, o nosso querido PPGMuseu, que recebeu meu projeto de pesquisa acreditando nesta proposta de investigação científica, e a todos os professores do programa que de uma forma ou de outra acabaram por contribuíram para meu trabalho com seus conhecimentos e ensinamentos. Agradeço a minha orientadora, Prof<sup>ª</sup>. Dra. Maria das Graças de Souza Teixeira, por ter aceitado me orientar e contribuir de forma tão significativa para um bom estudo, por ter se empenhado tanto com o produto final da pesquisa quanto com a minha saúde física e mental. Agradeço ao Museu Afro-Brasileiro por toda a vivência, experiências adquiridas quando mediador e agora como pesquisador, por abrir as portas de sua reserva técnica para que pudéssemos acessar alguns documentos que foram de grande importância para precisão de informações que utilizamos. Agradeço a Prof<sup>ª</sup>. Dra. Ana Duarte e aos professores Doutores Henrique Freitas e Marcelo Cunha por suas observações e contribuições para o trabalho no momento do exame de qualificação do texto da dissertação que fizeram toda a diferença no entendimento da pesquisa. Agradeço a Joaquim Filho que, gentilmente, nos cedeu alguns textos que foram bastante proveitosos para o desenvolvimento e complemento de algumas ideias durante o nosso processo de escrita. Agradeço a todos os meus amigos e amigas que torcem por mim e a todo(a)s colegas discentes do programa, sobretudo os da turma 2020.1 que com garra encontraram soluções para seus projetos serem desenvolvidos no contexto pandêmico. Agradeço também a coordenação do programa na pessoa de Prof<sup>º</sup>. Dr. José Cláudio e a secretaria na pessoa de Elisangela Pinto por serem sempre tão solícitos em nos auxiliar em quaisquer questões.

*“[...] na rememoração, nós não lembramos as imagens do passado como elas aconteceram, e sim de acordo com as forças sociais do presente que estão agindo sobre nós”.*  
Maurice Halbwachs.



TERCEIRO, José Ivonildo Araújo. Tapete proverbial: memória através da linguagem. 120f.: il. 2022. Dissertação (Mestrado) – Departamento de Museologia – Faculdade de Filosofia e Ciências Humanas, Universidade Federal da Bahia, Salvador, 2022.

## RESUMO

A presente dissertação, intitulada “Tapete proverbial: memória através da linguagem”, estuda questões relativas a memória e o provérbio. Partimos do tapete proverbial, entendendo-o como suporte do provérbio e compreendendo este como suporte de memória que por sua vez é passível de ser apreendida através das informações apresentadas por meio de escritas em variados suportes. Buscamos compreender o provérbio enquanto imagem-suporte que é assimilado por culturas distintas, perpassando tempos e se apresentando sempre atual, informando, atualizando a memória e servindo assim como veículo de comunicação. Para tanto, nos debruçamos sobre referências especializadas no que concerne a provérbio e memória, bem como outras temáticas e conceitos. As fontes bibliográficas utilizadas nessa pesquisa foram identificadas a partir de bibliotecas e acervos virtuais de instituições de ensino e museus nacionais e internacionais. O trabalho divide-se em três momentos, onde o primeiro trata da compreensão do tapete proverbial e sua relação com a memória e história; o segundo se ocupa de argumentar sobre o conceito de provérbio no intuito de ampliar o que se entende enquanto tal; e o terceiro tenta compreender a dimensão comunicacional do tapete proverbial. Seguindo esse percurso, com base em estudos concernentes ao provérbio a memória, dentre outros e ancorando-se na pesquisa museológica, foi possível compreender o provérbio para além do dialogismo oral/escrita a partir do tapete proverbial, que foi o norteador para que se pudesse alargar o entendimento do provérbio.

**Palavras chave: Tapete proverbial; Memória; Provérbio; Informação; Comunicação.**

TERCEIRO, José Ivonildo Araújo. Tapis proverbial : mémoire à travers le langage. 120 f.: ill. 2022. Dissertation (Master) – Département de Muséologie – Faculté de Philosophie et Sciences Humaines, Université Fédéral de Bahia, Salvador, 2022.

## RESUMÉ

La présente thèse de master, intitulée « Tapis proverbial : mémoire par le langage », étudie des questions liées à la mémoire et au proverbe. Nous partons du tapis proverbial, en le comprenant comme un support du proverbe et en le comprenant comme un support de mémoire, qui à son tour est susceptible d'être appréhendé à travers les informations présentées par l'écrite sur divers supports. Nous cherchons à comprendre le proverbe pendant qu'une image soutien assimilé par différentes cultures, en passant par les époques et se présentant comme toujours actuel, informant, mettant à jour la mémoire et servant ainsi de véhicule de communication. Pour ce faire, nous nous sommes concentrés sur des références spécialisées concernant les proverbes et la mémoire, ainsi que d'autres thématiques et concepts. Les sources bibliographiques utilisées dans cette recherche ont été identifiées à partir de bibliothèques et de collections virtuelles d'établissements d'enseignement et de musées nationaux et internationaux. Le travail est divisé en trois moments, où le premier traite de la compréhension du tapis proverbial et de sa relation avec la mémoire et l'histoire; le second s'occupe d'argumenter sur le concept de proverbe pour élargir ce qui est entendu comme tel; et le troisième essaie de comprendre la dimension communicationnelle du tapis proverbial. En suivant ce parcours, basé sur des études concernant au proverbe, la mémoire, entre autres, et ancré dans la recherche muséologique, il a été possible de comprendre le proverbe au-delà du dialogisme oral/écrit à partir du tapis proverbial, qui a été le guide pour élargir la compréhension du proverbe.

**Mots-clés: Tapis proverbial; Mémoire; Proverbe; Information; Communication.**

## ILUSTRAÇÕES

FIGURA 1 Tapeçaria ideográfica do rei Glelé MAFRO/UFBA .....	18
FIGURA 2 Mapa do antigo reino do Daomé.....	32
FIGURA 3 Imagem com detalhes de costura do aplique do tapete proverbial .....	34
FIGURA 4 Imagem de chapéu (Kufi) com apliques.....	36
FIGURA 5 Imagem do tapete proverbial 12 reis do Daomé MAFRO/UFBA.....	37
FIGURA 6 Imagem de utensílios domésticos com apliques.....	39
FIGURA 7 Imagem de vestimentas contemporâneas com apliques .....	40
FIGURA 8 Imagem do aplique do Rei Glelé.....	48
FIGURA 9 Imagem da tela do Museu Histórico do Abomé .....	52
FIGURA 10 Imagem do tapete proverbial do Museu Nacional (RJ).....	53
FIGURA 11 Imagem do tapete proverbial do Museu Nacional (RJ) colorido .....	55
FIGURA 12 Imagem dos tapetes proverbiais em exposição no MAFRO/UFBA .....	76
FIGURA 13 Imagem de tapete proverbial com 12 reis do Daomé MAFRO/UFBA .....	77
FIGURA 14 Imagem de fractal.....	90

## ABREVIATURAS E SIGLAS

CEAO	Centro de Estudos Afro Orientais
FFCH	Faculdade de Filosofia e Ciências Humanas
IHGB	Instituto Histórico e Geográfico Brasileiro
ILUFBA	Instituto de Letras da Universidade Federal da Bahia
MAFRO	Museu Afro Brasileiro
MASP	Museu de Arte de São Paulo
MAE	Museu de Arqueologia e Etnologia
PPGMuseu	Programa de Pós Graduação em Museologia
UFBA	Universidade Federal da Bahia
USP	Universidade de São Paulo
USA	United States of America (Estados Unidos da América)

## SUMÁRIO

<b>INTRODUÇÃO .....</b>	<b>14</b>
<b>1           CULTURA MATERIAL AFRICANA E O R(EXISTIR) AO TEMPO</b> <b><u>.....</u></b>	<b>23</b>
1.1O OBJETO E O QUE ELE NOS PROPICIA .....	29
1.2O REINO DO DAOMÉ E AS ORIGENS DO TAPETE PROVERBIAL .....	43
1.3O TAPETE PROVERBIAL E SUA CONFECÇÃO .....	46
1.4O TAPETE PROVERBIAL E SUA COMERCIALIZAÇÃO .....	50
1.5O TAPETE PROVERBIAL COMO BANDEIRA.....	51
1.6TAPETE PROVERBIAL: HISTÓRIA E MEMÓRIA TRADUZIDAS ATRAVÉS DE LEITURAS HISTÓRICAS.....	57
<b>2           ENTENDENDO A FORÇA DA ORALIDADE PARA ALÉM D’AFRICA</b> <b>PARA COMPREENDER O PROVÉRPIO <u>.....</u></b>	<b>68</b>
2.1A IMPORTÂNCIA DA ORALIDADE PARA A CONSTRUÇÃO E DIFUSÃO DE CONHECIMENTOS .....	71
2.2DISCUTINDO O CONCEITO DE PROVÉRPIO.....	82
2.3O PROVÉRPIO PARA ALÉM DO BINARISMO ORAL ESCRITA.....	88
2.4PROVÉRPIO, MOVIMENTO CONSTANTE.....	94
<b>3           TAPETE PROVERBIAL, SUPORTE DO PROVÉRPIO, VEÍCULO DE</b> <b>COMUNICAÇÃO <u>.....</u></b>	<b>100</b>
3.1O TAPETE PROVERBIAL: VEÍCULO DE COMUNICAÇÃO.....	100
3.2O TAPETE PROVERBIAL E SUA CAPACIDADE INFORMACIONAL.....	102
3.3INFORMAÇÃO E COMUNICAÇÃO.....	103
3.4PROVÉRPIO: POTÊNCIA IMAGÉTICA.....	105
<b>CONSIDERAÇÕES FINAIS .....</b>	<b>108</b>
<b>REFERÊNCIAS.....</b>	<b>111</b>

## INTRODUÇÃO

A dissertação *Tapete proverbial: memória através da linguagem* investiga o provérbio tendo como motivação para esse trabalho os Tapetes Proverbiais, exibidos na exposição MAFRICAS: as Áfricas do MAFRO, aberta ao público em 19 de setembro de 2018 no MAFRO/UFBA<sup>1</sup> e que integram a coleção de cultura material africana da instituição.

A escolha dessa temática se deve ao meu interesse pela cultura material africana e tenta identificar algumas implicações desta no cotidiano da população do Benin e outras populações africanas. A condição de mediador cultural no Museu Afro-Brasileiro me possibilitou a observação e aguçou o interesse pelos objetos em questão por considerá-los muito comunicativos, tendo sido possível identificar nos provérbios informações sobre diversos aspectos concernentes a cultura do Benin, inspirando-me a conhecer mais sobre os provérbios e de que maneira este conteúdo se faz presente nas relações sociais entre sujeitos distintos.

Tal interesse ampliou nosso foco de estudo, indo desde a observação do tapete proverbial em si até o entendimento do provérbio enquanto conceito, o que contribuiu para ampliar o horizonte da pesquisa. Neste sentido, ressalta-se que, neste estudo, o tapete é compreendido não como suporte físico do provérbio, mais como a próprio concretização do mesmo. Por isso, a nossa abordagem sobre o tapete proverbial versa sobre os aspectos físicos, a exemplo de materiais e técnicas de produção, no sentido de entender essa concretude do provérbio.

Como profissional de letras e tendo sido bolsista do Museu Afro-Brasileiro por sete anos percebi que a pesquisa proposta poderia ser relevante para a instituição bem como para o PPGMuseu<sup>2</sup> no sentido de ser um estudo de abordagem museológica na qual teríamos o objeto tapete proverbial sendo o norteador para alcançarmos o objeto a ser pesquisado em si: o provérbio.

Tal pesquisa se valeu em alguns momentos de estudo iconográfico e iconológico para compreensão de símbolos existentes nos tapetes proverbiais cujas imagens apresentamos

---

<sup>1</sup>O Museu Afro-Brasileiro que funciona no prédio da antiga Escola de Medicina da Bahia no Centro Histórico de Salvador na Bahia onde atualmente funciona parte da Faculdade de Medicina (FAMEB) da Universidade Federal da Bahia. O museu é vinculado a Faculdade de Filosofia e Ciências Humanas (FFCH) que por sua vez faz parte da Universidade Federal da Bahia (UFBA).

<sup>2</sup>Programa de Pós-Graduação em Museologia da Universidade Federal da Bahia (PPGMuseu/UFBA) onde foi submetido o projeto de pesquisa.

nesta dissertação, bem como de teorias para sabermos de alguns conceitos abordados, tais como memória, informação e comunicação, incluindo também o conceito de provérbio.

Ressaltamos a existência de estudos acerca desses objetos, quais sejam: provérbios em suporte de tecido. No entanto, são raras as abordagens que tratem do elemento central do objeto, o provérbio, numa perspectiva que transpasse o caráter simplório e engessado que muitas vezes é dado a este pelo pensamento ocidental. Recorremos aqui a alguns pensadores que tratam de provérbio para compreendermos outras perspectivas que desconstroem o que nos é oferecido enquanto tal pelo pensamento europeu e com isso possamos ampliar a nossa visão sobre este suporte de memória.

Para essa empreitada, de abordar sobre provérbio, foi necessário recorrer a teóricos da Linguística, ramo da área de Letras que lida com a linguagem, minha área de formação acadêmica. Esse estudo, em diálogo com a Museologia, se deve ao fato de uma identificação com a literatura e a prática desse campo de conhecimento por ter formação técnica em Conservação. E foi por essa afinidade e buscando acervos para uma possível prática do conhecimento adquirido na formação técnica que cheguei até o Museu Afro-Brasileiro (MAFRO) em 2012, por meio da indicação de uma amiga do curso de Museologia, para trabalhar na Conservação como estagiário voluntário.

No entanto, por conta do planejamento da coordenação que previa um número maior de mediadores com qualificação em uma língua estrangeira, acabei por atuar na mediação cultural por ter conhecimento na língua francesa. Porém, devido ao quadro reduzido, os mediadores participavam também de outras atividades como apoio técnico; no meu caso, participei tanto da documentação quanto da conservação, isso quando era escalado previamente para tal fim, tendo a coordenação o cuidado para não interferir no atendimento ao público. Essa experiência me possibilitou uma aproximação maior com o acervo através da práxis, contribuindo assim para uma maior afinidade com o acervo do Museu.

Foi através dessa experiência da lida diária com as atividades de mediação e com o trato das informações sobre os objetos que pude adentrar ao universo museológico e compreender um pouco mais dos processos que envolvem esse fazer nesta instituição que compreendo como sendo um espaço importante para a Universidade por ser um local da UFBA que tem em seu acervo objetos que representam aspectos de culturas africanas e afro-brasileiras, além de tratar-se de um lugar de vivências e convivências para estudantes e profissionais de diversas áreas do conhecimento, o que o torna um local propício para discussões, proposições de pesquisas e elaborações de novos pensamentos que perpassam a própria área da Museologia.

Vale ressaltar que no semestre 2011.1, antes da entrada para o estágio no MAFRO, interessado em compreender um pouco mais sobre cultura material africana e afro diaspórica, me matriculei no componente curricular Laboratório de Cultura Material Africana (FCH044) do curso de Museologia da FFCH/UFBA, ministrado pelo professor doutor Marcelo Cunha, o que contribuiu para o meu ingresso na pesquisa relativo a esta área, quando sob a orientação do professor pesquisei juntamente com outro discente sobre o “tambor batá”, objeto percussivo ligado aos rituais da Santeria em Cuba.

Já egresso da instituição, no ano de 2012 participei como bolsista do “Projeto Coleção Estácio de Lima – Tratamento e Estudo de uma coleção testemunha da intolerância”, de autoria do professor Marcelo Cunha, desenvolvendo atividades de outubro de 2012 a maio de 2013. A participação nesse projeto foi de grande importância para conhecimento da coleção e posteriormente de outros conteúdos do Museu Afro–Brasileiro da UFBA.

Em seguida, participei do Projeto de Iniciação à Pesquisa “Ações Afirmativas Museológicas do Museu Afro-Brasileiro” que teve como foco o estudo histórico e geográfico da África Central para contextualização dos 13 objetos oriundos dessa região que estavam sendo estudados no momento em paralelo ao estudo da “Coleção Capoeira” do museu. Este, para subsidiar a produção do catálogo da referida coleção; ambos de autoria da professora Dr.<sup>a</sup> Joseania Miranda Freitas. Durante este período apresentei uma Comunicação Oral, junto aos outros discentes integrantes do projeto, no II Fórum Internacional 20 de Novembro e VII Fórum Pró-Igualdade Racial e Inclusão Social do Recôncavo<sup>3</sup>.

A vivência nos mais diversos contextos do museu contribuíram para o meu aprendizado e entendimento da área, me fazendo perceber a museologia como uma facilitadora neste processo de construção do conhecimento pelo seu caráter pluridisciplinar, conseguindo alcançar e agregar pessoas de outros campos de pesquisa.

Nesse contexto de vivências passei a ter um interesse especial pelos tapetes proverbiais como suporte de comunicação<sup>4</sup>. Tal interesse me fez elaborar o projeto de pesquisa *Tapete proverbial: memória através da linguagem* para submissão de avaliação da seleção do mestrado<sup>5</sup>, no qual busquei unir teorias na busca de um entendimento sobre tapete

---

<sup>3</sup>Este evento foi promovido pela Pró-Reitoria de Extensão e pela Pró-Reitoria de Políticas Afirmativas e Assuntos Estudantis da Universidade Federal do Recôncavo da Bahia, realizado na cidade de Cruz das Almas – BA, no período de 20 a 22 de novembro de 2013

<sup>4</sup>Os tapetes em questão fazem parte da coleção do MAFRO e são procedentes do Benin.

<sup>5</sup>Projeto de pesquisa submetido ao Mestrado em Museologia do Programa de Pós-Graduação em Museologia da Universidade Federal da Bahia (PPGMuseu/UFBA). O projeto sofreu algumas alterações após o exame de qualificação no intuito de seu aprimoramento.



proverbial, memória, provérbio e comunicação.

Para elaboração do projeto partimos da hipótese de que os tapetes proverbiais informam sobre aspectos da cultura do Benin<sup>6</sup> por serem constituídos de figuras, que são escritas. Utilizamos aqui a palavra escritas no plural porque não estamos nos prendendo à concepção de um único sistema de escrita ligado apenas à grafia de símbolos juntos que designa algo, mas de vários sistemas visuais que comunicam tanto quanto os sistemas gráficos visuais que existem no mundo. Para André e Bufrem (2012. p. 29):

A escrita é um sistema simbólico de signos e instrumentos, uma função cultural complexa e uma função psíquica superior. Quando a escrita media a relação do homem consigo, desenvolvendo nele as funções superiores de abstração, memorização mediada e raciocínio lógico, é um sistema de signos. Quando a escrita medeia a relação do homem com o meio, servindo para comunicar e expressar, é um sistema de instrumentos. A escrita é uma construção histórica. Ao longo da história social, a escrita assumiu funções diversas, tornando-se uma função cultural complexa e uma linguagem diferente, embora interrelacionada com a fala.

A escrita dos tapetes proverbiais pode estar diretamente ligada a provérbios, sendo eles portadores de informações concernentes à memória do Benin e antigo reino do Daomé, já que o provérbio está ligado diretamente à memória, o que possibilita, tanto a comunidade a qual pertencem e a outras fora do contexto africano, terem acesso a múltiplos conhecimentos advindos de várias épocas, fazendo assim com que a memória se presentifique através da escrita, se atualizando no tempo em que se encontra e se constituindo assim como genuínos veículos de comunicação.

A escrita do tapete proverbial se dá através de um trabalho de sobreposição de figuras de tecido aplicadas sobre outro tecido que serve de fundo para a construção do trabalho de escrita das narrativas. Os tecidos, utilizados para produção das imagens utilizadas, de algodão, coloridos, são costurados manualmente com linha e agulha pelos artistas que desenvolvem o trabalho de aplicação e conseqüentemente de escrita da narrativa proverbial. Para ilustrar esse trabalho desenvolvido segue abaixo a imagem de um exemplar pertencente à coleção de cultura material africana do MAFRO/UFBA.<sup>7</sup>

<sup>6</sup>País localizado na costa leste do continente africano no território onde existiu o reino do Daomé do século XVII ao XIX, onde teve seu declínio devido a forças externas.

<sup>7</sup>A imagem na figura é de uma peça que se encontra na reserva técnica da instituição, disponibilizada no site da mesma sob endereço <http://www.mafro.ceao.ufba.br>.

FIGURA 1 - Tapeçaria ideográfica do rei Glelé MAFRO/UFBA



(Tapeçaria ideográfica do Rei Glelé - República Popular do Benin)  
 Fonte: <http://www.mafro.ceao.ufba.br>

Vale ressaltar que esses objetos também são conhecidos como apliques do Benin, bandeiras ideográficas, telas de applique e tapeçarias ideográficas<sup>8</sup>, como podemos observar na legenda da figura 1. Contudo, nesse estudo, o mesmo será referido como tapete proverbial por ser a designação utilizada pelo MAFRO/UFBA..

Utilizamos como metodologia a pesquisa bibliográfica realizada através de material literário sobre o objeto em questão, tais como livros, ensaios, artigos científicos, catálogos, fichas catalográficas bem como literatura sobre memória, escrita, oralidade, comunicação e linguagem. Neste sentido, estamos ancorando a nossa discussão em referências sobre provérbio, memória, linguagem, comunicação, dentre outras.

Utilizamos a teoria de Peter Burk (2017), que se vale de enfoques da psicologia, semiótica e história social da arte nas análises que perpararem os caminhos das leituras iconográficas e iconológicas, para auxiliar nossa leitura com os elementos simbólicos caso fosse necessário. Burke em testemunha ocular vai além do método de Panofysky nos fazendo

<sup>8</sup>Tapeçaria ideográfica tem esse nome em referência a escrita ideográfica que é composta por signos que representam objetos a partir de ideias. De acordo com Buttler (2016, p.04) “Cerca de 3.000 a.C, surgiu a escrita ideográfica, que não utilizava apenas figuras associadas à imagem, mas sim uma ilustração que representava uma ideia. Dessa evolução, surgiram os hieróglifos egípcios, as escritas sumérias, minóica e chinesa, da qual se derivou a escrita japonesa. Estas últimas, chinesa e japonesa, existem até hoje como escrita oficial.”

entender que a imagem não se fecha em si mesma ela está inserida num contexto sócio-histórico-cultural. O autor não elabora nenhum conceito com relação ao seu trabalho com imagens, contudo na obra “testemunho ocular: o uso de imagens como evidência histórica” em prefácio escrito pelo mesmo para a edição brasileira ele diz que “A proposta essencial que este livro tenta defender e ilustrar é a de que imagens, assim como textos e testemunhos orais, são uma forma importante de evidência histórica. Elas registram atos de testemunho ocular.” (2017, p. 26).

Com isso, o autor já refuta a problemática com os historiadores que minimizam a imagem à condição de mera ilustração e não à qualidade de fonte documental capaz de auxiliar a própria historiografia, pois, para tal imagem existir, uma ou mais pessoas a produziu, o que Burke chama de testemunha ocular, e seria essa testemunha a prova cabal de legitimidade da informação trazida no corpo da imagem.

Neste sentido, foi possível chegarmos ao entendimento de que os elementos imagéticos existentes nos tapetes proverbiais são possibilidades documentais para conhecermos sobre aspectos da história do Benin, mesmo que estes tenham interpretações equivocadas por conta de ambiguidades que existam pelo fato de serem imagens (escritas) de natureza proverbial ou o provérbio em si e estarem sempre se renovando. Isso se deve as inúmeras assimilações que o provérbio é capaz de fazer, não existindo interpretações e nem traduções que consigam congelar o provérbio a um desejo de significado que o conduza a ser imutável com um único uso e finalidade. Ele sempre se apresentará renovado para quem os observa trazendo acréscimos que vai assimilando ao longo de suas trajetórias.

Com relação aos equívocos que podem ocorrer com a utilização da imagem por conta das interpretações em decorrência de ambiguidades Peter Burke (2017, p.13) dirá que:

Historiadores tradicionais – ou, mais precisamente, historiadores céticos quanto ao uso de imagens como evidência histórica – frequentemente afirmam que imagens são ambíguas e que podem ser “lidas” de muitas maneiras. Uma boa resposta a esse argumento seria apontar para as ambiguidades dos textos, especialmente quando são traduzidos de uma língua para outra

Para o autor, se a imagem é ambígua, o texto também é, pois partilha da mesma problemática da tradução. Geralmente acredita-se que o texto escrito com caracteres alfabéticos não é passível de dúvida por conduzir o leitor a uma interpretação pretendida, contudo, essa pretensão não se concretiza por que o próprio texto constrói imagens que serão

decodificadas diferentemente por cada pessoa que o ler, o que o torna tão ambíguo quanto uma imagem. Portanto, imagem e texto têm o mesmo peso e medida com relação ao quesito confiabilidade por serem tão ambíguos e passíveis de diversas interpretações, inclusive com equívocos.

Recorremos ao historiador francês Pierre Nora (1984) e ao sociólogo também francês Maurice Halbwachs (1968) para tratamos de aspectos da memória ao nível do coletivo, individual e histórico dos sujeitos sociais que em alguma medida tem vínculo com os tapetes proverbiais.

Touxemos também o trabalho de pesquisa do professor e poeta angolano Abreu Castelo Vieira dos Paxe (2016) para um entendimento de provérbio, linguagem, memória e história através de uma temporalidade não ocidental, o que abriu nossos horizontes com relação ao que entendemos de provérbio e memória colaborando para que saíssemos um pouco das perspectivas recorrentes e assim ampliar a nossa compreensão.

Assim como trouxemos também o artista, professor e escritor Júlio Plaza (2003), que trata de memória e história numa perspectiva que perpassa as empregadas pelo meio acadêmico, perspectiva que as pensa enquanto deslocadas no tempo, nos fazendo entender que elas habitam no agora, pois o tempo não é passível de divisão. O que temos de memória e história está aqui e não lá atrás, até porque nem existe passado nessa perspectiva.

Nos aportamos no pensamento do escritor malinês Amadou Hampate Bá, para o nosso entendimento acerca da pseudo escala valorativa entre tradição oral e escrita, o que nos auxiliou entender que a tradição oral e escrita tem o mesmo peso e a mesma medida onde o que é escrito ou o que é falado são passíveis de modificações, para o bem ou para o mal, desmistificando e quebrando com o entendimento da oralidade como não muito confiável.

Para não nos determos apenas a coleção do MAFRO/UFBA, passamos a investigar outros lugares onde os tapetes proverbiais/apliques do Benin pudessem ser localizados. Desse modo, fizemos uma busca a algumas instituições como galerias e museus nacionais e internacionais. No Brasil, além do Museu Afro Brasileiro da UFBA – Salvador/BA, estes objetos foram identificados como parte do acervo da Casa do Benin – Salvador/BA; Museu Afro Brasil – São Paulo/SP; Museu Nacional – Rio de Janeiro/RJ. Já fora do país, no Museu Histórico do Abomé (Benin); Museu Smithsonian (USA); Museu do Quai Branly (França).<sup>9</sup>

Embora tenhamos identificado a presença desses objetos nas instituições referidas

---

<sup>9</sup>Em todas as instituições citadas foram encontrados em seus acervos digitalizados ou em imagens fotográficas de exposições, os tapetes proverbiais muito semelhantes. O tapete proverbial recorrente é o que trata das doze dinastias do antigo reino do Daomé.

optamos por não nos prendermos a nenhum desses acervos, mas ao provérbio já que nosso estudo nos direcionava para isso.

Existem muitos estudos acerca do tapete proverbial, pois é um objeto consideravelmente conhecido por muitas pessoas, porém o diferencial de nosso trabalho está no fato de que o objeto (tapete proverbial) nos levou a outro objeto (provérbio) de modo que a existência do tapete proverbial enquanto veículo do provérbio só é possível de entendermos se apreendermos o provérbio para além do que se convém explicá-lo.

Para uma melhor compreensão das nossas reflexões, essa dissertação está estruturada em três capítulos, sendo estes antecidos pela introdução e sucedidos pelas considerações finais. O primeiro capítulo, *Cultura material africana e o resistir ao tempo*, versa sobre o entendimento do que são os tapetes proverbiais, seu contexto histórico, sociocultural e geográfico e é composto de seis seções a saber: *O objeto e o que ele nos propicia* aborda o que podemos ter através do objeto; *O reino do Daomé e as origens do tapete proverbial* aborda sobre aspectos histórico do objeto; *O tapete proverbial e sua confecção* trata da como se dá a confecção do tapete proverbial; *O tapete proverbial e sua comercialização* trata de como se dá o comércio desse objeto; *O tapete proverbial como bandeira* aborda sobre as facetas de como se apresenta esse objeto; e *Tapete Proverbial: história e memória através de leituras históricas* versa como o tapete proverbial se constitui enquanto suporte de memória. O segundo capítulo *Entendendo a força da oralidade para além d'África para compreender o provérbio* subdivide-se em quatro seções com discussões pautadas para o entendimento da oralidade no intuito de compreender o o provérbio e a importância do mesmo no cotidiano dos sujeitos que o utilizam. A primeira seção, *A importância da oralidade para a construção e difusão de conhecimentos*, trata de como se dá a difusão de conhecimentos de base oral; a segunda, *Discutindo o conceito de Provérbio*, aborda o conceito de provérbio; a terceira, *O provérbio para além do binarismo oral/ escrita*, trata do alargamento no entendimento do provérbio; a quarta, *Provérbio, movimento constante*, busca falar sobre as circularidades do provérbio.

O terceiro capítulo, *Tapete proverbial, suporte do provérbio, veículo de comunicação*, busca evidenciar o potencial informacional do provérbio e está formado por quatro seções. A primeira, *O tapete proverbial: veículo de comunicação*, trata do tapete proverbial enquanto suporte informacional do provérbio-memória e veículo de comunicação; a segunda, *O tapete proverbial e sua capacidade informacional*, versa sobre como ocorre a informação no tapete proverbial; a terceira, *Informação e Comunicação*, versa sobre a diferenciação entre informação e comunicação para o entendimento de como ocorre a informação no tapete

proverbial e no provérbio; a quarta, *Provérbio: potência imagética*, versa sobre a potência informacional do provérbio por conta da imagem.

E para efeito conclusivo as Considerações Finais onde evidenciamos pontos da pesquisa que conseguimos vencer e outros que são como setas sinalizadoras para futuros estudos que contribuam para ampliação das reflexões apresentadas nesta dissertação, além de apontamentos sobre alguns percalços que provocaram mudanças, estabilidade mas que ao fim e ao cabo foram significativas para a construção do texto final desta dissertação.

## 1 . CULTURA MATERIAL AFRICANA E O RESISTIR AO TEMPO

Os tapetes proverbiais, objetos dos quais partem nossas análises, fazem parte, muitas das vezes, de coleções de cultura material africana de instituições de cunho museológico que trabalham na salvaguarda e preservação de suportes de memórias. Julgamos necessário sabermos do contexto de coleções africanas e afro-brasileiras no Brasil no intuito de evidenciarmos o lugar destas enquanto ferramenta possível para se pensar sobre aspectos destas culturas.

Verificamos que apesar destes objetos fazerem parte de coleções de cultura material africana de algumas instituições museológicas brasileiras, ainda é muito modesto o desenvolvimento de pesquisas que tenham como finalidade ampliar as informações sobre os mesmos para possibilitar uma maior visibilidade no contexto das exposições, de catálogos dentre outros, apesar do Brasil já ter laços com o continente africano há mais de cinco séculos, como observa Bevilacqua (2017, p.07-08 ).

Se os nossos laços históricos com o continente africano propiciaram o estudo de temáticas abordadas por diversas áreas do conhecimento – como é o caso daqueles relativos à escravidão e mais recentemente os voltados para a história da África, que têm apresentando avanços no país – o mesmo não se pode dizer dos estudos que focalizam especificamente a cultura material africana, seja no domínio da arqueologia, da história social ou da história da arte. Trata-se, sem dúvida, de um campo em construção, em que as iniciativas e ações para o seu fortalecimento são ainda bastante tímidas. Não é fácil compreender os motivos para toda essa falta de atenção, ainda mais se lembrarmos que o primeiro artigo que se tem notícia dedicado ao tema no Brasil data de 1904 – “As Belas Artes nos colonos pretos do Brasil” – escrito pelo médico maranhense Nina Rodrigues, que abordou pioneiramente um conjunto de peças afro-brasileiras e africanas. (BEVILACQUA. 2017, p.07-08).

A partir do que nos informa a autora, verifica-se que a cultura material africana marcou profundamente a formação cultural da sociedade brasileira e ainda hoje é parte importante na produção da arte, da cultura e tantas outras manifestações que tem como fio condutor as técnicas, conhecimentos e tecnologias africanas. Porém, ainda tem sido escassos os estudos sobre as mesmas que tenham como finalidade possibilitar uma produção mais significativa que contribuam para a cultura material como um todo e/ou os objetos que dela derivem sejam percebidos enquanto testemunhos sócio-históricos, não apenas como objetos

fetichizados e estigmatizados pelo preconceito advindo do pensamento racista. Evitando, assim, deturpações, reduções, apagamentos e silenciamento para que olhar por sobre a cultura material africana e afro brasileira seja ético e respeitoso.

Como vimos, é somente em 1904 que o primeiro artigo com temática afro é escrito no Brasil. Essa deficiência que se tinha em relação à pesquisa de cultura material africana e afro-brasileira já era previsível devido as marcas perversas do sistema escravocrata que contribuíram e ainda contribuem para a subalterinização das pessoas e de suas produções.

Hierarquização ainda hoje mantida e alimentada pelo racismo estrutural (ALMEIDA, 2019, p.33.)<sup>10</sup>, que naturaliza os diversos aspectos do racismo, como por exemplo: a intolerância religiosa, o preconceito de classe e raça frente aos materiais e as próprias temáticas que constituem a cultura material africana e a afro-brasileira, o que termina por contribuir para que as instituições não priorizem estudos que qualifiquem estas culturas, evidenciando positivamente a potencialidade destes objetos no âmbito das relações histórico, político e socioculturais. Desse modo, ressaltamos a importância de se refletir sobre as lacunas na produção de um arcabouço teórico considerável sobre cultura africana e afro-brasileira.

Acreditamos que se faz necessária a união de esforços das instituições para empreenderem estratégias para junto às secretarias de cultura municipais e estaduais desenvolverem políticas públicas voltadas ao fomento da pesquisas e exibição das inúmeras coleções existentes nos acervos de instituições nacionais a exemplo do que explicita Bevilacqua:

A coleção africana do Museu Nacional, no Rio de Janeiro, tem, por exemplo, peças que entraram para o acervo desde o início do século XIX e, em meados do século XX, ela estava amplamente formada. Já a coleção africana do Museu paraense Emilio Goeldi, que foi constituída por peças coletadas na África central entre 1887 e 1904, passou a fazer parte do acervo do Museu desde a década de 1930. Em 1958, Pietro Maria Bardi, em correspondência trocada com o galerista húngaro Ladislav Segy, tornou evidente o desejo de formar uma coleção africana para o Museu de Arte de São Paulo (MASP). Apenas um ano depois, Agostinho da Silva, uma das figuras fundamentais na criação do Centro de Estudos Afro-Orientais, em Salvador, também manifestou o interesse em formar uma coleção africana desde a exposição “A Arte de um povo de Angola”, realizada, em 1959, na Universidade da Bahia, com peças

---

<sup>10</sup>Utilizamos aqui o conceito de racismo estrutural do Professor, escritor e pesquisador Silvio Almeida. Para ele “O racismo é uma decorrência da própria estrutura social, ou seja, do modo “normal” com que se constituem as relações políticas, econômicas, jurídicas e até familiares, não sendo uma patologia social e nem um desarranjo institucional. O racismo é estrutural. [...] Comportamentos individuais e processos institucionais são derivados de uma sociedade cujo racismo é regra e não exceção (ALMEIDA, 2019. p.33).



do Museu do Dundo. Em 1969, Ulpiano Bezerra de Meneses, então diretor do Museu de Arqueologia e Etnologia da USP, colocou em prática o projeto de formar uma coleção africana para o MAE. Antes disso, o Museu Nacional de Belas Artes, no Rio de Janeiro, havia adquirido um conjunto de peças africanas que pertenceu ao diplomata Gasparino da Mata e Silva. (BEVILACQUA, 2017. p. 07-08).

Apesar de todo esforço que se tinha por parte de estudiosos em formar coleções, não havia muito interesse no que concerne ao estudo e à pesquisa destas, até porque a lógica do colecionismo, geralmente, salvaguarda os objetos para apresentá-los ao público de forma fetichizadas, com informações mínimas sobre a materialidade física dos mesmos e sem a preocupação em problematizar minimamente os contextos sociais aos quais os mesmos estavam circunscritos; essa falta de compromisso para com informações sobre objeto é algo que condiz com o colecionismo pois:

De uma maneira geral, compreende-se o colecionismo como coletar, reunir e compor acervos ou arranjar peças consideradas de cunho memorialistas, com traços fetichistas, com propriedades históricas e artísticas, num determinado espaço e tempo. Na esfera pública, baseado em princípios educativos, a tendência é considerar o colecionador como um guardião do passado em que a guarda de objetos “antigos” torna-se um “local” imaginário e onde se processam imagens de direito humano de apropriação universal (ESPÍRITO SANTO, 2011. p.30).

O colecionismo não está preocupado em informações que atualizem os objetos no tempo e espaço em que se encontram, pois tem cunho memorialista atrelado ao fetichismo, o que nos deixa entender que buscar ou atualizar informações não fazem parte do trabalho do colecionador.

Neste contexto, observamos que essa falta de atenção para com essas coleções se torna ainda mais evidente quando refletimos com um olhar mais crítico por sobre as tramas do racismo estrutural, que produz e fomenta o preconceito racial e social tão enraizado na mentalidade da sociedade brasileira frente a todo universo étnico, sociocultural africano e afro-brasileiro<sup>11</sup>.

---

<sup>11</sup>Embora tenhamos consciência da importância dessa discussão sobre os acervos produzidos pelos povos indígenas optamos em não inseri-los na discussão desse trabalho para não correremos o risco de fazermos provocações sem o devido embasamento.

Com o artigo *As Belas Artes nos Colonos Pretos do Brasil*, o médico Raimundo Nina Rodrigues consegue sucintamente falar sobre objetos de cultura material africana de coleções como arte, uma arte negra sob seu ponto de vista. Publicado inicialmente na *Revista Kosmos* do Rio de Janeiro, em 1904, este artigo sintetiza as diligências de Nina Rodrigues sobre arte negra.

Embora Nina Rodrigues seja mais reconhecido pelos seus estudos guiados pela corrente eugenista<sup>12</sup> que inferiorizava a população negra a partir de explicações centradas na biologia, ainda assim ele defendia as produções culturais das populações africanas e afro-brasileiras como arte.

O natural menosprezo, que votam aos escravizados as classes dominadoras, constituiu sempre, e por toda a parte, perene ameaça de falseamento para os propósitos mais decididos de uma estimativa imparcial das qualidades e virtudes dos povos submetidos. E foi por não ter cerrado ouvidos às sugestões desses preconceitos que escritores pátrios conseguiram dar proporções de uma crença geral à de que os escravos negros, que com os portugueses e os Índios colonizaram o Brasil, pertenciam todos aos povos africanos mais estúpidos e boçais. Era uma injustiça, mas era antes de tudo um erro. E por isso, reivindicando os direitos da verdade, a observação desapaixonada dos fatos havia de, infalível, um dia reabilitar os Negros, dos exageros dessa condenação tão sumária quanto infundada. Em verdade, nas levas de escravos que, por quatro longos séculos, o tráfico negreiro, de contínuo, vomitou nas plagas americanas, vinham de fato inúmeros representantes dos povos africanos negros mais avançados em cultura e civilização. As manifestações da sua capacidade artística na pintura e na escultura, — as mais intelectuais das Belas-Artes —, melhor o atestarão agora do que o puderam fazer a música

---

<sup>12</sup>Eugenia é um termo que veio do grego e significa ‘bem nascido’. “A eugenia surgiu para validar a segregação hierárquica”, explica ao VIX a pesquisadora Pietra Diwan, autora do livro “Raça Pura: uma história da eugenia no Brasil e no mundo”. A ideia foi disseminada por **Francis Galton**, responsável por criar o termo, em 1883. Ele imaginava que o conceito de seleção natural de Charles Darwin – que, por sinal, era seu primo – também se aplicava aos seres humanos. Seu projeto pretendia comprovar que a capacidade intelectual era hereditária, ou seja, passava de membro para membro da família e, assim, justificar a exclusão dos negros, imigrantes asiáticos e deficientes de todos os tipos. O projeto da eugenia foi apresentado ao mundo pela Grã-Bretanha e colocado em prática pela primeira vez nos Estados Unidos. O Brasil não só ‘exportou’ a ideia como criou um movimento interno de eugenia. Médicos, engenheiros, jornalistas e muitos nomes considerados a elite intelectual da época no Brasil viram na eugenia a ‘solução’ para o desenvolvimento do país. Eles buscavam, portanto, respaldo na biogenética (ou seja, nos estudos e resultados de pesquisa de Galton) para excluir negros, imigrantes asiáticos e deficientes de todos os tipos. Assim, apenas os brancos de descendência europeia povoariam o que eles entendiam como ‘nação do futuro’. Segundo a antropóloga social Lilia Schwarcz, a eugenia oficialmente veio ao país em 1914, na Faculdade de Medicina do Rio de Janeiro, com uma tese orientada por Miguel Couto, que publicou diversos livros sobre educação e saúde pública no país. <https://www.geledes.org.br/eugenia-no-brasil-movimento-tao-absurdo-que-e-dificil-acreditar/> acesso em: 25/08/22 às 23:53 horas.

e a dança. (RODRIGUES, 2010. p.171).

Nina Rodrigues defendia a arte negra africana partindo da questão do preconceito que a população tinha<sup>13</sup> para com as pessoas negras que fechavam seus olhos para as produções artísticas que estas eram capazes de criar. Ele foi o primeiro a escrever sobre as produções destas populações e defendendo estas enquanto arte, mesmo que inferiorizando quem as produziram. O autor inaugura os estudos sobre o que ele denominava arte negra, se referindo enquanto tal, tanto o que era produzido por etnias africanas quanto por afro-brasileiros.

Nina Rodrigues ia na contramão de seu tempo e defendia a autenticidade da cultura material africana e afro-brasileira enquanto obra de arte, pois o que se fazia até então era somente apontá-las como sendo algo etnográfico, preocupando-se em entender os objetos ligados a estas culturas como sendo documentos de sociedades atrasadas, o que consequentemente servia para a estereotipização não só da produção cultural como das próprias características fenotípicas, contribuindo assim para a legitimação de imagens estigmatizantes sobre as pessoas negras, consequência da concepção eugenista de suposta superioridade de brancos sobre negros.

Atentemos para o fato de que Nina, ao assumir esta posição, estava na contramão da tendência de seu tempo, a qual, via de regra, atribuía a estes objetos apenas valor etnográfico, sequer nominando-os como arte, sendo encarados e utilizados, como documentos do estágio atrasado da cultura material e sociedades africanas e afro-brasileiras, recolhidos como indicadores da realização de cultos religiosos então abominados. (CUNHA, NUNES, SANDES, 2006. p.24).

Os autores acima mostram o quanto Nina Rodrigues defendia e acreditava na força das expressões que ele considerava desde já artísticas dos povos negros africanos e seus descendentes, indo de encontro ao pensamento vigente à época apontada pelos autores, quando os objetos relacionados a estas culturas tinham apenas valor etnográfico e não eram considerados arte; vale ressaltar como observam Cunha, Nunes, Sandes (2006) que:

---

<sup>13</sup>As marcas de preconceito no final do século XIX e início do século XX eram muito fortes devido ao recente e tardio fim da escravização do Brasil, reconhecida oficialmente em documento em 1888, contudo, mesmo passados mais de 100 anos do fim do regime ainda persistem os preconceitos e estigmas para com as populações negras e suas culturas.

[...] o seu mérito foi trazer à cena da época uma obra capital, que iniciou uma tradição de estudos sobre a temática, permitindo que na atualidade seja possível uma visão do quadro da produção de cultura material afro-brasileira na virada do século XIX ao XX, dando visibilidade à presença negra na cultura e na arte brasileira de então e suas continuidades contemporâneas. (CUNHA, NUNES, SANDES, 2006. p.28).

É o pioneirismo de Rodrigues, mesmo com as contradições existentes em seu escrito, pois mesmo ele sendo um cientista e estar embasado nas teorias eugenistas vigentes na época, ainda assim entendia e defendia as criações de cultura material produzida pelas populações negras como a arte potente que é.

Esses objetos de cultura material africana e afro-brasileira que estão em coleções formadas ao longo de décadas em nosso país já poderiam ser utilizadas para a produção de diversos estudos. No entanto, preconceitos sobre estas culturas que resvalam para as instituições que lidam com os objetos dessas coleções e outros círculos de conhecimento acabam muitas vezes sendo um impeditivo que as pesquisas sejam ampliadas e difundidas . Contudo, mesmo com entraves oriundos de preconceitos, as coleções seguiram se formando e:

[...], outras iniciativas voltadas para formar coleções africanas no Brasil foram encabeçadas por figuras como Pierre Verger, que se mostrou fundamental na formação, entre outros, da coleção do Museu Afro-Brasileiro da Universidade Federal da Bahia, inaugurado em 1982. Mais recentemente, Emanuel Araújo foi determinante na constituição da coleção africana do Museu Afro Brasil, em São Paulo, instituição aberta em 2004. (BEVILACQUA, 2017. p.07-08).

A coleção africana do MAFRO/UFBA, que teve o etnólogo Pierre Verger à frente de sua formação, constitui-se, ao nosso ver, como uma importante coleção de cultura afro do país; e por fazer parte de um museu universitário, que por sua vez está voltado ao tripé da universidade – ensino, pesquisa e extensão – acaba por dar a estas coleções uma real possibilidade de terem seus objetos pesquisados. Vale ressaltar que só o fato de uma instituição ter uma coleção não garante que haja pesquisa; todavia, se esta faz parte de uma estrutura educacional, como é o caso de uma universidade, a probabilidade de haver é bem maior do que em outros locais que não têm diretrizes educacionais relacionadas à produção de conhecimento via pesquisa.

Outra coleção que se mostra relevante para o nosso país no que concerne à atividade de pesquisa que se desenvolve a partir de seus objetos é a do Museu Afro Brasil, sediado na cidade de São Paulo, onde o artista baiano Emanuel Araújo<sup>14</sup> esteve à frente não só da formação da coleção mais também no processo de criação do próprio Museu que, mesmo com seu curto período de criação, já tem se mostrado importante no país no que diz respeito a evidenciar as culturas africanas e afro-brasileiras.

Observa-se que no Brasil ao longo dos anos houve ganhos de grandes coleções adquiridas através de compras e/ou doações e acordos de cooperações junto a países africanos, bem como a criação e implantação de museus específicos de temáticas africanas e afro-brasileiras. Com isso percebemos a necessidade de produção de pesquisa para compreensão dos objetos dessas coleções nessas instituições<sup>15</sup>, já que no museu os objetos são fontes para a produção de conhecimentos e, por sua vez, material para disseminação de informações.

### 1.1. O OBJETO E O QUE ELE NOS PROPICIA

A pesquisa sobre a cultura material africana e afro-brasileira é necessária para trazer à tona um passado apagado pelo racismo sobre estas culturas, pois é a partir dos objetos – que trazem marcas de saberes e de técnicas em vias de desaparecimento ou que já tenham deixado de existir – que podemos acessar informações de um passado que ainda vive em suas materialidades.

A exterioridade, a concretude, a opacidade, em suma, a natureza física dos objetos materiais trazem marcas específicas à memória [...]. Basta lembrar que a simples durabilidade do artefato, que em princípio costuma ultrapassar a vida de seus produtores e usuários originais, já o torna apto a expressar o passado de forma profunda e sensorialmente convincente. (MENEZES, 1998.

---

<sup>14</sup>Artista múltiplo nascido em Santa Amaro da Purificação-BA na década de 1940 adquirindo notoriedade na cena artística nacional enquanto artista negro e curador do Museu Afro Brasil da cidade de São Paulo no qual participou ativamente desde sua fundação, estando a frente até seu falecimento ocorrido dia 07 de setembro de 2022.

<sup>15</sup>No Brasil elencamos alguns museus de temática africana e afro-brasileiras de vários segmentos tais como o Museu Afro Brasileiro/Universidade Federal da Bahia, MAFRO/UFBA–Salvador/BA; Museu Nacional de Cultura Afro Brasileira, MUNCAB – Salvador/BA; Casa do Benin –Salvador/BA; Casa de Angola –Salvador/BA; Casa da Nigéria – Salvador/BA; Cafuá das Mercês – São Luís/MA; Museu de Artes Afro-Brasil Rolando Toro–Recife/PE; Museu da Abolição – Recife/PE; Museu Senzala Negro Liberto – Redenção/CE; Museu da História e Cultura Afro Brasileira, MUHCAB – Rio de Janeiro/RJ; Museu do Negro – Rio de Janeiro/RJ; Museu Afro Brasil–São Paulo/SP.

p.90).

Como vimos, a natureza física do objeto pode nos propiciar informações preciosas acerca do passado de determinados grupos sociais, por isso insistimos em dizer da importância das instituições de cunho museológico e outras em fomentar ou realizar pesquisas de objetos de culturas africanas e afro-brasileiras, pois com elas podem ser desveladas informações que não se sabiam ou mesmo o que se sabia erroneamente sobre essas culturas no intuito de as conhecer cada vez mais e não cairmos em achismos e deturpações descabidas.

Tomar os objetos dessas culturas para pesquisa pressupõe produção de novos conhecimentos que desconstruam falsas atribuições que foram dadas a esses objetos e às culturas das quais se originaram, informações que estão postas equivocadamente como verdadeiras, como sendo inerentes aos mesmos, devem e podem ser revistas, pois o objeto não fala para argumentar em defesa de si e atribuições que são postas de forma a reduzir a cultura do “outro” devem ser revistas. No que concerne a atribuições de sentido ao objeto Menezes (1998. p.91), ressalta que:

Os atributos intrínsecos dos artefatos, é bom que se lembre, incluem apenas propriedades de natureza físico-química: forma geométrica, peso, cor, textura, dureza etc. etc. Nenhum atributo de sentido é imanente. O fetichismo consiste, precisamente, no deslocamento de sentidos das relações sociais – onde eles são efetivamente gerados – para os artefatos, criando-se a ilusão de sua autonomia e naturalidade. Por certo, tais atributos são historicamente selecionados e mobilizados pelas sociedades e grupos nas operações de produção, circulação e consumo de sentido. Por isso, seria vão buscar nos objetos o sentido dos objetos. (MENEZES, 1998. p.91).

Os sentidos que são empregados aos objetos, como podemos ver na citação e como bem nos lembra Upiano Bezerra de Menezes, são dados pelas pessoas, que atribuem valores no sentido de apreço e estima e que por sua vez os utilizam como quiserem; esse sentido dados aos objetos são importantes, porém eles só serão apreendidos e entendidos a partir da materialidade dos mesmos, que é carregada de marcas, capazes de nos fornecer pistas inerentes a eles.

Naturalmente, os traços materialmente inscritos nos artefatos orientam leituras que permitem inferências diretas e imediatas sobre um sem-número de esferas de fenômenos. Assim, a matéria prima, seu processamento e técnicas de fabricação, bem como a morfologia do artefato, os sinais de uso, os indícios de diversas durações, e assim por diante, selam, no objeto, informações materialmente observáveis sobre a natureza e propriedades dos materiais, a especificidade do saber-fazer envolvido e da divisão técnica do trabalho e suas condições operacionais essenciais, os aspectos funcionais e semânticos - base empírica que justifica a inferência de dados essenciais sobre a organização econômica, social e simbólica da existência social e histórica do objeto. Mas, como se trata de inferência, há necessidade, não apenas de uma lógica teórica, mas ainda do suporte de informação externa ao artefato. (MENEZES. 1998, p.91).

Na perspectiva do autor, o objeto não é inerte. Ele existe porque uma sociedade o pensou e o concebeu, ele não “fala” por si mesmo, por isso “[...] a importância da narrativa e dos discursos sobre o objeto para se inferir o discurso do objeto.” (MENEZES, 1998. p.91), pois, a partir das informações adquiridas nos estudos e pesquisas sobre os mesmos acreditamos ser possível, como aponta o autor, fazer inferências desses discursos para que as memórias ali registradas possam ser reveladas a partir de narrativas construídas com a produção da pesquisa e estudo.

Os objetos têm um papel importante no que concerne ao desvelar de memórias, pois estes são portadores sentidos e trazem consigo marcas de um passado que se insere no presente. Um objeto de museu não está fadado a ser somente isso. Ele é coletado (selecionado), classificado, conservado e documentado. Tal tratamento concedido a ele nos faz pensá-lo como “um documento”, uma importante fonte de conhecimentos.

Acreditamos que por via do objeto seja possível, a partir do debruçar do pesquisador (a), que se consiga apreender fragmentos de memórias que são suscitadas por ele através de testemunhos de tempos passados presentificados em sua materialidade. É pensando nesse aspecto material do objeto que em nosso estudo buscamos evidenciar o tapete proverbial enquanto facilitador de discussão sobre provérbio, memória e comunicação. O tapete proverbial, objeto que nos auxiliou nas discussões ao longo dessa dissertação são apliques de tecidos produzidas na cidade de Abomé no Benin, país localizado na costa leste do continente africano, e que abrange o território que abrigou o antigo reino do Daomé.

De acordo com a imagem abaixo, é possível observar no mapa a localização do Benin dentro do Continente Africano com saída para o Oceano Atlântico e fazendo fronteira com Togo, Burkina Faso, Níger e Nigéria; a cidade de Abomé, onde são produzidos os tapetes e um pouco abaixo desta a cidade de Porto Novo a capital da atual República do Benin; bem

como o território onde estava localizado o antigo Reino do Daomé demarcado na cor lilás.

FIGURA 2<sup>16</sup>- Mapa do antigo reino do Daomé



Fonte: <https://www.britannica.com>

O antigo reino do Daomé compreendia toda a área marcada em lilás no mapa, sinalizada com as setas vermelhas. Abomé era a capital do reino e onde eram produzidos e ainda são até os dias atuais os tapetes proverbiais. Essas produções, de acordo com Paquette (2012, p. 02), são conhecidos como “appliqués du Bénin” ou “appliqués d’Abomme” (apliques do Benin ou apliques do Abomé) e atualmente são também chamados de acordo com o autor de “pano de resumo”, em decorrência da crescente comercialização do produto:

During the transformation of the market, a new kind of appliqué cloth was created for the tourist trade known as a summarizing cloth. The first appearances of these summarizing cloths were seen in tourist markets in the 1950s, demonstrating how artists strayed from the traditional purpose of appliqué cloths for a commercial end-use. Taking a, once highly regarded, textile that was only used by nobility and turning it into a mass marketed and

<sup>16</sup>Extensão territorial do extinto reino do Daomé. (Tradução nossa da legenda da figura).



consumed product. (PAQUETTE, 2012. p. 02).<sup>17</sup>

Segundo o autor, o tecido, que era produzido para o uso de uma nobreza local, passa a ser produzido para venda em mercados e feiras populares. Não nos importa aqui o incômodo do autor quanto a um possível desvio de um propósito tradicional para um valor comercial, mas sim o conteúdo da informação para nosso estudo, pois nos deixa saber que na década de 1950 os tapetes proverbiais (panos de resumo) já estavam circulando nos mercados turísticos e é provavelmente a partir dessa comercialização em escala turística, em decorrência dessa “nova finalidade” da feitura desses objetos, que possivelmente eles são encontrados em vários lugares do mundo, pois são passíveis de compra, o que possibilita que muitas pessoas que se encontram nas feiras de Abomé consigam adquirir um tapete proverbial.

De acordo com Adande (2011), professor de História da Universidade Nacional do Benin, a técnica de aplique é o que predomina no tapete proverbial. Segundo ele:

Dans le cas d'espèce, elle consiste à coudre une toile sur une autre. Pour les artistes, des principes visuels entrent en jeu. La dénomination de "*nu ta do nu mè*" (éclairage d'une chose par une autre) qu'ils donnent à l'applique permet de les comprendre : ils éclairent un fond de toile par d'autres, de couleurs différentes. A l'instar de la photographie où le "positif" révèle le "négatif", les coupures de couleurs dispersées sur un fond, le révèlent et vice versa. Le mot fon implique aussi la "dispersion" des motifs sur la surface de la toile. Au XIX<sup>ème</sup> siècle, le noir et le blanc étaient les fonds préférés. En examinant les pièces les plus anciennes on se rend compte que les créateurs ont composé les toiles, évitant d'y laisser des vides.<sup>18</sup>

Utilizando a denominação Fon “nu ta do nu me” (a iluminação de uma coisa ou uma

---

<sup>17</sup>Durante a transformação do mercado, um novo tipo de pano de aplique foi criado para o comércio turístico conhecido como pano de resumo. As primeiras aparições desses panos de resumo foram vistas em mercados turísticos na década de 1950, demonstrando como os artistas se desviaram do propósito tradicional de panos de apliques para uso final comercial. Pegando um tecido, antes conceituado, que só era usado pela nobreza e transformando-o em um produto comercializado e consumido em massa. (PAQUETTE, 2012. P. 02). (Tradução nossa).

<sup>18</sup>Neste caso, consiste em costurar uma tela sobre a outra. Para os artistas, os princípios visuais entram em jogo. A denominação de "*nu ta do nu mè*" (iluminação de uma coisa por outra) que eles dão no aplique permite de compreendê-los: iluminam um fundo de tela por outros, de cores diferentes. Assim como a fotografia onde o “positivo” revela o “negativo”, os recortes de cores espalhadas sobre um fundo, o revelam e vice-versa. A palavra fon também implica a "dispersão" dos motivos na superfície da tela. No século XIX, o preto e o branco eram os fundos preferidos. Ao examinar as peças mais antigas, percebemos que os criadores compuseram as telas, evitando deixar espaços vazios. (Tradução nossa).

outra), o autor compara o pano de aplique com a fotografia onde o positivo revela o negativo no sentido de que os cortes de motivos dispersos sobre um fundo o revelam assim como este revela os motivos.

FIGURA 3- Imagem com detalhes de costura do aplique do tapete proverbial



Foto: Ivonildo Araújo (Fonte: Exposição MAFRICAS – MAFRO/UFBA)

A figura acima apresenta a imagem do avesso do tapete, exposto no MAFRO/UFBA, onde é possível observar o que o autor chama atenção da forma como é costurado num fundo preto pode ser comparada com a fotografia. Na imagem também se observa através do detalhe a técnica da costura que contorna o tecido da figura aplicada no tecido.

Há algumas nomenclaturas que designam os trabalhos de aplicações em tecidos do Benin que nos deixam na dúvida quanto à sua natureza: se se trata de tapeçaria, bandeira ou tecido trabalhado. A exemplo do que Verger (1992. p. 77) informa no texto em que aborda sobre o tapete proverbial existente no inventário do Museu Nacional do Rio de Janeiro elaborado no ano de 1844, ele dirá que aquele exemplar não se trata de tapeçaria, mas de uma bandeira.

[...], o mais antigo exemplar de tapeçarias feitas no Daomé pelo processo que consiste em decorar uma tela branca ou preta com motivos de tecidos

coloridos cortado e aplicado em cima dessas telas de fundo. Não se trata, no presente caso, exatamente de uma tapeçaria, mas de uma bandeira, onde os motivos são aplicados dos dois lados da tela.

A partir desse excerto de Verger podemos inferir que o trabalho de aplique que é denominado como bandeira é o que possui aplicações nos dois lados do tecido, diferentemente do tapete proverbial no qual as aplicações são feitas em um lado apenas.

Importante salientarmos que a informação trazida pelo autor de “mais antigo exemplar de tapeçarias feitas no Daomé” não está relacionada com a primeira peça que foi produzida na origem da técnica, mas sim ao tempo de existência de um tipo de produção de aplique produzido há bastante tempo, existente em um museu em um bom estado de conservação<sup>19</sup>. O que podemos inferir com o excerto acima de Verger é que o aplique do Benin, que chamamos aqui de tapete proverbial como são designados no MAFRO em contexto expositivo, trata-se de tapeçaria, pois é um objeto de tecido com aplicações de figuras em apenas um lado e sua utilização usual é na parede.

Na acepção clássica da palavra, o termo tapeçaria designa uma tecelagem feita para decorar uma parede, podendo ser confeccionada no tear ou bordada a mão com fios de lã, seda ou qualquer tipo de fibra, sua forma é quadrilátera plana. A partir da segunda metade do século XX, vários artistas plásticos reivindicaram e estabeleceram uma liberdade formal para esta arte, ampliando sensivelmente seu formato original. A partir de então, o termo tapeçaria passaria a incorporar toda criação artística produzida com qualquer tipo de tecido, fios ou fibras, natural, vegetal ou sintética, através dos mais variados tipos de técnicas, podendo resultar em objetos flexíveis ou rígidos, planos ou espaciais, com ou sem vazados e relevos. (DANTAS, 2014. p.17).

O tapete proverbial tem como marca a técnica do aplique, por isso mesmo recebe em vários lugares o mesmo nome da técnica de sua confecção. No Benin atual, fora os tapetes proverbiais, têm-se diversas tipologias de objetos que levam essa técnica tais como: bandeiras, panos, utensílios domésticos e vestuários.

Prova cabal da utilização dessa técnica de aplique no Benin em vários objetos são as peças do vestuário que são produzidos na atualidade, que levam os motivos tradicionais e novos que já são incorporados pouco a pouco nos trabalhos dos artesãos e designers.

---

<sup>19</sup>Como trata-se de um objeto do Museu Nacional do Rio de Janeiro, não existe mais por conta do incêndio ocorrido no ano de 2020 que consumiu boa parte do acervo dessa importante instituição brasileira.

Essa incorporação dos motivos de apliques em variados suportes atendendo diversos públicos provam o quanto o tradicional se atualiza o tempo inteiro, o que implica dizer que a força narrativo-visual dos tapetes proverbiais acompanharam as mudanças culturais do Benin por meio de ressignificações que foram necessárias à continuidade da técnica do aplique e consequentemente de produções que comportam motivos tradicionais que dizem respeito ao reino do Daomé e outros recentes que fazem parte do Benin contemporâneo, estando os dois ligados ao provérbio. Abaixo segue algumas imagens de utilização de apliques.

FIGURA 4- Imagem de chapéu (Kufi) com apliques



Fonte: The designers studio

Na imagem acima, de chapéus característicos do Benin, podemos observar alguns símbolos que dizem respeito aos 12 reis do antigo reino do Daomé que são utilizados em um dos tapetes proverbiais mais característicos da representação dos doze reis. Segue abaixo imagem do objeto mencionado.





FIGURA 5-Imagem do tapete proverbial 12 reis do Daomé MAFRO/UFBA



Foto: Ivonildo Araújo (Fonte: Exposição MAFRICAS – MAFRO/UFBA)

A ordem da disposição das imagens do tapete proverbial acima segue a ordem cronológica da história do reino do Daomé da primeira à última dinastia, indo da esquerda para a direita. Abaixo segue quadro elaborado por nós com os símbolos e seus respectivos significados<sup>20</sup>.

SÍMBOLO	DINASTIA
	Rei GANGNI XESU: 1620 É simbolizado por um pássaro. Este pássaro é chamado pelo nome de Saswé e é conhecido por sua ganância: ele não deixa nada para seu oponente.
	Rei DAKO DONU: 1620-1645 É simbolizado por uma jarra de índigo. Refere-se a um evento histórico onde Dako Donu surpreendeu seu inimigo Aizo que estava então preparando índigo. Ele o matou, colocou seu corpo na jarra e carregou-o. A mensagem central se refere à ideia de dominação.

<sup>20</sup>As imagens e os significados para elaboração do quadro encontram-se em BENIN INVISÍVEL. O Lugar para explorar o Benin e sua cultura. Informações postadas em 22 de Abril de 2014 por Leila Abdoulaye. Disponível em: <https://unseenbenin.wordpress.com/2014/04/22/royal-cloths-of-benin/>

	<p>Rei HWEGBEADJA: 1645-1685 É representado por um peixe preso em uma rede de arrastão. Isso se refere a quando o príncipe escapou da armadilha em que foi pego.</p>
	<p>Rei AKABA: 1685-1708 É simbolizado por um camaleão, um javali ou porco. O camaleão simboliza a longa espera que o rei teve de suportar para chegar ao trono.</p>
	<p>Rei AGADJA: 1708-1732 É representado por um barco, pois foi durante o seu reinado que o Reino de Abomey teve o seu primeiro contacto com os marinheiros europeus que chegavam à terra do Daomé.</p>
	<p>Rei TEGBESU: 1732-1789 É representado por um búfalo vestido. Um búfalo vestido é difícil de matar. Isso se refere a uma suposta tentativa de envenenamento que foi feito em suas roupas.</p>
	<p>Rei KPENGLA: 1774-1789 É representado por um rifle ou um pássaro e se refere à batalha que ocorreu com o Reino de Kpengla.</p>
	<p>Rei AGONGLO: 1789-1797 É representado por um abacaxi que simboliza a natureza prudente e conservadora deste rei. Segundo ele, o que é pequeno não é um alvo fácil de alcançar.</p>
	<p>Rei GUEZO: 1818-1858 É representado por um búfalo ou carneiro. Um búfalo é um animal poderoso e forte com um caráter imprudente. Portanto, deve-se evitar encontrá-los. Esta foi a maneira do Rei Guezo de advertir e manter os inimigos longe de seu reino.</p>
	<p>Rei GLELE: 1858-1889 É simbolizado pelo leão porque ele era um rei destemido e feroz.</p>
	<p>Rei BEHANZIN: 1889-1894 É representado por um tubarão e um ovo. Nosso mundo produziu um ovo e apenas a terra sente o peso. O lema significa: "Aqui está o rei esperado que realizará grandes feitos".</p>
	<p>Rei AGOLI AGBO: 1894-1900 É representado por uma perna batendo em uma pedra. Abomey lutou contra sua independência, mas não se rendeu aos franceses. Este rei foi colocado no trono pelos franceses que o ajudaram a derrotar seu antecessor. Este simbolismo foi feito para mostrar sua gratidão aos franceses.</p>

A simbologia utilizada por cada rei tinha a intenção, na maioria das vezes, de causar impressão de um poder a mais que este detinha, pelo fato de estar acima de todas as outras pessoas; mais que marcar o governo, os símbolos utilizados serviam para engrandecer a personalidade de cada rei.

Abaixo temos um conjunto de pratos e xícaras em cerâmica branca decorada com imagens dos símbolos das doze dinastias; sendo fáceis de identificação por estarem bem visíveis: o tubarão; o leão; o búfalo e o pássaro, que são motivos tradicionais; no entanto, é possível observar dentre as imagens acima citadas a da coruja, que é tida como símbolo de sabedoria, porém não está relacionada a nenhum rei, pois em todas as simbologias pesquisada não identificamos a figura da coruja em nenhum momento, o que nos leva a crer que trata-se de um motivo atual.

FIGURA 6- Imagem de utensílios domésticos com apliques



Fonte: The designers studio [Image: Carmen and Ginger]

A utilização das imagens também influencia a moda, pois designers as incorporam em suas criações no intuito de dar força à moda produzida no Benin a partir do uso dos apliques que são usados nos tapetes proverbiais e com esse movimento divulgar e enaltecer sua cultura.



FIGURA 7- Imagem de vestimentas contemporâneas com apliques



Fonte: The designers studio [Images: I Am Wanted Collection]

Como é possível observar, os apliques são utilizados em diversos suportes que vão desde os tradicionais panos, bandeiras ou tapetes até mesmo utensílios domésticos e peças do vestuário na moda contemporânea, mostrando a força desses símbolos na identidade do país na atualidade.

Esses exemplos nos levaram ao pensamento de Walter Benjamin formulado, a partir do cinema e da fotografia, que reflete sobre a reprodutibilidade técnica e as consequências desse processo, identificando a aura da obra de arte, que ele define como

[...] uma figura singular, composta de elementos espaciais e temporais: a aparição única de uma coisa distante, por mais perto que esteja. Observar, em repouso, numa tarde de verão, uma cadeia de montanhas no horizonte, ou um galho, que projeta sombra sobre nós, significa respirar as duas montanhas, desse galho. (BEJAMIN, 2012.p.170).



A partir de sua definição, é possível argumentar que a aura da obra de arte estaria para o momento de contato do homem com a natureza no instante da concepção da mesma, seria o momento de sua criação que a situa no tempo e espaço.

Benjamin (2012. p.168), em um primeiro momento, parece estar preocupado com a questão da reprodutibilidade técnica da obra de arte que, segundo ele, faz com que o objeto deixe de ter uma existência única, inflada de aura e passe a ser apenas um objeto “morto”, pois saiu do domínio da tradição, de sua origem. Segundo o autor,

O conceito de aura permite resumir essas características: o que se atrofia na era da reprodutibilidade técnica da obra de arte é a sua aura. Esse processo é sintomático, e sua significação vai muito além da esfera da arte. *Generalizando, podemos dizer que a técnica da reprodução destaca do domínio da tradição o objeto reproduzido.* Na medida em que ela multiplica reprodução, substitui a existência única da obra por uma existência única da obra por uma existência serial.

No entanto, a partir do próximo excerto veremos que a perda da aura não seria algo tão negativo quanto o que pensávamos que fosse, pois:

[...], na medida em que essa técnica permite à reprodução vir ao encontro do espectador, em todas as situações, ela atualiza o objeto reproduzido. Esses dois processos resultam num violento abalo da tradição, que constitui o reverso da crise atual e a renovação da humanidade. Eles se relacionam intimamente com os movimentos de massa, em nossos dias (BEJAMIN, 2012.p.168-169).

A reprodutibilidade técnica permite que a tradição se renove, pois a ideia de unicidade da obra de arte passou para a esfera do múltiplo, exigindo que esta acompanhe as mudanças, produzindo e reproduzindo para alcançar cada vez mais espectadores. Para o autor, essa era da reprodutibilidade acarretou uma renovação da humanidade.

Se pararmos para pensar, antes da era da reprodução em massa de obras de arte o acesso e consumo a estes bens se limitavam a poucas pessoas que detinha poder econômico, que podiam encomendar e pagar por determinados trabalhos artísticos; atualmente, temos acesso a todos os tipos de obras em diversas plataformas, mesmo que não venham acompanhada de sua aura.

A reflexão do autor nos possibilita fazer uma aproximação do tapete proverbial com a obra de arte e a tradição. Uma vez que os tapetes são considerados obra de arte neste trabalho. Neste contexto, a aura está no poder simbólico de cada figura e da composição que forma a narrativa e o discurso de uma tradição presente em cada tapete. Para Benjamin a aura é o que torna única a obra e com a reprodutibilidade técnica essa aura é perdida. No entanto, perde-se a aura e ganha-se renovação da tradição e novas possibilidades de existência.

Nesta perspectiva, o emprego dos símbolos em outros suportes e linguagens termina por atualizar não só a obra criada num tempo pretérito como também a própria tradição. Para nós, o uso dos elementos simbólicos fora do contexto da tradição pela sua reprodutibilidade em outros suportes contribui para uma ampla exponibilidade das mesmas. A exponibilidade<sup>21</sup> se refere a uma maior disponibilidade de estarem expostos esses elementos em variados suportes. As figuras acima ilustram essa exponibilidade em contextos inimagináveis para os seus criadores.

Tudo isso só seria possível graças a relevância que adquire Uidá, por ser na época a segunda maior cidade do antigo Reino do Daomé, cidade que seria desde já um centro no que concerne à produção dos apliques.

At the beginning of the 20<sup>th</sup> century, Whydah became the secondary court arts centre. The time-honoured colours were preserved up until the 1990s, where multi-coloured material or Dutch wax cottons were incorporated. Granted, the old motifs are still used today. However, tourist requirements has seen new subject matter added on to these appliquéed cloths. This includes, nature, animals and voodoo symbolism on a transcultural level. That being said, tradition still governs style and composition used.<sup>22</sup> (THE DESIGNERS STUDIO, 2018).

As produções de panos de apliques começam a ganhar novos temas e isso tem a ver, segundo a autora, com a necessidade dos turistas em encontrar novos temas nas composições. No entanto, os temas tradicionais que estão ligados diretamente ao reino do Daomé ainda

<sup>21</sup>Exponibilidade é um termo não dicionarizado criado por mim para se referir a disponibilidade de elementos simbólicos de tempos pretéritos estarem em uso e expostos na atualidade..

<sup>22</sup>No início do século 20, Whydah tornou-se o centro de artes da corte secundária. As cores consagradas pelo tempo foram preservadas até a década de 1990, onde materiais multicoloridos ou algodões de cera holandeses foram incorporados. Os motivos antigos ainda são usados hoje. No entanto, as necessidades do turista viram novos temas serem adicionados a esses panos de apliques. Isso inclui a natureza, os animais e o simbolismo do vodum em um nível transcultural. Dito isso, a tradição ainda rege o estilo e a composição usada. (Tradução nossa).

predominam. Também vale ressaltar que as mudanças adquiridas saem do nível do pano, bandeira e tapete e vão além, como é possível observarmos nas imagens das figuras 4 6 e 7 mostradas anteriormente.

## 1.2. O REINO DAOMÉ E AS ORIGENS DO TAPETE PROVERBIAL

O reino do Daomé existiu por volta de 1600 e perdurou até 1904, quando os franceses invadem o território com o objetivo de acabar com o regime monárquico daomeense, a essa altura bastante abalado e enfraquecido pelas interferências francesas.

Daomé, um reino pré-colonial da África Ocidental, está localizado no que hoje é o sul do Benin. Fundado no século XVII, o Daomé atingiu o auge de seu poder e prestígio durante o apogeu do comércio de escravos no Atlântico, nos séculos XVIII e XIX. No final do século XIX, foi conquistada pelas tropas francesas do Senegal e incorporada às colônias francesas da África Ocidental. O Daomé foi o último dos reinos tradicionais africanos a sucumbir à colonização européia.<sup>23</sup>

O espaço de tempo citado no excerto acima em relação a fundação e duração do Reino do Daomé vai ao encontro das datas dos reinados das 12 dinastias identificadas por VERGER (1992. p.68) em seus estudos , que nos apresenta a partir de sua pesquisa feita de nomes de Voduns<sup>24</sup> as dinastias e seus períodos correspondentes. No entanto, encontramos em Beaujean (2019. p.09) um outro número de dinastias cujas algumas datas dos reinados diferem das estudadas e disponibilizadas por Pierre Verger, aparecendo inclusive outros personagens não citadas por ele. Vejamos abaixo as informações de cada autor, lado a lado.

---

<sup>23</sup>REINOS do Daomé. New World Encyclopedia.

[https://www.newworldencyclopedia.org/entry/Kingdom\\_of\\_Dahomey](https://www.newworldencyclopedia.org/entry/Kingdom_of_Dahomey)

<sup>24</sup>Segundo Verger (1992. P. 68) Voduns são deuses do povo Fon, e alguns nomes de reis do antigo reino do Daomé estão associados a divindades do culto aos Voduns no Terreiro de Mina no Maranhão.

<b>Dinastias dos reis de Abomé VERGER (1992. P. 68)</b>	<b>Dinastias dos reis de Abomé BEAUJEAN (2019, p.09)</b>
xxxx	Ganyé Hessou (1600 – 1620)
Dakodomu (1625-1650)	Dako Donou (1620 – 1645)
Wegbadja (1650-1680)	Hovegbadja (1645 – 1685)
Akaba (1680-1708)	Akaba (1685 – 1708)
xxxx	Hangbé (1708 – 1711)
Agadja (1708-1740)	Agadja (1711 – 1740?)
Tegbessu (1740-1775)	Tegbessoum (1740? – 1774)
Kapengla (1775-1789)	Kpengla (1774 – 1789)
Agonglo (1789-1797)	Agonglo (1789 – 1797)
Adanzan [adandozan] (1797-1818)	Adandozan (1797 – 1818)
Guezo (1818-1858)	Ghézo (1818 – 1858)
Glele (1858-1889)	Glèlè (1858 – 1889)
Behanzin (1889-1894)	Béhanzin (1889 – 1894)
Aboliagbo (1894-1900)	Agoli-Agbo (1894 – 1900)

Os períodos trazidos por Verger (1992. p. 68) divergem das de Beaujean (2019. p. 09) até o reinado de Kapengla; do reinado de Angoglo em diante todas são exatamente as mesmas. Os dados que nos são fornecidos pelo autor mostra os descendentes de Agassou, que é o responsável pela criação do Reino do Daomé segundo o mito fundador, inaugurando a partir de 1600 um Estado centralizado na figura do Rei. Tal informação merece uma atenção especial, pois Verger não menciona o primeiro reinado, que é de Ganyé Hessou (1600-1620), e nem o reinado de Hangbè (1708-1711), única mulher a herdar o trono, além também dos períodos divergirem um pouco. Essa tabela nos oferece alguns dados interessantes de saber que não encontramos em Verger como a imprecisão do fim do reinado de Agadja (1711-1740?) e o começo do de seu sucessor Tegbessou (1740?-1774) e as posições não oficializadas de Hangbè (1708-1711) e Adandozan (1797 – 1818), segundo o autor:

[...] la date de fin de règne du roi agadja, et par ricochet de début de règne pour son successeur, est incertaine. enfin, mais j’y reviendrai en détail plus loin, la présence sur le tableau de la reine hangbè et du roi adandozan ne reflètent pas la position officielle, y compris celle d’aujourd’hui. la littérature, quand elle les mentionne, préfère toujours le terme de régence pour l’un comme pour

l'autre. (BEAUJEAN 2019, p.43).<sup>25</sup>

Identificar a falta de períodos de duas dinastias do antigo Reino do Daomé evidencia o apagamento proposital da figura desses herdeiros da história, isso foi possível graças a uma pesquisa sobre as doze dinastias que nos são apresentadas num dos tapetes proverbiais mais emblemáticos dessa representação.

Os tapetes proverbiais, provavelmente, estiveram no reino do Daomé desde muito tempo podendo o povo Fon<sup>26</sup>, que vivia na capital desse reino, Abomé, ser o possível responsável pela criação desse tipo de obra de artefato, que conta a história de poder da nobreza bem como da própria população. Segundo Silva (2012. p.01),

Entre os fon do Benin (antigo Reino do Daomé), a comunicação visual por meio de emblemas tem sido utilizada pelo menos desde a fundação desse reino no séc. XVII até hoje. Por um lado, essa é uma tentativa de elevar o significado e sedimentar visualmente o poder real da casa dinástica do Daomé. Por outro lado, essas artes visuais serviriam também para resguardar a memória cultural do povo fon para as próximas gerações, uma vez que se utilizavam da mesma técnica em variados tipos de tecidos e também na “arte mural” para fazer relatos visuais de acontecimentos míticos e de fatos históricos. Do ponto de vista têxtil a técnica empregada desde então era o applique sobre tecido. O Applique ou Appliqué é a técnica de junção, justaposição, costura ou enlace de materiais têxteis sobrepostos, sendo que o tipo de tecido empregado pelos fon era geralmente o algodão.

A comunicação visual é marca forte do povo Fon e é provável que emblemas<sup>27</sup> venham sendo utilizados com a finalidade de comunicar desde o início do reino em diversas produções que não apenas os tapetes proverbiais. Segundo o autor, esses artefatos de artes visuais serviam, dentre outras finalidades, para que as futuras gerações do povo fon acessassem sua memória através das inúmeras possibilidades de criação espalhados em vários suportes. Com relação a sua função ele informa que:

---

<sup>25</sup>[...] a data do fim do reinado do rei Agadja bem como o início do reinado de seu sucessor, é incerta. Enfin, mas tratarei disso em detalhes mais adiante, a presença no quadro da rainha Hangbè e do rei Adandozan não reflete a posição oficial, inclusive a de hoje. A literatura, quando os menciona, sempre prefere o termo regência tanto para um quanto para o outro. (BEAUJEAN 2019, p.43). (Tradução nossa).

<sup>26</sup>Os Fon eram a maioria da população do reino de Danxomé, constituindo-se como força notável em seu exército. (BOARO, 2016. p.55).

<sup>27</sup>Aquilo que traz consigo uma sentença moral associada à uma imagem, ou explica os seus sentidos. (DICIO. 2009).

Culturalmente, a primeira função dos apliques é pictográfica e personalista, isto é, utilizam-se de imagens figurativas que são identificatórias do chefe da casa real. Semelhante aos “Brasões” de família e das realezas europeias, bem como as divisas e as insígnias da aristocracia guerreira e pré-industrial, os apliques figurativos do Daomé são verdadeiros emblemas que identificam cada um dos reis segundo suas qualidades, atributos, acontecimentos históricos do seu reinado, entre outras distinções reais. Dito de outra forma, os apliques expressariam em sua temática parte dos numerosos itens que arranjam a regalia real, tais como a récade (cetro real que pode substituir o rei quando este não está presente), mas também as joias, as vestimentas, o cachimbo, o espanta-moscas, o para-sol, e inúmeros outros elementos que o identificam. (SILVA, 2012. p. 01).

Podemos observar o quão importante eram e são os tapetes proverbiais, pois estavam e estão ainda vinculados nestes as insígnias de cada rei, servindo como identificação através do que lhes eram atribuídos nas imagens criadas, bem como também elementos da cultura daomeense que os identificavam.

### 1.3. O TAPETE PROVERBIAL E SUA CONFECÇÃO

Com relação às origens de confecção e de produção desses objetos, os primeiros apliques de tecido usavam ráfia<sup>28</sup> como material de fundo, pois o tecido de algodão era incomum e muito caro. A introdução de tais objetos no reino do Daomé está relacionado com o quinto rei do Daomé, Rei Agadja (1708-1740), quando através deste se inseriu os apliques de Abomey no reino.

Les sources orales recueillies auprès des familles d'artistes de cour à Abomey attribuent au Roi Agadja (1708-1740) l'introduction de cet art à la cour du Danhomè. [...] Lors d'une campagne dans le Wémè Agadja aurait admiré à Gbozoummè des adeptes du vodoun Tedoe dont les jupettes décrivaient au cours des danses des cercles de couleur qui rappelaient ceux de l'arc-en-ciel. Il décida de les faire venir à la cour pour qu'ils l'habillent des couleurs de l'arc-

---

<sup>28</sup>Ráfia é a fibra têxtil de palmeiras. Segundo (DICIO. 2009) a ráfia é uma “palmeira da América e da África que produz fibra muito forte, usada como liame e para tecer.” “Uma dessas palmeiras, a *Raphia raffia*, cresce abundantemente na costa nordeste de Madagascar. Outra palmeira, a *Raphia taedigera*, é cultivada nas ilhas do Japão. Moradores de Madagascar fabricam roupas de fibra de ráfia, cestos trançados, esteiras e pequenas bolsas. Grandes quantidades de ráfia são exportadas para uso em estufas, como material para proteger as plantas do frio e prender enxertos em árvore, e em cirurgia vegetal.”

en-ciel. (ADANDE, EPA. 1999-2011).<sup>29</sup>

Acredita-se que esse rei se encantou com as vestimentas utilizadas em uma dança vodum que possuía figuras coloridas, o que o fez levar dois trabalhadores especialistas em apliques de uma região denominada Avranku e levá-los para Abomey. No início, os trabalhos de aplique se limitavam a ornamentar as vestes reais que eram feitas com motivos simples devido a escassez de tecidos até começar a importação de tecidos ocidentais, o que acabou trazendo a possibilidade de apliques em outros artefatos.

Au début, parce qu'ils ne disposaient que du tissage, ils ne purent orner les vêtements royaux que de motifs simples, sans lien les uns avec les autres. On doit à l'importation massive de toiles manufacturées occidentales, après la prise du port de Ouidah en 1727 par le même roi, l'explosion de l'art de la toile appliquée. En effet à partir de cette date, les artistes de la cour eurent à leur disposition une gamme variée de toiles unies, base essentielle de l'applique. (ADANDE, EPA. 1999-2011).<sup>30</sup>

De acordo com o autor, a arte do aplique vai se dar de forma significativa devido justamente à oferta de tecidos industrializados que começavam a chegar no reino graças à abertura do porto de Uidá pelo rei Agadjá, o que fez com que os apliques tivessem outros suportes e outras finalidades que não somente a de ornamentar as indumentárias reais.

É interessante saber que a tradição de feitura desses objetos foi autorizada - ou imposta, já que se tratava de um sistema autocrático e a família de exímios artesãos – a partir do Reinado de Agonglo. De acordo com Pierre Verger (1992. p. 80), “a partir do rei Agonglo (1789-1797), a exclusividade do trabalho de aplicação sobre tecido foi dada à família Yémadjé.” De acordo com SILVA (2012. p. 02), essa família encontra-se nessa atividade até os dias atuais, por isso mesmo:

---

<sup>29</sup>Fontes orais recolhidas junto das famílias dos artistas da corte de Abomey atribuem ao rei Agadjá (1708-1740) a introdução desta arte na corte de Danhomè. [...] Durante uma campanha no Wémè Agadjá teria admirado em Gbozoummè seguidores do vodu Tedoe cujas saias descreviam durante as danças círculos de cores que lembram as do arco-íris. Ele decidiu levá-los a corte para que eles o vestisse com as cores do arco-íris. (ADANDE, EPA. 1999-2011). (Tradução nossa).

<sup>30</sup>No início, eles só tinham tecelagem, e só podiam adornar as vestes reais com figuras simples e sem relacionar umas com as outras. É atribuída a importação maciça de tecidos manufaturadas ocidentais, após a tomada do porto de Uidá em 1727 pelo mesmo rei, à explosão da arte do pano de aplique. Com efeito, a partir desta data, os artistas da corte dispunham de uma variada gama de tecidos lisos, base essencial do aplique. (ADANDE, EPA. 1999-2011). Tradução nossa.

[...] o importante artista do Benin Alphonse Yémadjè foi condecorado com a Ordem do Mérito do Benin pelo presidente Soglo, em 1992, pelos serviços artísticos prestados ao seu país. Suas obras têm sido exibidas na Europa pelo menos desde que o colecionador de arte alemão Lothar-Guenther Buchheim (1918-2007) adquiriu um grande número de peças do artista em 1978.

Alphonse Yémadjè ganha reconhecimento dentro de seu país após se tornar reconhecido na Europa por conta dos apliques que produziu circularem pelo continente europeu. Para ilustrar o trabalho desse artista apresentamos na figura 8 a imagem de um apliance de sua autoria que integra o acervo do Museu Afro Brasil, em São Paulo.

FIGURA 8-Imagem do apliance do Rei Glelé



Fonte: Acervo Online Museu Afro Brasil

Na imagem temos a figura do rei em destaque, que está de pé com a cabeça erguida em perfil com chapéu em forma de cone, com alguns símbolos, em destaque a figura de um peixe na cor azul e algumas figuras menores não identificadas; de sua boca sai um longo cachimbo; traja uma vestimenta na cor verde com detalhes na cor amarela; na sua mão direita porta um recade<sup>31</sup> na cor preta com frisos nas cores branca, vermelha amarelo e verde, cuja extremidade superior pousa no ombro do mesmo lado; do seu pescoço dois colares recaem sobre as vestes até um pouco abaixo da cintura; peixe em destaque no chapéu é símbolo de seu filho sucessor do trono, Béhanzin. No entorno da figura do rei e voltadas em direção ao

<sup>31</sup>O recade (Mankpo) é um símbolo do rei onde este utiliza quando em público, no entanto esse objeto representa o rei em todos os lugares quando vivo e mesmo após a sua morte. (BEVILACQUA, 2012. p.03).



mesmo estão diversas figuras humanas em gestual que denotam momento laboral, o que sugere serem seus súditos a lhe servirem.

Observe que com uma breve descrição iconográfica conseguimos depreender, a partir dos elementos que compõem a cena, relações histórico-culturais do reino do Daomé e dos atores que fizeram parte do mesmo.

A família Yémadjé foi muito importante para a resistência dessa tradição de produção dos apliques do Benin. Neste sentido, a grandiosidade do antigo reino do Daomé pode ser verificada graças aos tapetes proverbiais e outras produções artísticas que nos faz lembrar o reino mesmo após o fim do mesmo.

A força do reino do Daomé não se deve exclusivamente à sua forte militarização, ela também está vinculada ao caráter sacro de seus reis, que possuíam diversos títulos como Dada (pai de toda a comunidade), Dokounnon (detentor e distribuidor de riquezas), Sèmèdo (mestre do mundo), Aïnon (mestre da Terra), Jèhossou (mestre das pérolas), entre outros. O aparato material que acompanhava esses homens reforçava ainda mais a sua sacralidade e legitimava as suas ações. Esses homens estavam, portanto, sempre acompanhados ou associados às seguintes insígnias: - Katakè (banco) e afokpa (sandálias), que legitimavam o rei no momento da entronização; - Avotita (vestimenta decorada com appliqué), Awè (parasol), Mankpo (recade), símbolos necessários no momento da aparição pública do rei, sendo que o recade também representa o rei em todos os lugares quando vivo e mesmo após a sua morte; - O sabre e a arma de fogo, simbolizando militarmente a realeza. (BEVILACQUA, 2012. p.03).

Desse modo, é possível entender que a sacralidade que o rei possuía frente a todos, impressa nos tapetes proverbiais, nos dá uma gama de informações acerca do soberano, seu reinado, seus atributos, dentre outros aspectos ligadas à cultura desse povo. Evidentemente que isso não se dá de forma imediata, pois é preciso haver compreensão dos significados dos símbolos apresentados, exigindo tempo para se ter uma noção do que está proposto na imagem observada.

Presume-se que a distância cronológica que separa o reino do Daomé aos dias atuais não foi suficiente para causar um apagamento da memória deste graças aos tapetes proverbiais que, com suas informações, consegue fazer com que a população reviva o reino. Muito da memória que se tem se deve ao fato desses objetos serem produzidos até os dias atuais, o que possibilita símbolos importantes advindos de tempos pretéritos estarem constantemente sendo atualizados pela manutenção da técnica de sua produção.

Todos esses símbolos estão ainda presentes no imaginário da população beninense e muitos continuam ainda sendo produzidos, como é o caso dos appliqués. Nesses tecidos bordados aparecem representados os emblemas de cada rei, símbolos estes que traduziam seus votos ou filosofia, num jogo de cores que permite diversas combinações. (BEVILACQUA, 2012. p.03).

Os símbolos presentes no imaginário popular que nos traz o autor, muito mais do que dizerem respeito à filosofia dos reis, são representações de valores que estão ligados direta ou indiretamente a toda a população do Benin.

#### 1.4. O TAPETE PROVERBIAL E SUA COMERCIALIZAÇÃO

O artigo de Holly Paquette, intitulado “*Dahomey Appliqués and the Politics of Productions*”, de 2012, é utilizado por pesquisadores na busca de compreenderem um pouco das mudanças ocorridas no tipo de produção dos tapetes proverbiais ao longo do tempo. Esses objetos serviam como insígnias reais para dar uma marca aos reis do Daomé bem como seus reinados, tornando cada um memorável, passando de objetos direcionados à nobreza para objetos de consumo popular. Essa mudança de direção provavelmente fez com que a técnica de confecção não se perdesse ao longo dos séculos. Com isso, o reino acaba sendo reavivado através dessa memória de poder e prestígio que os tapetes ou apliques produzidos reativam. Segundo Paquette (2012, p. 01), mudanças em torno desta produção têxtil africana podem ser atribuídas à política e a influência do comércio turístico.

Through the cultural timeline of the Fon people of Abomey, I discovered influential changes surrounding this African textile art that can be attributed to politics and the influence of the tourist trade. Throughout history the exchange of African textiles, have found a way into the realm of mass production, such as Dahomey appliqués: conforming, advancing, and in some cases, exploiting cultural tradition to thrive in today’s textile market. (PAQUETTE, 2012. p. 01).<sup>32</sup>

---

<sup>32</sup>Através da linha do tempo cultural do povo Fon de Abomey, descobri mudanças influentes em torno dessa arte têxtil africana que podem ser atribuídas à política e à influência do comércio turístico. Ao longo da história, a troca

Para o autor aspectos da tradição cultural são explorados estrategicamente para dar conta de uma crescente demanda de visitantes interessados em comprar artefatos culturais ligados ao Benin, isso foi uma forma encontrada para divulgação e saída de produtos do mercado têxtil na atualidade.

De acordo ainda com esse autor, na década de 1950 ocorreram as primeiras aparições desses produtos com o novo formato, os “panos de resumo”, informação que nos leva a inferir que as peças em questão devem ter tido a sua feitura com a técnica mais facilitada, ou seja, são menos rebuscadas, para atender às demandas e influências do mercado, bem como do próprio comércio turístico.

### 1.5. O TAPETE PROVERBIAL COMO BANDEIRA

Segundo VERGER (1992. p.80), mesmo com toda essa tradição do Benin na confecção de tapetes proverbiais ou panos de apliques como também são conhecidos, não existe nenhuma dessas criações antigas que resistiram as intempéries do tempo.

Estas telas decorativas existem no Daomé havia muito tempo, mas nenhuma das antigas resistiu à ação do tempo, aos insetos e incêndios. As que estão expostas no Museu de Abomé, refeitas periodicamente, não datam senão de alguns decênios. A que está exposta no Museu do Rio de Janeiro teve, pelo contrário, melhor sorte e ficou admiravelmente conservada desde o começo do século XIX até os dias de hoje. (VERGER, 1992, p. 80).

Embora não tenhamos utilizado o museu de Abomé como campo, é possível refletirmos a partir do informado pelo autor que a ação de refazer periodicamente as peças seja estratégia de uma política de conservação que preocupa-se na manutenção da técnica, para garantir que as gerações futuras tenham acesso ao produto com a técnica tradicional.

Com relação a referência que o autor fez sobre o tapete que ele fotografou no Museu

---

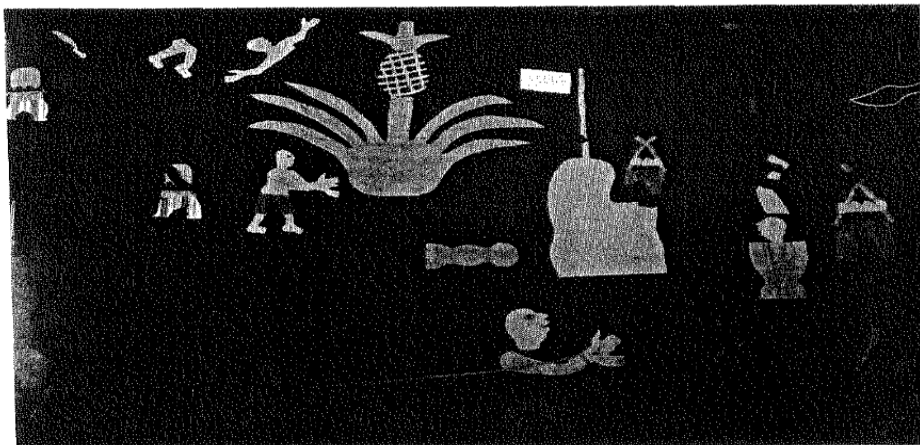
de têxteis africanos encontrou um caminho para o reino da produção em massa, como os apliques Daomé: conformando, avançando e, em alguns casos, explorando a tradição cultural para prosperar no mercado têxtil de hoje. (PAQUETTE, 2012. p. 01). (Tradução nossa).

Nacional<sup>33</sup> localizado na cidade do Rio de Janeiro, tratava-se de um exemplar bem longo que encontrava-se conservado desde o começo do século XIX. Ao analisar os elementos simbólicos dos tapetes existentes nos dois museus referidos por Verger, verifica que os “motivos” de ambos são os mesmos como ele nos chama atenção na citação abaixo:

É interessante notar que o motivo do cativo nagô com as mãos atadas, da tela do Museu Nacional do Rio de Janeiro, é idêntico ao que aparece na tela fotografada em Abomé. Em 1936, detalhe por mim observado recentemente, em 1988, quando tive a tarefa de escolher documentos para uma exposição organizada durante a celebração do Centenário da Abolição da Escravatura no Brasil. (VERGER, 1992. p.80).

O que o autor chama de motivo são as imagens dos apliques utilizados na composição do trabalho como um todo. A imagem abaixo é um recorte digital do livro do autor e podemos com ela ilustrar as informações trazidas por ele no que concerne à obra existente no Museu Histórico de Abomé no Benin.

FIGURA 9-Imagem da tela do Museu Histórico do Abomé



3- Tela do Museu Histórico de Abomé (Benin/África)  
Foto: Pierre Veger.

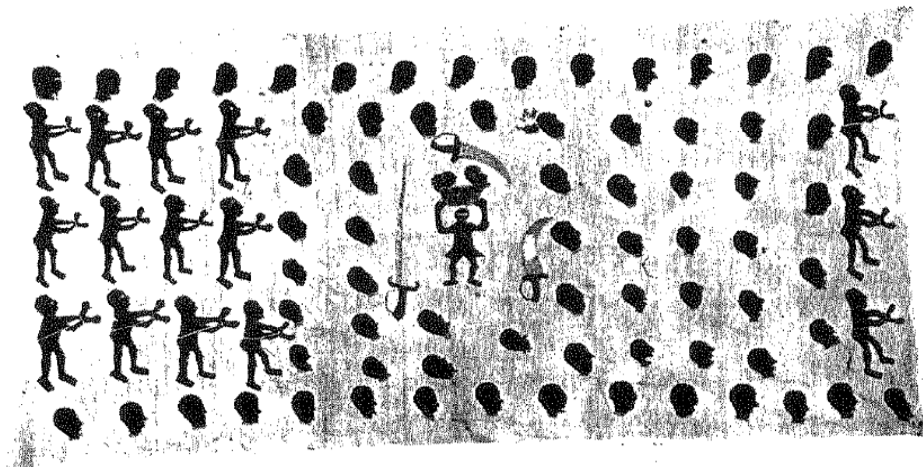
Fonte: VERGER (1992. p.79)

<sup>33</sup>Um grande incêndio ocorrido no ano de 2018 que consumiu grande parte das coleções do Museu Nacional acabou destruindo boa parte de suas coleções, dentre estas estava o aplique que aqui apresentamos e que já não encontra-se fisicamente, existindo apenas registros.

Na imagem acima observarmos representações de figuras do sexo masculino, com as mãos atadas à frente do corpo. Embora não consigamos identificar alguns elementos de forma precisa, devido a qualidade da imagem, fizemos uma tentativa de identificar aqueles mais visíveis como o fruto do abacaxi ainda sem ser destacado das suas folhagens e uma outra figura que se assemelha a um barco: parece ser uma elevação com uma bandeira hasteada numa estrutura vertical que pode ser o mastro. Tal figura do abacaxi nos permite identificar a quem se refere determinado tapete proverbial. Trata-se aí, portanto, do rei Agonglo (1789-1797), que é exatamente representado por esse fruto o qual simboliza o seu conservadorismo e prudência. Segundo a tradição oral, o rei acreditava que o que é pequeno não é um alvo fácil de alcançar.

Na figura 10 apresentamos a imagem tapete proverbial que pertencia ao Museu Nacional do Rio de Janeiro para ilustrar as informações trazidas pelo etnólogo Pierre Verger.

FIGURA 10-Imagem do tapete proverbial do Museu Nacional (RJ)



4- Tela do Museu Nacional do Rio de Janeiro  
Foto: Pierre Verger.

Fonte: VERGER (1992. p.79)

Na imagem acima observa-se, no plano central, uma figura humana masculina de pé cujos braços elevados ao alto sustentam uma espécie de cesto com duas cabeças humanas,

distribuídas uma a uma em cada lado acima do cesto uma figura que poderá ser uma espada, esta tem a sua imagem duplicada na vertical com a ponta para cima do lado esquerdo da figura humana, do lado direito uma outra figura de uma espada maior também na vertical apontada para cima; todas as armas tem as extremidades de suas lâminas em vermelho. Ao redor dessa composição estão inúmeras figuras de representação de cabeças humanas que têm em sua base o que seria o pescoço a cor vermelha; bem como representação de figuras humanas que julgamos serem do sexo masculino com as mãos atadas a frente de seus corpos. Acreditamos que o cenário identifica a captura das pessoas para serem vendidas como escravos e a morte possivelmente para aqueles que se revoltavam; o vermelho represente o sangue das cabeças decepadas.

O tapete proverbial, chamado aqui de bandeira porque eram usada enquanto tal, se encontrava no Museu Nacional do Rio de Janeiro e foi presente do rei Adandozan para Dom João e Soares (2016) em seu estudo sobre as cartas de Adandozan para Dom João, chama atenção sobre a importância das bandeiras em seus usos que se davam em variados contextos no reino do Daomé:

[...]a importância das bandeiras precisa ser entendida na sua variedade. No Daomé, as bandeiras eram usadas como estandartes, carregadas por ocasiões de desfiles importantes, à frente dos reis; eram usadas também para sinalizar a guerra e o comércio, aí incluído o comércio de escravos; eram também usadas em terra, na costa, para avisar aos navios que esta ou aquela nação europeia era bem vinda para o comércio num determinado porto; e, quando desfraldadas nas embarcações europeias, identificava as nações amigas. (SOARES, 2016. p.32).

Os usos do apliques como bandeiras eram os mais diversos possíveis; no entanto, em todas as situações que eram utilizadas, existiam identificações dos reis e reinos as quais estas pertenciam. Contudo, na bandeira enviada como presente pelo rei Adandozan a Dom João, essa identificação não aparece, pois de acordo com Soares (2016),

[...] Trata-se de uma bandeira de guerra. Não possui os símbolos de identificação dos reis ou dos reinos. Trata-se, na verdade, de uma alegoria da guerra que Adandozan mandou fazer. O trabalho de identificação desta bandeira está sendo possível através de análise da carta enviada por Adandozan em 1810. A bandeira, cuja identificação nos registros do Museu Nacional é bastante precária, consta no Livro de Registro sob o número 6403.

(SOARES, 2016. p.33).

De acordo com a autora, tal representação é relatada numa carta enviada junto com o presente e nos permite observar mais claramente as figuras que aparecem na bandeira apresentada anteriormente. Abaixo segue a descrição feita pela autora do conteúdo da carta que retrata a bandeira presenteada ao rei Dom João pelo rei Adandozan, onde é apresentada claramente uma situação de guerra:

Também remeto uma bandeira das guerras que fiz, gente que apanhei, e as cabeças que cortei; por sinal para meu Irmão ver, e trazer adiante de si quando sair à rua aos seus passeios; que são as cabeças dos Cabeceiras, e também os que estão amarrados são Cabeceiras, e os dois que estão na bacia são os dois cabos de guerra grandes que um se chama Adangongis e o outro se chama Gorumapê, e mais um dos grandes que apanhei veio chamado [Thofusão], que está aí amarrado;... (IHGB, DL137,62, Idem, fls.7). (SOARES, 2016. p.35).

Abaixo segue a imagem da bandeira descrita pelo rei Adandozan na carta enviada para o rei Dom João, transcrita pela a autora acima citada a partir do acervo do IHGB.

FIGURA 11-Imagem do tapete proverbial do Museu Nacional (RJ) colorido



Alegoria<sup>34</sup>, dita “bandeira de guerra” (Reg. 6403), enviada por Adandozan a d. João

<sup>34</sup>Aqui temos o tapete proverbial sendo chamado de “alegoria” que segundo (DICIO. 2009) é uma “Expressão figurada, não real, de um pensamento ou de um sentimento, através da qual um objeto pode significar outro” ou seja é uma representação de algo ou alguma coisa em situações hipotéticas baseadas na realidade através de imagens.

em 1810. Foto: C. Veloso. Cortesia do Museu Nacional-RJ. (SOARES,2016. p.33).

O reinado de Adandozan é tido como o mais violento devido as atrocidades praticadas contra os inimigos, que geralmente eram escravizados. De acordo com Soares (2016):

O levantamento dos conflitos da época indica que a bandeira representa a vitória de Adandozan na guerra contra os territórios ocupados pelo reino de Porto Novo em 1804-1805, quando Porto Novo estava sob o reinado do rei Houfon (1794-1807). (SOARES, 2016. p.38).

A guerra mencionada pouco é tratada por historiadores, talvez isso ocorra por conta de um apagamento proposital da memória desse reinado que foi perverso para com o próprio povo que, quando não era morto, era escravizado e vendido, sobretudo para o Brasil, não sendo de forma alguma banais as informações que eram dadas sobre características de povos inimigos dos daomeenses que possivelmente após captura e domínio seriam oferecidos como mercadoria e vendidos sobretudo para o Brasil.

Tais informações que temos hoje acerca da bandeira mencionada é graças aos estudos das correspondências de relações diplomáticas entre Adandozan e Dom João VI, pois de acordo com Soares (2016) não havia nem mesmo no Benim informações sólidas sobre este objeto. Segundo ela,

No Benim, sabe-se que a bandeira foi enviada a d. João, mas não há qualquer menção ao seu significado, o que indica que alguém, provavelmente Pierre Verger, que sabia de sua existência no Brasil, propiciou essa troca de informações. É a seguinte a descrição da bandeira no Musée de Ouidah: “Imagem da bandeira do Daomé, enviada ao rei de Portugal pelo rei do Daomé para mostrar o poder de seu reino. Os pequenos círculos representam as cabeças dos prisioneiros e dos inimigos decapitados”. A ausência de detalhes sobre a bandeira no Benim faz da carta de 1810 a melhor descrição hoje disponível dos acontecimentos que motivaram a confecção da bandeira. (SOARES, 2016. p.39).

O estudo das referidas cartas se constituem em uma grande fonte de informações a respeito desta bandeira, pois anteriormente as informações se resumiam à ideia de um presente de um rei ao outro cujas imagens apresentadas eram de inimigos decapitados.

Deixemos claro que a bandeira que tratamos aqui é uma utilização do aplice do



Benin, ou seja, o que estamos chamando de tapete proverbial. Tanto na figura 9 quanto na 10(11) existem algumas imagens com representação de figuras humanas com punhos amarrados. Verger nos trás em relato, uma interpretação de um dos alfaiates decoradores que viveu na década de 1950 para os motivos dos cativos utilizados nos apliques que o mesmo lhe apresentara pessoalmente, segundo ele:

O atual chefe dessa família de alfaiates decoradores, Mènoghé Yémadjé, vendo em 1955 a fotografia da citada bandeira e, atualizando os fatos, explicou-nos recentemente de maneira espontânea: “Quando um território é conquistado, os escravos são conduzidos assim, e são decapitados (para honrar os reis mortos)”. (VERGER, 1992. p.80).

Observe que as informações transcritas por Pierre Verger a partir da fala de Mènoghé Yémadjè vão ao encontro das informações transcritas a a partir das cartas de Adandozan por Soares (2016), no que diz respeito as imagens de figuras humanas serem de cativos, pessoas que eram feitas prisioneiras quando capturadas pelo exército daomeense. É possível observar tanto na tela de aplique do Museu Histórico de Abomé quanto do Museu Nacional do Rio de Janeiro a recorrência de representação de figuras humanas com mãos atadas, de prisioneiros. A nosso ver, a partir dessas observações, ambas as telas fazem referência ao poderio dos reinados de Agonglo (1789-1797) (primeira tela) e Adanzan ou Adandozan, seu sucessor (segunda tela), que governou o Daomé de 1797 a 1818.

## 1.6. TAPETE PROVERBIAL: HISTÓRIA E MEMÓRIA TRADUZIDAS ATRAVÉS DE LEITURAS HISTÓRICAS

Acreditamos que o tapete proverbial é um dispositivo de memória, memória essa que está relacionada ao extinto reino do Daomé e que por sua vez está ligada diretamente à tradição oral. Por isso mesmo, adentrar no campo de estudos sobre povos africanos é suscitar conhecimentos que têm como base a oralidade. Segundo Hampaté Bâ:

Quando falamos de tradição em relação à história africana, referimo-nos à tradição oral, e nenhuma tentativa de penetrar a história e o espírito dos povos africanos terá validade a menos que se apoie nessa herança de conhecimentos de toda a espécie, pacientemente transmitidos de boca a ouvido, de mestre a discípulo, ao longo dos séculos. Essa herança ainda não se perdeu e reside na memória da última geração de grandes depositários, de quem se pode dizer *são* a memória viva da África. (HAMPATÉ BÂ, 2010. p.167).

Segundo o autor, só podemos ter acesso de fato à história de populações africanas se nos ancorarmos na tradição oral, fonte de conhecimentos válidos tanto quanto os que advêm da tradição escrita. Contudo, encontramos uma problemática com relação à credibilidade dessas memórias constituídas através da oralidade, por setores que não as consideram como seguras frente às constituídas pela escrita. Entretanto, a essa falta de confiança Hampaté Bâ (2010) dirá que não tem cabimento para tal desconfiança, pois “O testemunho, seja escrito ou oral, não é mais que testemunho humano e vale o que vale o homem”, ou seja, o testemunho ser ou não confiável dependerá de quem o escreva ou verbalize. Ainda com relação a isso o autor dirá que:

Nada prova *a priori* que a escrita resulta em um relato da realidade mais fidedigno do que o testemunho oral transmitido de geração a geração. As crônicas das guerras modernas servem para mostrar que, como se diz (na África), cada partido ou nação “enxerga o meio-dia da porta de sua casa” – através do prisma das paixões, da mentalidade particular, dos interesses ou, ainda; da avidez em justificar um ponto de vista. Além disso, os próprios documentos escritos nem sempre se mantiveram livres de falsificações ou alterações intencionais ou não, ao passarem sucessivamente pelas mãos dos copistas – fenômeno que originou, entre outras, as controvérsias sobre as “Sagradas Escrituras”. Hampaté Bâ, 2010. p.168).

Para Hampaté Bâ, a incredibilidade atribuída à oralidade se aplica na mesma dosagem à escrita, pois esta é passível de ser modificada ou até mesmo equivocada em detrimento de interesses pessoais de quem escreve.

Para ele, diferentemente das sociedades de tradição escrita – em que documentos podem intencionalmente ou não serem modificados e promoverem informações falsas – as de tradição oral se valem de princípios que vão desde morais a espirituais para que haja a prevalência da verdade no que se transmite. A ligação entre homem e palavra é uma ligação de fidedignidade:

[...], nas sociedades orais que não apenas a função da memória é mais desenvolvida, mas também a ligação entre homem e a palavra é mais forte. Lá onde não existe a escrita, o homem está ligado à palavra que profere. Está comprometido por ela. Ele é a palavra, e a palavra encerra um testemunho daquilo que ele é. A própria coesão da sociedade repousa no valor e no respeito pela palavra. Em compensação, ao mesmo que se difunde, vemos que a escrita pouca a pouco vai substituindo a palavra falada, tornando-se a única prova e o único recurso; vemos a assinatura tornar-se o único compromisso reconhecido, enquanto o laço sagrado e profundo que unia o homem à palavra desaparece progressivamente para dar lugar a títulos universitários convencionais. (HAMPATÉ BÂ, 2010. p.69).

Mesmo com toda defesa do autor em favor da oralidade e o respeito pela palavra para que haja uma transmissão fidedigna de conhecimentos, vale ressaltar que nem oralidade e nem escrita estão imunes às intencionalidades quando reproduzidas; no entanto, o descrédito e desconfiança sempre recai para a palavra verbalizada, talvez pela facilidade de modificação.

Entre o homem e a palavra proferida existe uma ligação de fidedignidade bem como entre o homem e a palavra escrita também. Não estamos querendo aludir juízos de valores nem a uma e nem a outra mas sim equiparar tanto a escrita quanto a oralidade no que diz respeito a modificações feitas por quem as reproduzem. No entanto, mesmo tendo ciência de semelhante condição entre escrita e oral a oralidade está sempre sob suspeição.

Costuma-se dizer que a tradição não inspira confiança porque ela é funcional; como se toda mensagem humana não fosse funcional por definição, incluindo-se nessa funcionalidade os documentos de arquivos que, por sua própria inércia e sob sua aparente neutralidade objetiva, escondem tantas mentiras por omissão e revestem o erro de respeitabilidade. (KI-ZERBO, 2010. p.39).

Segundo o autor, se a falta de confiança na oralidade se dá pelo fato de ela ser funcional, o mesmo deveria acontecer com a escrita, que é tão funcional quanto. Os erros estão sujeitos a acontecer em ambas as tradições, que são diferentes, cada uma com seu tipo de organização, mas que não escapam a intenções, pois são passíveis de modificações. No entanto, vale ressaltar que mesmo sendo passíveis de serem equiparadas, as palavras escrita e oral, no que concerne as modificações e inserções que estas estão sujeitas, existe um diferencial na palavra oral que a torna distinta da escrita:

[...], o próprio conteúdo da mensagem permanece frequentemente hermético, esotérico mesmo. Para o africano, a palavra é pesada. Ela é fortemente ambígua, podendo fazer e desfazer, sendo capaz de acarretar malefícios. É por isso que sua articulação não se dá de modo aberto e direto. A palavra é envolvida por apologias, alusões, subentendidos e provérbios claro-escuros para as pessoas comuns, mas luminosos para aqueles que se encontram munidos das antenas da sabedoria. Na África, a palavra não é desperdiçada. Quanto mais se está em posição de autoridade, menos se fala em público. Mas quando se diz a alguém: “Você comeu o sapo e jogou a cabeça fora”, a pessoa compreende que está sendo acusada de se furtar a uma parte de suas responsabilidades. Esse hermetismo das “meias -palavras” indica, ao mesmo tempo, o valor inestimável e os limites da tradição oral, uma vez que sua riqueza é praticamente impossível de ser transferida integralmente de uma língua para outra, sobretudo quando esta outra se encontra estrutural e sociologicamente distante. A tradição acomoda-se muito pouco à tradução. Desenraizada, ela perde sua seiva e sua autenticidade, pois a língua é a “morada do ser”. Aliás, muitos dos erros que são imputados à tradição são provenientes de intérpretes incompetentes ou inescrupulosos. (KI-ZERBO, 2010. p. 40).

Para o autor, a palavra, no contexto cultural africano, é levada muito a sério por conta de se compreender a complexidade inerente à oralidade. Na linguagem oral existe um jogo de imagens que, a depender da intenção de quem fala e da bagagem cultural de quem escuta, podem estas se converterem em algo bom ou ruim. É esse jogo de imagens com a utilização de provérbios, alusões, apologias dentre outros elementos que tornam determinados textos orais de difícil apreensão e conseqüentemente de uma transcrição para a linguagem escrita, o que para o autor se constitui em uma tradução de tradições, da oral para escrita.

Essa tradução do oral para a escrita estará sempre comprometida devido ao forte hermetismo<sup>35</sup> existente nos textos africanos devido as ambiguidades, apologias, alusões e provérbios que estes contêm. Para Ki-Zerbo, é este hermetismo que indica “os limite da tradição oral”, pois a riqueza de detalhes é impossível de ser “transferida de uma língua para outra”. Fora dos seus esta tradição perde sua “autenticidade” e fica sujeita a erros grosseiros com traduções equivocadas.

A tradução da tradição oral para a escrita acabou nos trazendo à questão da leitura, que é algo imprescindível para que aconteça tal movimento. É através do ato da leitura, entendendo esta da forma mais abrangente possível, onde todos os nossos sentidos estão envolvidos nesse ato, que podemos apreender e inferir sobre algo ou alguma coisa. A rememoração do passado seria uma tradução de um tempo pretérito para o tempo presente

---

<sup>35</sup>[Por Extensão] De difícil compreensão; que tende a ser obscuro ou pouco claro; enigmático: texto hermético.(DICIO, 2009).

graças a leitura.

Se existe tradução é porque há leitura e a partir dela temos a possibilidade de compreender um pouco do que acontece no tempo presente a partir do que se conhece do passado. Isso tem a ver com leitura porque é a partir desta ação que é possível se “animar o passado”. Plaza (2003) estabelece duas formas de transmissão da história, uma ligada ao historicismo e outra à arte.

Só é possível compreender o presente na medida em que se conhece o passado. Esta é uma condição aplicada a quase todas as situações que envolvam o fazer humano. Duas formas de transmissão da história são possíveis: a forma sincrônica e a forma diacrônica. Esta mais própria do historicismo, aquela mais adequada e co-natural ao projeto poético-artístico e, por isso mesmo, à tradução poética. [...] A história inacabada (assim como as obras de arte) é uma espécie de obra em perspectiva, aquela que avança, através de sua leitura, para o futuro. A história “acabada” é a história morta, aquela que nada diz. História então, pressupõe leitura. É pela leitura que damos sentido e reanimamos o passado. (Plaza, 2003. p. 02).

Partindo do que diz o autor, a transmissão da história ligada ao diacronismo é a mais adequada para se entender o que se passa no tempo presente, pois entende-se a partir dessa perspectiva o tempo como um todo indivisível, não sendo possível sua divisão para que se compreenda determinados pedaços, pois não existe nada acabado. A história inacabada se equipara à obra de arte em perspectiva, que vai avançando através de suas leituras. Portanto, se há história, existe a possibilidade de leitura e, se tem leitura, há sempre novas versões das inúmeras leituras históricas.

Nos interessa as questões da leitura, tradução, transmissão histórica ligada à arte para pensarmos nos tapetes proverbiais enquanto objetos que comportam traduções de histórias de determinados momentos da história do povo Fon. Esses objetos mesmo que não tenham o estatuto de arte pelas instâncias que balizam ou cancelam o que deve ser considerado arte, para este estudo os consideramos como tal por entender que tanto a tecelagem quanto os trabalhos de apliques exigem habilidades e competências específicas de quem os produzem, assim como para aqueles que são considerados artista.

Os tapetes proverbiais são escritas com traduções intersemióticas do passado do povo Fon, produzidas a partir de leituras históricas feitas pelos artistas que os produzem, que estão atentos com os passos dados por sua cultura a conduzindo para o futuro.

Nessa medida, a tradução para nós se apresenta como “a forma mais atenta de ler” a história porque é uma forma produtiva de consumo, ao mesmo tempo que relança para o futuro aqueles aspectos da história que realmente foram lidos e incorporados ao presente. [...] A arte não se produz no vazio. Nenhum artista é independente de predecessores e modelos. Na realidade, a história, mais do que simples sucessão de estados reais, é parte integrante da realidade humana. A ocupação com o passado é também um ocupar-se com o presente. O passado não é apenas lembrança, mas sobrevivência como realidade inscrita no presente. As realizações artísticas dos antepassados traçam os caminhos da arte de hoje e seus descaminhos. (PLAZA, 2003. p. 02).

É a partir dessa leitura histórica, ou seja, da leitura de aspectos históricos que são incorporados no presente que já se configura uma tradução, que se incorpora o passado, atenta-se para o presente e projeta-se um possível futuro. Temos então um movimento que projeta para o futuro aspectos históricos que foram lidos e incorporados no presente. Segundo o autor uma cultura que é indiferente ao seu passado não tem proteção para com o seu futuro, diferentemente daquelas que são atentas a estas questões, que conseguem estabelecer relações de continuidade e complementaridade daquilo que se tem em suas culturas e produções artísticas.

É sabido que os tapetes proverbiais são objetos que estão ligados ao consumo atrelado ao setor turístico onde sua produção em larga escala está voltada para atender a visitantes que estão nas cidades onde estes são produzidos. No entanto, mesmo com essa ênfase no mercado consumidor ligado a questões financeiras atuais de sobrevivência, ainda assim os objetos produzidos são traduções históricas da cultura que estão sempre sendo ressignificadas através da leitura de artistas produtores e uma gama de outras pessoas como por exemplo os designers de moda.

Essas ressignificações da história ou atualizações do passado são possíveis graças ao olhar atento desses artistas produtores e de outros profissionais que utilizam a técnica de aplique em outros suportes, se configurando estes como tradutores, pois conseguem apreender flashes de passados que estão encravados no presente, o que nos leva à ideia de uma história em constante construção e reconfigurada como nos mostra Plaza (2003), ancorada na acepção monadológica de Benjamin onde “ A ideia é mônada — isto significa, em suma, que cada ideia contém a imagem do mundo. A representação da ideia impõe como tarefa, portanto, nada menos que a descrição dessa imagem abreviada do mundo” (BENJAMIN, 1984. p.70). A

partir disso, a historicidade é um terreno onde é possível se observar mônadas<sup>36</sup> (constelações). Segundo Plaza (2003), existe “[...] em cada momento da história, um presente que não é trânsito, mas que se encontra suspenso, imóvel, em equilíbrio no tempo, formando “constelações” com outros presentes e com o presente atual do historiador.” (PLAZA, 2003. p. 03).

Nessa acepção monadológica não existe passado, existe o presente atual que através de presentes que estão dentro deste nos conectam com outros presentes, ou seja, não existem tempos passados, existe um tempo presente que é composto por vários outros, uma constelação onde tudo está conectado.

O artista artesão ou produtor, como queiram chamar, é uma figura importante no que concerne à articulação entre os tempos nessa acepção monadológica da história. Ele é sem dúvidas um historiador que nos oferece tipos de narrativas diferentes das ofertadas, seria uma “historiografia do inconsciente, o lado oculto da historiografia oficial e o registro da experiência humana” (Plaza, 2003. p. 04).

O que uma narrativa histórica da cultura, produzida por um artista nos oferece através de um objeto artístico, vai muito além do que a historiografia nos oferece; ela é capaz de nos revelar que somos sujeitos participantes de nossas próprias histórias e que o passado e o presente não estão separados, eles coexistem no hoje. Nessa perspectiva, se faz necessário entender as nuances da coexistência desses tempos para compreender que é a partir destas que podemos conhecer o passado, não tal qual como era, mas sim releituras, reinvenções, com foco no tempo presente. Como nos aponta Plaza a partir de Benjamin “articular o passado não significa conhecê-lo ‘como verdadeiramente foi’. Significa apoderar-se de uma recordação tal como esta relampeja num instante de perigo”. Isto é, a captura da história como reinvenção da mesma face a um projeto presente. (PLAZA, 2003. p.04).

Ancorado nas ideias de Benjamin, Plaza verifica que não se trata de uma outra coisa o que conhecemos do passado, mas sim que temos acesso a mesma coisa, aos mesmos fatos, de maneiras diferentes, em versões atualizadas.

O artista é responsável pela atualização da história e conseqüentemente das memórias que estão vinculadas a esta. O artista traduz quando produz, ele converge vários tempos presentes em suspensão com o tempo presente em ação, ao fazer isso produz reconfigurações constelares da história, conecta tempos. A essa operação a visão sincrônica aparece como

---

<sup>36</sup>*Mônadas* é o plural de mônada. No sistema de Leibniz, substância simples, ativa, indivisível, de que todos os entes são formados. (Var.: monada, mônade.). (DICIO, 2009).

estratégia problematizadora da história e do tempo onde esta visão nega a noção de progresso no tempo, sendo assim:

[...], toda produção que se gera no horizonte da consciência da história problematiza a própria história no tempo presente. Desse modo, a radicalização da sincronia como processo embutido na operação tradutora traz, no seu bojo, a crítica da história e a consciência de que cada obra, longe de ser uma consciência teleonômica de uma linha evolutiva, é, ao contrário, instauradora da história, projetando-se na história como diferença. Se num primeiro momento, o tradutor detém um estado do passado para operar sobre ele, num segundo momento ele reatualiza o passado no presente e vice-versa através da tradução carregada de sua própria historicidade, subvertendo a ordem da sucessividade e sobrepondo-lhe a ordem de um novo sistema e da configuração com o momento escolhido. (PLAZA, 2003. p.05).

Acreditamos que os tapetes proverbiais são produções que vão ser geradas também nesse horizonte de consciência<sup>37</sup>, pois datam de bem antes do século XIX quando se dá instauração dessa consciência. Essas produções são traduções e por isso mesmo são recortes síncronos onde cada obra é “instauradora de história” dentro da história. O responsável pelas traduções é o artista/tradutor/produtor que apreende um dado momento e reatualiza este no presente ou pode ser o inverso também: ele quebra com a ordem evolutiva sucessória, onde uma coisa vem depois da outra obrigatoriamente. Temos nos tapetes proverbiais reatualizações constantes da história do Reino do Daomé, graças às ações tradutoras dos artistas produtores por meio da arte e isso é possível porque esta não tem como escapar à história.

No processo dialético e dialógico da arte não há como escapar à história. A arte se situa na urdidura indissolúvel entre autonomia e submissão. Filha de sua época, a arte, como técnica de materializar sentimentos e qualidades, realiza-se num constante enfrentamento, encontro-desencontro consigo mesma e sua história. Parafraseando Marx: os artistas não operam de maneira arbitrária, em circunstâncias escolhidas por eles mesmos, mas nas circunstâncias com que se encontram na sua época, determinadas pelos fatos e tradições. Recuperar a história é estabelecer uma relação operativa entre passado-presente e futuro, já que implica duas operações simultâneas e não-antagônicas: de um lado, a apropriação da história, de outro, uma adequação à própria historicidade do presente, estratégia esta que visa não só vencer a corrosão do tempo e fazê-lo reviver, mas visa também sublinhar que as coisas somente podem voltar como

---

<sup>37</sup>Segundo Plaza o horizonte da consciência se instaura no “século XIX e traz consigo inalienavelmente a noção de progresso no tempo” (PLAZA, 2003. p.05).



diferentes (v. “Pierre Menard: autor del Quijote”) (PLAZA, 2003. p.05-06).

Seguindo o pensamento de Plaza (2003), entendemos que os artistas recuperam a história numa operação que é dupla, simultânea e não antagônica, onde estes se apropriam da história e adequam-na à historicidade do presente, com isso tem-se uma história sempre revista e atualizada, ou seja, uma releitura, uma tradução.

No presente, a criação só é percebida como tempo na oposição entre passado e futuro. Tradução é, portanto, o intervalo que nos fornece uma imagem do passado como ícone, como mônada. A tradução, ao recortar o passado para extrair dele um original, é influenciada por esse passado ao mesmo tempo em que ela também como presente influencia esse passado. A poética sincrônica age criativamente sobre o tempo, pois “mesmo que o poeta não o proponha, o poema é uma máquina que produz anti-história” (PLAZA, 2003. p.06).

Seguindo a perspectiva do autor, temos os tapetes proverbiais como traduções que promovem uma atualização do passado no presente ao passo que o presente também influencia no passado, saindo do mero entendimento de oposição entre passado e futuro. Em nossa percepção a partir da aceção de Plaza (2003), estes objetos seriam como mônada, são atualizações de momentos passados do povo Fon que ainda são pulsantes no presente, bem como o próprio presente retroalimenta o passado. A tradução não seria apenas transcrição de códigos de uma língua para outra, mas sim algo mais complexo: seria a conexão de tempos presentes vividos ao tempo presente corrente. O passado seria uma categoria utilizada para situações, acontecimentos ou fatos vividos que, porém, rememorados, continuam presentes, ou seja, o que se viveu está sempre presentificado no nosso tempo presente.

Partindo do pensamento de Plaza (2003), de que o passado é só uma categoria que serve para marcar os momentos que vivemos na linha do tempo o que de fato temos são memórias de tempos vividos (presentes) no nosso presente e por isso mesmo o tempo histórico não seria uma linha continua desses tempos, pois a organização destes cabe a cada um organizar como melhor convir, portanto, a memória, seja ela ancorada na tradição oral ou na escrita, de um povo ou um lugar, é o passado enquanto categoria, fincado no presente, organizado de forma que melhor convenha a determinado local e população. Essa organização desse passado, ou história é, portanto, tradução, é reconfiguração de tempos no presente corrente.

Nesta perspectiva, o passado é uma categoria que serve para marcar momentos vividos no tempo (passado) que são e estão presentes como memórias no tempo que se vive (presente); a história é uma outra categoria que funciona como suporte para organização dessas memórias, ou seja, dos tempos vividos. O que existe de fato é somente o tempo e os momentos em que se vive neste. As categorias que conhecemos como passado, presente, futuro, história, memória está tudo relacionado a uma única coisa, o tempo. Defendemos essa posição sabendo, no entanto, que existem outros autores que defendem o tempo dividido onde existe passado, presente, futuro, memória, história e as múltiplas implicações que existem nas relações entre estas, a exemplo disso citamos Nora (1984), que compreende memória e história como opostas uma a outra, sendo sendo a memória afetiva e mágica, se alimentando de lembranças variadas, diferentemente da história, que é engessada ou procura se congelar em um passado já esquecido.

A história é a reconstrução sempre problemática e incompleta do que não existe mais. A memória é um fenômeno sempre atual, um elo vivido no eterno presente; a história, uma representação do passado. Porque é afetiva e mágica, a memória não se acomoda a detalhes que a confortam; ela se alimenta de lembranças vagas, telescópicas, globais ou flutuantes, particulares ou simbólicas, sensível a todas as transferências, cenas, censura ou projeções. (NORA, 1984. p.09).

A oposição que Nora faz entre memória e história é incompatível com a aceção que acreditamos ancorada no pensamento de Plaza (2003), onde o que existe são momentos vividos no tempo. Nora cria uma binaridade, uma polaridade em algo que é único; para ele tudo opõe uma a outra, onde o que temos de fato são só categorias de organização do tempo na lógica ocidental, na lógica cartesiana<sup>38</sup>; segundo ele, “a história é uma construção sempre problemática”, no entanto, a história enquanto categoria de lugar de reunião de memórias é, na verdade, problematizadora; para ele, “a história é uma representação do passado”. Na aceção de Plaza, o que temos na verdade são presentes vividos no presente, o passado não existe.

Essa concepção de plaza (2003) que trata o tempo do jeito que ele é, único, onde não

---

<sup>38</sup>Cartesiano é um termo que se refere ao filósofo e matemático francês René Descartes, que viveu entre 1596 e 1650. O chamado método cartesiano baseia-se na dedução pura, partindo de verdades básicas e auto evidentes a partir das quais o filósofo pudesse chegar a conclusões específicas. Disponível em: <https://abstracta.pro.br/cartesiano/>

existe passado, nos remete ao pensamento de Gilles Deleuze (1980), que entende o passado como algo que está sempre por se passar, o passado nunca passa, ele está sempre existindo, ou seja, o que temos é só o momento que se vive e memória do que se viveu, isso seria para ele um “Devir<sup>39</sup>”.

Na contramão do pensamento de Plaza (2003) e Deleuze (1980) temos Nora (1984) que segmenta o tempo e separa memória e história. Para ele, a história é um local que anula memórias e não um local de reunião destas. No entanto, com a memória, ele é muito categórico em buscar qual o local desta. A memória instala a lembrança na perspectiva do sagrado, ela emerge de um grupo unido por ela mesma, diz Nora (1984. p.09), em consonância com o pensamento de Halbwachs (1990), segundo quem a memória é por natureza múltipla e desacelerada, coletiva, plural e individualizada.

Nora faz a distinção do que é história e memória no intuito de dar ênfase na importância da memória, no entanto, depois seus argumentos mudam e vão no sentido de que entendamos que o que chamamos de memória não é bem isso, é história, começa aí uma crítica de como vemos a memória. “Tudo o que é chamado hoje de memória não é, portanto, memória, mas já história. Tudo o que é chamado de clarão de memória é a finalização de seu desaparecimento no fogo da história. A necessidade de memória é uma necessidade da história.” (NORA, 1984. p.14).

Nora, a partir de seu entendimento de memória e história, dirá que o que conhecemos de memória seria na verdade história. Ele defende uma memória verdadeira que está vinculada a espontaneidade, na atualidade já não mais tão espontânea, já tendo passado de memória para história, que é o contrário voluntária, uma obrigação segundo o autor. Ele tenta estabelecer ao longo de sua discussão entre memória e história uma crítica severa de que não existe memória verdadeira porque está ela vinculada a história. No entanto, acreditamos na complementaridade dessas, uma não anula a outra. A história é local de reunião da memória. Elas são interdependentes. Só existe história porque existe memória e vice versa.

---

<sup>39</sup>Esse conceito de “devir” que vem do latim *devenire* (chegar) já havia sido utilizado pelo filósofo grego Heráclito de Éfeso no século VI a.C. Segundo (ZOURABICHVILI, 1997) “marca uma ruptura na colaboração entre Deleuze e Guattari e o início de um segundo período que culminará em *Mille plateaux*” que de acordo com Filho (1998) esse “[...] livro [...] faz avançar o trabalho de criação de uma nova imagem do pensamento e [...] questiona os pressupostos dominantes na filosofia e nas ciências humanas: a crença em uma tendência natural do pensamento para a verdade, o modelo do reconhecimento e a pretensão de um fundamento”. Devir pressupõe um movimento uniforme do tempo onde não existe passado somente o presente sempre acontecendo em um movimento incessante que nunca acaba. Esse pensamento quebra com o pensamento cartesiano academicista que está sempre tão centrado nas ideias de início, meio e fim; introdução, desenvolvimento e conclusão; passado, presente e futuro.

## 2 ENTENDENDO A FORÇA DA ORALIDADE PARA ALÉM D'ÁFRICA PARA COMPREENDER O PROVÉRBIO

Uma maneira de se compreender a oralidade, sobre a qual tanto se tem estudado e produzido, é entender como essa tradição marcada pelo que é falado interfere nas relações identitárias das populações africanas e nas que descendem destas. Através da oralidade as populações negras africanas e além d'África têm a possibilidade de ter acesso a memórias de seus antepassados que lhes chegam no tempo em que se vive graças a mecanismos que só ela é capaz de acionar, como, por exemplo: a condição de alteridade, onde as pessoas interdependem umas das outras e é através dessa condição de interdependência que a memória se mantém, pois há o compromisso individual de cada um e cada uma com suas histórias e suas heranças culturais, o que acaba tomando proporções coletivas.

Essa condição de alteridade é que faz com que as populações reconheçam suas heranças e com isso essas pessoas têm a possibilidade de serem mais conscientes no que concerne a seus protagonismos dentro de suas culturas, tornando-as cada vez mais plurais e com bases sólidas, pois “a identidade negra é pautada sobre a alteridade dos negros e das negras, sejam quais forem as especificidades do tempo e do espaço nas quais se procura definir tal identidade. (AYOH'OMIDIRE, 2005. p.16).

Para o autor, existem três categorias identitárias a que correspondem a população negra no mundo e a partir dessas três categorias, a saber: a negro africana; a afro-latina que se desdobra em afro-caribenha; e a afro-metropolitana, veremos que existe um grupo específico que, segundo ele, nem sempre aceita suas heranças ancestrais:

A primeira corresponde à identidade negro africana, composta de uma riquíssima diversidade étnica e cultural que marca o próprio continente africano. A segunda categoria diz respeito à identidade afro-latina e afro-caribenha, dotada, também, de uma rica diversidade. A última categoria é aquela que se pode chamar, por falta de uma nomenclatura melhor, de identidade afro-metropolitana. Essa se refere à identidade de indivíduos negros e negras que habitam as ‘periferias do poder’ nas grandes metrópoles do primeiro mundo – Nova York, Berlim, Londres, Amsterdã e Paris, dentre outros. Entre a segunda e terceira categoria o autor pontua algumas semelhanças que perpassam as questões de sincretismos, hibridismos, escravizações e explorações que perpassam as duas categorias, no entanto o modo como estas encaram a negritude difere onde a afro-latina reconhece a herança africana e a afro-metropolitana não reconhece essa a herança, ou não quer reconhecer. Enquanto uma se preocupa em viver a negritude com

etnicidade a outra não tem esse mesmo impulso. (AYOH'OMIDIRE, 2005 p.18).

Na perspectiva do autor existe uma diferença na questão do reconhecimento com as origens de algumas populações negras que vivem em grandes metrópoles de países ricos; estas têm dificuldades de se reconhecerem enquanto herdeiras direto de populações africanas ou mesmo não querem reconhecer. De acordo com ele, as populações afro-latinas e afro-caribenhas têm forte essa questão de se reconhecerem enquanto descendentes diretos de povos africanos, diferentemente dos que o autor chama de afro-metropolitanos, que rechaçam ou pouco querem saber de ligações com seus ancestrais. Entretanto acreditamos que no contexto atual as populações negras metropolitanas, assim como as outras têm preocupações com suas origens de formas distintas, prova disso está na moda afro americana, que inspira-se nas culturas africanas e que influencia na maneira de vestir das populações negras dos outros países.

No entanto, aceitando ou não suas origens, o fato é que populações africanas chegaram nesses lugares, se fixando através de descendentes e marcando fortemente as culturas locais com seus hábitos e costumes. Essa presença forte das culturas africanas em outras terras nos leva ao que Ayoh'Omidire (2005. p.18) fala de uma yorubanidade mundializada, tal terminologia utilizada pelo autor corresponde, segundo ele:

[...] na presença da cultura, a filosofia, na visão-de-mundo e, enfim, na gnose yorubana no espaço que Matory (1999) descreve como o Yorubá Atlantic Complex, ou seja, o Mundo Atlântico Yorubano. Este mundo ou 'nação' atlântica yorubana abrange os três continentes atlânticos – África, Europa e as Américas –, contando como grupo matriz os nativos nagô-yorubanos que hoje se encontram nas atuais repúblicas africanas da Nigéria e do Benin (antigo Daomé), no Golfo do Benin, além daqueles focos que constituem uma presença marcante de povos yorubanos em outros países da África Ocidental – no sudeste da República do Togo e na região ao sul do Rio Volta no atual Gana. Em um segundo plano, o termo inclui outros grupos espalhados pelas várias diásporas do povo yorubano, tanto no próprio continente africano como nas Américas. A lista inclui, pois, os que ficaram conhecidos desde a época da escravidão como Nagô no Brasil e no Haiti, Lucumí em Cuba, Akú na Serra Leoa e Yarriba ou Yorubá em Trindade e Tobago, além de novos focos na América Latina – Argentina e Uruguai no cone sul, Venezuela, México e Panamá na América Central. A partir dos focos yorubanos na América do Sul e no Caribe, e graças a vários atores, a gnose yorubana hoje se verifica na opção de vida de uma parcela cada vez mais crescente no mundo globalizado, nomeadamente nos Estados Unidos e na Europa, notadamente Espanha, França, Itália e Portugal. (AYOH'OMIDIRE, 2005. p.18).

Importante citar aqui esse “mundo atlântico yorubano” porque em nossa pesquisa o objeto de estudo, o tapete proverbial, tem sua origem numa cultura próxima à do povo yorubá, a cultura fon, e pela proximidade e contextos históricos de guerras, invasões de territórios, escravizações de populações dentre outras, acabou que houve uma certa “yorubanização” da sua cultura fon, bem como a cultura yorubá também fora influenciada pelos fon.

Essas assimilações são muito presentes no culto de divindades yorubá e fon devido ao aproveitamento dos locais de culto e associações feitas com as divindades. De acordo com Almeida e Boaro (2016. p.132):

[...], embora os povos do Golfo do Benin tenham como característica a violência na invasão dos territórios e no domínio sobre outros povos, nem sempre os altares eram destruídos, alguns foram preservados para que se fizessem uma utilização futura, dando-nos uma visão alternativa da importação do culto, citando o exemplo do culto de Lissa<sup>40</sup>, que foi trazido para Abomey (Abomé), antiga capital do Reino do Dahomé, pela princesa Na Wangélé, esposa do rei Tégbessou, e cujas preces e ritos eram feitos em língua iorubá.

Essas assimilações acabam fornecendo, a ambas culturas, elementos que passam a ser incorporados organicamente pelas populações devido aos constantes contatos, o que acaba modificando aspectos inerentes a cada uma, mesmo que sutilmente. Essa mistura que ocorre nas culturas seria o que se conhece como hibridismo cultural que, para Stuart Hall (2005. p.91), se caracteriza como sendo “a fusão entre diferentes tradições culturais”; é grande nas culturas africanas por conta das proximidades e dos contextos históricos culturais. Determinadas práticas são comuns em várias culturas por conta dessas assimilações.

Esses hibridismos e assimilações que ocorrem constantemente nas culturas africanas, possivelmente se dão em todos os níveis, inclusive no nível da oralidade, que é marca característica de sociedades tradicionais africanas. Pensando na importância da oralidade e da dimensão desta na vida de povos e sociedades inteiras espalhadas pelo continente africano, Ayoh’omidire (2005. p.19) cria o conceito de oralitura, que estaria no mesmo nível da literatura e seria responsável pela transmissão de conhecimentos das sociedades yorubanas

---

<sup>40</sup>Mawu-Lissa. Deus daomeano representado como gêmeos, duplo masculino e feminino. Divindade dupla intitulada “Dada Segbô” (Grande pai Espírito Vital); Sé-Medô (Princípio da Existência; e Gbé-Dotó (Criador da Vida). Representa a noite, a lua, a terra e o subterrâneo. É a divindade criadora de todos os voduns. Encontrado em: <http://vodunno.comunidades.net/mawu-lissa>.

para as sociedades afro-latinas a partir de práticas existentes dentro do sistema religioso.

Defino essa oralitura como a presença de certos mecanismos embutidos nos diversos gêneros literários praticados pelos povos yorubanos, fazendo com que sua transmissão no tempo e no espaço seja realizada com a mesma preocupação que norteia os textos escritos nas sociedades alfabetizadas. (AYOH'OMIDIRE, 2005. p.19).

Possivelmente seja em decorrência dessa equiparação em peso e medida da oralitura com a escrita que as culturas africanas se fazem presentes em outras partes do mundo. Essa oralitura não se baseia apenas na religiosidade, mas também “em outras expressões culturais e literaturas” (AYOH'OMIDIRE, 2005, p.19). Esse conjunto de conhecimentos yorubano, que são referências nas identidades dos povos da diáspora africana, é para o autor “[...] um bom candidato para o projeto que o teórico argentino Walter D. Mignolo denomina como a recolocação de epístemes e saberes subalternizados na conjuntura da globalização, em prol a uma verdadeira democratização e total descolonização cultural do mundo contemporâneo” (AYOH'OMIDIRE, 2005. p. 19).

Essa “recolocação de epístemes subalternizados na conjuntura da globalização” a partir de uma reaproximação do “atlântico yorubano” seria uma estratégia para uma descolonização epistêmica do mundo contemporâneo, pois o conhecimento advindo da oralidade é tão válido quanto os advindos da escrita, pois passam pela mesma sistematização para se tornarem válidos e difundidos.

Não é nossa intenção com a utilização desses conhecimentos yorubano, que são difundidos e assimilados mundo afora, propagar um yorubacentrismo, mas sim ter outros elementos que nos possibilitem organizar argumentos acerca das culturas africanas com pontos de vistas mais próximos das realidades africanas e menos europeizados, mesmo que contaminados com o pensamentos europeus introduzidos através do período de colonização.

## 2.1. A IMPORTÂNCIA DA ORALIDADE PARA A CONSTRUÇÃO E DIFUSÃO DE CONHECIMENTOS

A yorubanidade defendida por Ayoh’omidire (2005), se constitui numa importante contribuição para que possamos compreender a importância da oralidade para a constituição de identidades negras ligadas ao mundo yorubano que se estendem para-além dos territórios do continente africano, entendendo essa modalidade de literatura oral ou “oralitura” tão válida quanta a literatura escrita, refutando toda uma gama de discursos produzidos a partir do pensamento europeu que liga a oralidade ao que é inconsistente ou que é passível de ser modificado bruscamente por quem repassa o discurso, como se o discurso escrito não fosse passível de tudo o que acontece com os que estão fincados na oralidade. O autor vai de encontro ao que é costumeiro se utilizar em teorias europeias com relação a oralidade já que: “[...] ela tem sido associada nas literaturas eurocêntricas, tanto da época colonial como na contemporaneidade, as ideias preconceituosas com as quais se procura comprovar o estágio “primitivo”, “pré-lógico” e “pré-científico” das culturas não-européias, [...]”. (AYOH’OMIDIRE, 2005. p.22-23).

Tais discursos que tentam desconsiderar relevância da oralidade colocando-a como “primitiva”, “pré-lógica” e “pré-científica”, com o objetivo de não apenas comprovar que a oralidade é menos que a escrita, como também que as culturas que estão vinculadas a tal prática cultural são menores, são atrasadas. E, conseqüentemente, precisariam da ajuda do europeu para rumarem para o progresso.

Ideia equivocada pois nas culturas africanas a marca presente da oralidade é realidade perene e é através desta que se constroem e se mantêm diversos conhecimentos e saberes. Porém, entendemos que isso faz parte do projeto colonial, ainda em curso, que tem por objetivo legitimar o estigma de ‘culturas primitivas’. Na contramão desse pensamento, entendemos a oralidade como uma fonte segura para transmissão de conhecimentos e que pode ser representada em variados suportes, a exemplo do tapete proverbial já apresentado anteriormente nesse estudo.

De fato, não se pode negar que a oralidade permeia toda e qualquer expressão das sociedades africanas na sua grande maioria, inclusive a yorubana, tanto na sua versão continental quanto nas versões diaspóricas, seja ela no âmbito da música, na literatura, nos contos, cantos e histórias, ou mesmo nos filmes, na religiosidade e na filosofia. Porém, em vez de pensar a oralidade como um conceito limitado que comprova supostas deficiências de expressão nos povos não-europeus, prefiro pensá-la a partir de novos paradigmas, procurando desconstruir a própria idéia de deficiência que se procura legitimar pela sua aplicação a tais povos. Daí o meu investimento no conceito da oralitura yorubana, descrita como um conjunto de mecanismos embutidos na concepção, tratamento e armazenamento do saber e do saber-fazer yorubá-



africanos que facilitam a sua codificação e decodificação, permitindo que vença os maiores desafios de tempo e espaço sem perder a sua essência. O que, nas análises que faço dessa oralitura [...], a aproxima do modelo da escrita, representada principalmente nos diversos signos e textos do saber yorubá-africano, inscritos de várias formas em diversos corpos e superfícies, tanto em tábuas e bandejas como no caso dos textos oraculares de Ifá, como nos corpos e na memória das pessoas, facilitando sua transmissão sem perda do conteúdo e da forma. (AYOH'OMIDIRE, 2005. p.22-23).

Para o autor, não há perda na transmissão de conhecimentos através do que ele chama de oralitura yorubana, pois os mecanismos que a envolve são eficientes e permitem que não haja prejuízo na essência daquilo que se passa independente de tempo e espaço a que este esteja submetido e o suporte a qual se apresente. A possibilidade de variados suportes para a transmissão dos conhecimentos da oralidade já a torna mais eficiente que a escrita que se utiliza de pouquíssimos suportes para tal finalidade, sendo o papel o mais utilizado ou mesmo o principal.

A incredulidade para com a oralidade dos povos africanos foi até pouco tempo acentuada por estudos que colocavam em cheque a eficácia desse tipo de tradição na transmissão de conhecimentos históricos e culturais dessas populações. Tais argumentos elaborados por teóricos europeus defendem a superioridade das culturas europeias frente as africanas e reforçavam o preconceito já construído historicamente. De acordo com Ayoh'omidire (2005):

No último capítulo do seu valioso livro *Um Rio chamado Atlântico*, Alberto da Costa e Silva (2003: 229) documenta uma declaração bastante surpreendente atribuída a um cavaleiro britânico, feita em uma época que nos é tão próxima, o que acaba aguçando ainda mais o peso do preconceito veiculado, justamente porque ninguém suporia que um professor de Oxford repetiria o mesmo genocídio histórico, nesse caso duplamente culposos, cometido pelo filósofo alemão W.F. Hegel, já nos meados do século XIX, ou seja, em plena época em que as potências européias procuravam qualquer justificativa, por mais absurda que fosse, para fundamentar sua invasão e dominação política da África ao sul do Saara para poder sugar-lhe a força econômica. De acordo com o escritor brasileiro que foi por muitos anos Embaixador do Brasil na Nigéria, esse Sir Hugh Trevor-Hoper teria declarado, em 1963, que não havia “uma história da África subsaariana, mas tão-somente a história dos europeus no continente, porque o resto era escuridão, e a escuridão não é matéria da história”. (AYOH'OMIDIRE, 2005. p.33-34).

A redução da cultura do “outro”, sendo esse “outro” um marcador de tudo aquilo que não é europeu, até os dias atuais ainda se faz presente em discursos que são ditos científicos, como o proferido por Sir Trevor-Hoper citado pelo autor que remonta a década de 60; no entanto, em pleno século XXI pessoas ainda pensam assim. Todavia, para não nos pormos em cólera, encontramos contra-argumentos que foram elaborados por outros teóricos também europeus no intuito de desconsiderar argumentos de cunho depreciativos e preconceituosos criados para reduzir as culturas africanas. O autor ressalta que:

Ainda bem que, já naquela mesma época, existiam, conforme nos informa ainda Silva, grupos institucionalizados de estudiosos europeus como Roland Oliver e J. D. Fage, da editora da Universidade de Cambridge, que se dedicaram a publicação de *The Journal of African History*, convencidos de que “as antigas nações africanas, tão diferentes entre si na organização política e nos modos de vida, podiam ter suas histórias investigadas e contadas com técnicas e procedimentos semelhantes aos aplicados aos povos da Antiguidade mediterrânica e da Idade Média europeia”. (AYOH’OMIDIRE, 2005. p.34).

Esses tipos de procedimentos a que se refere o teórico já eram utilizados pelas populações da África pré-colonial, como exemplo ele nos traz o que ocorria no Abomé, capital do antigo reino do Daomé, bem como nas cortes yorubanas com suas técnicas para transmissão de conhecimentos.

[...], de fato, era justamente isso que se fazia nas diversas sociedades da África pré-colonial. Basta a gente lembrar não somente a tradição das dinastias de Abomey, no antigo Daomé, cujos historiadores desenhavam uma grande tela de pano sobre a qual costuravam as imagens alegóricas com as quais documentavam os grandes eventos de cada reinado das dinastias dos senhores do *Danxome*, mas também a instituição de historiadores oficiais, chamados *arökìn*, em cada corte *yorubana*, correspondendo à casta dos famosos *gritos* nas sociedades sahelianas, cuja única função na corte era fazer-se depositários de toda a história do reino, decorando e reproduzindo, incessantemente, os fatos históricos da sua terra, às vezes em forma de versos musicalizados, outras vezes simplesmente recitados. (AYOH’OMIDIRE, 2005. p.34).

Note que o autor nos reporta as telas produzidas no antigo Daomé que, segundo ele, são exemplos claros de como a oralidade se atrela e se adapta a suportes físicos de maneira a

fortalecer o oral e não substituí-lo. A oralitura nos permite entender como o provérbio, que é imagem suporte e que é veículado majoritariamente através da oralidade, chega em outros suportes e se utiliza de diversas escritas se manifestando concretamente, atualizado sem perder sua força enquanto imagem-discurso<sup>41</sup>.

Da tela que se refere o autor, encontram-se dois exemplares em exibição até o presente momento no MAFRO/UFBA na exposição intitulada “MAFRICAS<sup>42</sup>: As áfricas do MAFRO”, no núcleo temático de linguagens. À época de sua montagem e estruturação foi convidado pela instituição o professor Dr. Henrique Freitas<sup>43</sup>, do ILUFBA/UFBA, para elaborar parte dos textos utilizados na exposição supracitada. Com o texto intitulado *linguagens africanas como plataforma de conhecimento* ele sintetiza algumas ideias com relação aos objetos serem plataformas dos mais diversos tipos de linguagens, trazendo esses conhecimentos até os dias de hoje através tanto das produções das populações africanas quanto das afro-descendentes ou povos africanos em diáspora. Segundo o professor Henrique Freitas:

As linguagens que compõe os letramentos africanos destacados nesta exposição não se relacionam nem com o gafrocentrismo que privilegiou a escrita, em especial das línguas europeias, em detrimento às línguas ágrafas locais, bem como outros sistemas semióticos existentes em África; nem com a chave etnográfica primitivista-tribal que marcou historicamente o olhar externo sobre elas e seus falantes. Os conjuntos de objetos aqui exibidos são tomados como plataformas ao mesmo tempo ancestrais e modernas de linguagens africanas conectadas com as cosmogonias dos grupos que forjaram no território africano ou foram impactados no Atlântico Negro nos campos da religião, das artes, bem como, sobretudo, da produção de saberes formais e informais. (MAFRO, 2018).

---

<sup>41</sup>A imagem-discurso a que se refere o autor está relacionada ao provérbio, entendendo esse enquanto discurso imagético, ou seja, discurso e imagem simultâneos.

<sup>42</sup>A exposição “MÁFRICAS: AS ÁFRICAS DO MAFRO” conta com 4 núcleos temáticos: As Doze primeiras peças, linguagens, mulheres em África e afrofuturismo. Com a necessidade de requalificar a exposição de longa duração do setor África, em 19/09/2018 foi inaugurada a exposição — **Máfricas: as Áfricas do Mafro**, apresentando peças que fazem parte da coleção de cultura material africana do Museu, adquiridas por Pierre Verger na década de 70. Projeto conceitual e curatorial da museóloga Graça Teixeira, coordenadora do Museu no período de 2011 a 2018. Disponível em: <http://www.mafro.ceao.ufba.br/pt-br/exposicoes-longa-duracao/mafricas-africanas-do-mafro>. Ressalta-se que exceto o texto de apresentação da exposição, todos os textos foram escritos por pesquisadores negros convidados a saber, Joana Flores, Juipurema Sandes e Henrique Freitas e Joseania Freitas

<sup>43</sup>Professor José Henrique de Freitas Santos é Doutor em Letra e Linguística pela Universidade Federal da Bahia Pós-Doutor em Linguística pela Obafemi Awolowo University (OAU), Nigéria e professor do ILUFBA/Universidade Federal da Bahia

Como podemos verificar, assim como outros objetos do núcleo linguagem e comunicação da exposição, os tapetes proverbiais são referidos como plataforma de conhecimento, são plataformas de conhecimento ancestral que portam informações atualizando-as no nosso tempo e espaço o que nos leva a tratá-los como suportes de provérbios ou mesmo o provérbio em si atualizado. Abaixo trazemos uma imagem que mostra os dois tapetes proverbiais que compõem o cenário da exposição citada anteriormente.

FIGURA 12-Imagem dos tapetes proverbiais em exposição no MAFRO/UFBA



Foto: Ivonildo Araújo (Fonte: MAFRO)

O tapete proverbial acima retrata as doze dinastias através de imagens de animais e objetos que estão ligados diretamente às figuras dos doze reis que governaram o Daomé, que os historiadores consideram relevantes. O tapete ao lado direito do que representa as doze dinastias se refere à quinta dinastia ligada ao rei Agadja (1708-1732), com imagens que simbolizam a potência que fora esse governo. Abaixo apresentamos a imagem do tapete referente às doze dinastias isoladamente para uma melhor observação dos símbolos existentes nele.

FIGURA 13-Imagem de tapete proverbial com 12 reis do Daomé MAFRO/UFBA



Foto: Ivonildo Araújo (Fonte: MAFRO)

Como já dissemos, cada dinastia é representada por alguns símbolos que estão ligados diretamente à personalidade de cada rei que governava o Daomé nos períodos que vão dos séculos XIV ao XIX. Abaixo reproduzimos um quadro na íntegra, com informações acerca das dinastias reais, a partir do que está na exposição MAFRICAS: as Áfricas do MAFRO. Esse quadro compõem o núcleo da exposição e possui breves descrições, das simbologias contidas nas imagens que são encontradas nos tapetes proverbiais, referentes a cada dinastia que governou o antigo reino do Daomé. O trabalho de descrição foi feito por pesquisadores e colaboradores parceiros da instituição. Vale ressaltar que não constam informações das duas regências que governaram o reino, em períodos distintos, que não costumam ser citadas pela literatura.

<p>Ganhèhessou (1620)</p> <p>O pássaro vigoroso, que é chefe, se faz ouvir em toda a parte com o tambor.</p>	<p>Dakodonou (1620–1645)</p> <p>Dakodonou mata e a grande jarra rola e se quebra. O fuzil não vai dentro do estojo.</p>	<p>Wégbadja (1645–1685)</p> <p>Peixe que se livra da armadilha, nela não volta mais.</p>	<p>Akaba (1685–1708)</p> <p>O porco gordo não olha jamais o céu, porque no dia em faz isso, é degolado.</p> <p>O sabre, que é bem feito para cortar a cabeça dos inimigos do rei, não falta para comprar.</p>
<p>Agadja (1708–1732)</p> <p>O corajoso Dossou que se apodera da água.</p>	<p>Tégbéssou (1732–1774)</p> <p>Não se pode arrancar do búfalo, sua túnica. O mosquete foi introduzido por este rei em Abemos.</p>	<p>Kpengla (1774–1789)</p> <p>O Akpan excitado fere os outros pássaros. O fúzil com o qual Kpengla destruiu os inimigos.</p>	<p>Agonglo (1789–1797)</p> <p>O raio cai sobre a palmeira e poupa o ananás.</p>
<p>Ghézo (1818–1858)</p> <p>O búfalo se anuncia e atravessa o país.</p>	<p>Glèlè (1858 – 1889)</p> <p>O leão poderoso nunca é pequeno para apanhar sua presa; o rei Guézo, que era um leão, deu à luz a um leão que teria dentes e garras. A faca de Gu que fere aqueles que o provocam.</p>	<p>Béhanzin (1889 – 1894)</p> <p>Nosso mundo produziu um ovo do qual somente a terra sente o peso. O tubarão fica encolerizado e o mar se acalma.</p>	<p>Agoli Agbo (1894–1900)</p> <p>Atenção Abemos, Allada tropeçou mas não caiu. O rei é como o vento que varre tanto a casa como o campo.</p>

Não consta nesse quadro, como já falamos anteriormente, informações acerca das regências que ocorreram no reino, pois o museu segue a historiografia e em parte depende do

que se produzido em pesquisas históricas.

Acreditamos que as motivações para uma não divulgação dos reinados pela historiografia, vai além do fato de serem reinos não oficializados de transições. Provavelmente isso ocorra devido a não aceitação e falta de credibilidade de uma mulher no comando de um reino, como é caso da rainha Hangbé (1708 – 1711), que dividia o reino com seu irmão Akaba e por isso termina por receber o trono após a sua morte. A grande marca dessa rainha foi a fundação de um <sup>44</sup>exército composto apenas por mulheres, que foi muito importante na defesa do reino do Daomé; contudo, logo após seu irmão mais novo chegar na idade de tomar posse do trono, foi ela sendo distanciada da governança do reino.

A morte repentina de Akaba, acometido pela varíola, doença contagiosa que assolou o Golfo do Benin no fim do século XVII, logo após os primeiros contatos com os europeus, fez com que ela assumisse integralmente o poder, governando sozinha durante alguns meses. Para não afetar o ânimo dos guerreiros e desmotivá-los ela inicialmente manteve em segredo e assumiu sua identidade na luta contra os Ouéménou, obtendo a vitória contra o rei Yahassé Kpolou. A seguir, criou um batalhão especial de mulheres da guarda real conhecido como Ahosi ou Mino, que a literatura ocidental denomina “Amazonas do Daomé”. (Biografias de Mulheres Africanas, p. 01).

Observe que a rainha para não causar nenhum mal estar nos guerreiros que defendiam o reino, já acostumados com a figura masculina no comando, se mantêm em segredo, se revelando apenas após uma importante vitória para provar sua competência enquanto liderança e assim promover outras mulheres em atividades que até então eram feitas exclusivamente pelos homens. Mesmo não sendo oficialmente reconhecida como herdeira do trono por direito, pois este se destinava apenas aos filhos homens, Hangbé conseguiu fazer uso de tudo o que uma realza do Daomé tinha o direito de ter:

---

<sup>44</sup>Embora, durante o século XVIII, o rei leve algumas mulheres do grupo de caçadores de elefante (os “gbeto”, criados no século XVII) para se tornarem guarda-costas, é a rainha Tasi Hangbe (ou Nan Hangbe), de 1708 a 1711, quem cria o corpo das amazonas dentro dos exércitos profissionais do reino do Daomé. Na primeira parte do século XIX, sob o reinado do rei Guezô, elas são de quatro mil a seis mil guerreiras (cerca de um terço do Exército do Daomé). O regimento composto por vários batalhões de funções específicas, tem um status semissagrado fortemente ligado a crença no vodu da etnia fon. Devendo matar sem se preocupar com a própria vida, elas se embriagam antes do combate e decapitam seus prisioneiros. O regimento das amazonas é dissolvido no fim de 1894 pelo rei Agoli-Agbo, colocado sob o protetorado francês. (Stanley B. Alpern, *Amazons of Black Sparta: The Women Warriors of Dhomey* [Amazonas da Esparta negra: as mulheres guerreiras do Daomé]. Nova York: New York University Press, 1999.). Citado por: Patou-Mathis, Marylène. *O homem pré-histórico também é mulher: uma história da invisibilidade das mulheres*. Tradução Julia da Rosa Simões. 1. ED. Rio de Janeiro: Rosa dos Tempos, 2022. 338-p. Nota 412.

Embora Ahangbé não tenha sido formalmente entronizada nem incluída na lista dos governantes oficiais, no período de seu governo ela usava as insígnias do poder real, como as sandálias (*saloubata*), o grande pano de tecido decorado (*avotita*), o bastão de comando (*mankpó*) e era acompanhada do assento e do guarda-sol. Diante da indignação dos ministros e conselheiros da corte, que não admitiam a idéia de uma mulher sozinha ocupar o assento real, para evitar querelas e preservar a vida de seus dois filhos, ela teria enfim concordado em abdicar e ceder o direito de governo a Agajá. (Biografias de Mulheres Africanas, p. 01).

Mesmo que Hangbé tenha utilizado tudo o que era de direito de um monarca daomeense, quando se entrona as circunstâncias de posse do trono foram bem diferentes, se comparadas às do rei Adandozan (1797 – 1818), pois este, apesar de ser o filho mais velho da linhagem, não fora o escolhido para a sucessão do trono, tendo ele se tornado regente pela impossibilidade do irmão menor Ghézo tomar posse e governar. Existem estudos que comprovam a ligação do rei com o tráfico de pessoas escravizadas para o Brasil, alguns dos quais se baseiam nas correspondências enviadas por ele ao rei de Dom João, como já vimos no capítulo anterior.

O que o ocultamento desses personagens nos diz? Por que o governo transitório de uma mulher que mobiliza outras mulheres e forma um exército para defender seu território e de um homem com fama de ser mau para com seus semelhantes não encontram-se oficialmente na historiografia do antigo reino do Daomé?<sup>45</sup> Se o que está ocultado ainda encontra resistência e dificuldade de ser revelado atualmente no Benin, isso nos remete ao pensamento de cultura nacional que as sociedades modernas tendem a seguir, que leva as populações a ocultarem fatos em detrimento de uma cultura sem máculas, focada em grandes feitos e glórias, sem nada que macule a imagem do lugar. Com relação a essa ideia Hall (2005, p.56) diz que:

O discurso da cultura nacional não é, assim, tão moderno como aparenta ser. Ele constrói identidades que são colocadas, de modo ambíguo, entre o passado e o futuro. Ele se equilibra entre a tentação por retornar a glórias passadas e o impulso por avançar ainda mais em direção à modernidade. As culturas nacionais são tentadas, algumas vezes, a se voltar para o passado, a recuar definitivamente para aquele “tempo perdido”, quando a nação era grande; são tentadas a restaurar as identidades passadas. Este constitui o elemento

---

<sup>45</sup>Embora neste contexto a presença da mulher seja bastante relevante, optamos por não discutir a questão de genero porque necessitaríamos de um tempo significativo para que nos debruçássemos sobre o tema tendo em vista a exiguidade do tempo para se fazer uma imersão aos estudos de genero,



regressivo, anacrônico, da estória da cultura nacional. Mas frequentemente esse mesmo retorno ao passado oculta uma luta para mobilizar as “pessoas” que ameaçam sua identidade e para que se preparem para uma nova marcha para frente.

Esse retorno frequente ao passado seria uma maneira de conservação de uma identidade que fora construída e que se deseja manter. No entanto, o passado buscado é somente de grandes feitos, não cabendo situações que possam reduzir a cultura, torná-la menor frente a outras. A identidade que se procura dar e manter do lugar enquanto cultura nacional é uma terra com pessoas de aspectos culturais diferentes unidas em uma comunidade imaginada. De acordo com Hall “Devemos ter em mente esses três conceitos, ressonantes daquilo que constitui uma identidade nacional como uma ‘comunidade imaginada’: as *memórias* do passado; o *desejo* por viver em conjunto; a perpetuação da *herança*.” (HALL, 2005. p.58).

Nos questionamos, porém, dentro do que é posto como edificante de uma identidade nacional, que memórias seriam essas que devem fazer parte do leque de memórias das pessoas? É desejo de quem viver em conjunto? E quais heranças se querem herdar? Esse conjunto de coisas são pensadas, articuladas e formuladas para ser aceito por todos e é geralmente imposto pelas pessoas que detêm o poder dos lugares, não seria diferente no Benin. Essa imposição feita por aqueles que detêm poder é marca característica dos Estados modernos que buscam dar uma cara unificada à cultura, mesmo que isso custe o apagamento das ditas minorias.

As culturas nacionais são uma forma distintivamente moderna. A lealdade e a identificação que, numa era pré-moderna ou em sociedades mais tradicionais, eram dadas à tribo, ao povo, à religião e à região, foram transferidas, gradualmente, nas sociedades ocidentais, à cultura *nacional*. As diferenças regionais e étnicas foram gradualmente sendo colocadas, de forma subordinada, sob aquilo que Gellner chama de “teto político” do estado-nação, que se tornou, assim, uma fonte poderosa de significados para as identidades culturais modernas. (HALL, 2005. p.49).

Essas diferenças étnicas dentro do Estado-Nação estão subordinadas às políticas estabelecidas dentro desse Estado que dita o que tem ou não maior relevância dentro do que se irá ter de história e memória do lugar. Muitas vezes esses mecanismos acabam sendo uma

forma de barrar o hibridismo cultural que ocorre nas culturas, como se isso fosse possível, em detrimento de uma cultura pura, sem influências. Corroborando com o pensamento de Hall (2005) Burke (2010, p.86) dirá que “as reações contra a estrangeirice muitas vezes assumiram a forma extrema de movimentos pela purificação, inclusive o que hoje é conhecido como ‘limpeza étnica’.”.

Burke, em seu livro que trata sobre o hibridismo cultural, fala das inúmeras terminologias, muitas inclusive metaforizadas, utilizadas para tratar desse conceito e que não dão conta da dimensão disso, muitas servem para justificar o desapareço pelo fenômeno e diminuir a grandeza deste para as culturas. Talvez essa yorubanidade identificada por Ayoh’omidire seja um bom exemplo para se compreender o hibridismo cultural pensado por Hall (2005) e Burke (2010) por não só difundir conhecimento das culturas africanas, mas também de todas as outras que são oriundas desta, não em um movimento hierárquico de uma cultura que cria e repassa para as outras que têm que receber, mas de um movimento de criações e influências mútuas em busca de uma unificação não por uma heterogeneidade, mas sim por uma homogeneidade incessante que não atinge as singularidades e particularidades das culturas envolvidas. A partir desse movimento amplo de influências mútuas temos a possibilidade de conhecer aspectos que são de outras culturas que como a yorubana acabam seguindo a mesma lógica de pensamento pelas proximidades histórico-culturais e territoriais.

## 2.2. DISCUTINDO O CONCEITO DE PROVÉRBIO

Pela amplitude do conceito de provérbio e pela utilização do mesmo em nosso trabalho é importante saber que o que nos interessa aqui é entendê-lo para além de abordagens eurocentradas que prendem-no ao grafismo para que assim, a partir de algumas de suas características, possamos ter uma maior possibilidade de explanar e fazer algumas reflexões acerca do que é o provérbio.

Com isso queremos também entender as plataformas nas quais o provérbio se apresenta como sendo uma presentificação da imagem-provérbio. Essa concretização em suportes físicos das mais variadas naturezas se utilizando de inúmeras formas de escritas faz com que o provérbio se relacione com o tempo e o espaço onde se insere.

Buscar conhecer o conceito de provérbio foi importante para nossa pesquisa porque nos fez encontrar caminhos de aproximação com os objetos que analisamos. O que nos

interessa em nosso trabalho não é saber das origens do provérbio, mas do que se trata esse fenômeno comunicacional linguístico para além do que se convencionou pensar sobre este, ligando-o a uma perspectiva engessante focada no grafocentrismo<sup>46</sup>, perspectiva essa que não abarca a grandiosidade do que é o provérbio e a relações que este estabelece em várias instâncias da vida humana.

Para uma primeira abordagem, buscaremos nos estudos linguísticos a paremiologia que é a sub-área que se debruça nos estudos desse fenômeno. Paremiologia é o estudo das parêmias. No dicionário, parêmia aparece como “Maneira de expressão caracterizada pela representação de ideias e/ou pensamentos sob forma figurada; alegoria curta.” (Dicio, 2009). A própria delimitação do objeto de estudo da paremiologia que é a coletânea, classificação dos provérbios e outros aspectos, não dá conta de pensar criticamente o que vem a ser o provérbio, mas só de catalogar e discutir a parêmia que não necessariamente é provérbio, pois esta é representação de ideias enquanto este é apresentação de imagem-conceito.

Existe dentro dos estudos linguísticos uma preocupação em relação às origens do provérbio. Segundo Xatara, Succi (2008) não é possível ter exatidão de onde e quem começou a utilizar esse tipo de linguagem, ou por serem ligados à tradição oral e não existir nessas comunidades preocupação com registros, ou quando já se tinha essa preocupação e interesse ocorreram perdas de documentos dos mesmos:

“A origem da palavra provérbio vem do latim *proverbium*. De acordo com Xatara (2002, p. 13), “o provérbio aparece pela primeira vez em textos do século XII, e o mais antigo estudo, assinado por Henri Estienne, data de 1579 – embora a mais antiga coleção de provérbios seja a do inglês John Heywood, de 1562”. (XATARA, SUCCI. 2008. p.36).

Trata-se aqui da origem terminológica que designaria o tipo de construção frasal, baseada em uma imagem conceito, no intuito de tornar esta algo mais concreta através mesmo da utilização da escrita numa tentativa não só de explicar o fenômeno imagético que ocorre em todas as culturas, mas também de cristalizar o provérbio na concretude da escrita, onde mais na frente veremos que tal pretensão é impossível, pois este se renova de acordo com o tempo e os lugares onde está sendo impossível precisar um antes e um depois.

---

<sup>46</sup>O grafocentrismo ou scriptismo é um viés interpretativo tipicamente inconsciente, no qual a escrita é privilegiada em relação à fala. Disponível em: <http://unasapientia.blogspot.com/2018/06/grafocentrismo.html>

O provérbio por sua força intrínseca que põe fim a qualquer discussão, e por essa qualidade mesma de superioridade pode a morfologia terminológica da sentença está diretamente relacionada ao âmbito religioso.

“Provavelmente a origem da palavra provérbio seja até religiosa e não seria de se estranhar, ao se decompor “provérbio”, como alguns autores acreditam, que ele tenha derivado de *pro* (em vez de, no lugar de) + *verbo* (palavra de Deus), ou seja, no lugar da palavra de Deus, já que nele sempre se encerra um conselho, uma admoestação.” (XATARA, SUCCI, 2008. p.37).

Partindo dessas informações acerca da origem terminológica do provérbio estar ligada ao setor religioso, fica clara sua função norteadora, conselheira e repressora, o que o torna senhor dentro do fraseologismo linguístico, por ser uma sentença não muito contestada pelas pessoas que o utilizam.

O que se observa com relação ao estudo do provérbio dentro dos estudos linguísticos é o enfoque que é dado apenas na concretude aparente do que julgam ser a descrição deste, bem como querer encaixá-lo em todas as categorias de estudos linguísticos gramaticais. Dentro do que se concebe o provérbio em função da escrita ele é considerado “um dos fraseologismos mais conhecidos e consagrados pela comunidade linguística” (XATARA, SUCCI, 2008. p.33), onde esta comunidade linguística a que se referem as autoras cremos tratar-se da comunidade acadêmica de estudos linguísticos. O provérbio colocado como fraseologismo está passível de ser analisado conforme os métodos estabelecidos pela ciência linguística focados na materialidade da escrita. As autoras em uma tentativa de darem uma amplitude maior ao conceito dentre os vários já estabelecidos por outros autores, definem provérbio como sendo:

“[...] uma unidade léxica fraseológica fixa e, consagrada por determinada comunidade linguística, que recolhe experiências vivenciadas em comum e as formula como um enunciado conotativo, sucinto e completo, empregado com a função de ensinar, aconselhar, consolar, advertir, repreender, persuadir ou até mesmo praguejar.” (APPUD: XATARA, SUCCI, 2008. p.35).

A conotação é a marca forte do provérbio e talvez seja isso que o torne tão rico de

interpretações, independentemente da linguagem que esteja escrito, alfabética ou artística, por exemplo: no provérbio “de grão em grão a galinha enche o papo”, no sentido literal denota o óbvio, que a galinha enche o papo comendo um grão por vez; no entanto, a frase é utilizada corriqueiramente com sentido denotativo pois é lançada no sentido de perseverança que para se obter algo tem que ser aos poucos, exigindo-se, portanto, paciência para se conseguir aquilo que se almeja. A força que um provérbio tem está estritamente ligada com as comunidades linguísticas ao qual ele pertence. Uma vez consagrado, perdurará por gerações, como informa as autoras:

O provérbio é onipresente, ou seja, está em todo lugar e não deixa escapar nada; intromete-se nas profissões desde o médico ao pedreiro; julga homens, mulheres, crianças, velhos, deficientes físicos, homossexuais; esteve no passado, está no presente e acompanhará as futuras gerações. Embora não nos lembremos ao certo como os aprendemos, sem dúvida sabemos em que ocasião empregá-los. (XATARA, SUCCI, 2008. p.36).

Nesta perspectiva, a sua onipresença não deixa escapar nada, isso significa dizer que ele está em tudo; no entanto, o sentido que elas empregam de estar em tudo é de intromissão, ou seja, de estar forçosamente nos contextos da vida, onde na verdade são eles que se organizam com bases no provérbio a partir de outra concepção para o conceito como veremos na próxima parte.

No entanto, sabendo que a presença do provérbio nos contextos da vida é uma constante, tem-se então uma possibilidade de seus usuários terem um maior conhecimento de suas próprias culturas, podendo isso ser observado através do domínio que estes vão adquirindo de suas línguas correntes, os tornando mais conscientes da própria riqueza cultural a qual estão inseridos.

Diz-se, aliás, que quando um falante nativo de uma língua sabe empregar bem os provérbios ou outro fraseologismo qualquer, pode ser considerado um falante fluente na língua, e portanto, se um estrangeiro também souber empregá-los, maior mérito terá. Então, quanto mais provérbios forem empregados corretamente por um falante, mais domínio sobre essa língua ele comprovará ter, porque o seu uso requer competência lexical e cultural. (XATARA, SUCCI, 2008. p.36).

De acordo com o excerto essa competência lexical, no que diz respeito a aspectos inerentes da cultura, seria aperfeiçoada a partir do uso e emprego de provérbios pelos integrantes de determinadas comunidades linguísticas, além disso falantes estrangeiros que estão em processo de aquisição de competência em determinados idiomas quando lidam com provérbios acabam por aumentarem suas competências nos usos da segunda língua. Quanto maior a imersão cultural propiciada pelo provérbio melhor a utilização do léxico tanto de falantes nativos e estrangeiros.

Existem provérbios passíveis de desaparecimento devido as suas estruturas dificultosas. De acordo com Xatara, Succi (2008. p.35), existem provérbios de estruturas simples que são muito utilizados e por isso mesmo duradouros dentro de determinadas comunidades, já outros, por conta de suas estruturas lexicais difíceis, acabam sendo deixados de lado e caindo em desuso.

No entanto, acreditamos que provérbios não têm estruturas complicadas, mas sim complexas, pois estão eles estruturados com metáforas e conotações, o que exige um determinado esforço para uma compreensão mais ampla, e esse esforço não o torna menos atrativo que sentenças de outras naturezas, pelo contrário, o deixa em evidência pelo mistério que trás consigo, bem como sua versatilidade e constantes atualizações.

O provérbio independe de um uso rotineiro atrelado ao léxico, posto dessa forma ele seria um refém da oralidade e da escrita, de modo que são apenas alguns dos inúmeros veículos que o conduz pelo tempo.

Por ser algo tão comum nas culturas a sua utilização se dá de maneira natural por pessoas que o toma como embasamento argumentativo na defesa de suas ideias no intuito de não serem refutadas já que, “[...] Quem o emprega tem seu dizer invencível, pois está apoiado em uma ideia tradicional estabelecida pelo senso comum, não refutada pela coletividade.” (XATARA, SUCCI, 2008. p.39).

No entanto, existe na utilização do provérbio uma implicação que deve ser levada em consideração que é a subjetividade do indivíduo que o utiliza, pois, “[...] mesmo sendo o discurso do outro ou uma ideologia imposta pela sociedade, ele não subtrai totalmente a individualidade de quem o emprega” (IDEM, p.39), na verdade o provérbio será um “[...] instrumento de auxílio à argumentação.” (IDEM, p.39) de quem o utiliza.

Quando se fala nos usos do provérbio enquanto auxílio argumentativo significa dizer que o que se utiliza são discursos em torno do provérbio que é discurso imagético, ou seja, basicamente o que se utiliza são argumentos embasados e produzidos por várias vozes.

Com base nos argumentos de Koch<sup>47</sup> sobre polifonia, advindo do pensamento de Bakhtin<sup>48</sup> que trata das várias vozes existentes dentro dos discursos Xatara, Succi (2008, p.40) vão dizer que “[...] todo discurso é tecido pelo discurso do outro” e com relação ao provérbio ora ele é dito e ora ele é ditado. Enquanto provérbio-imagem-discurso ele dita, enquanto discurso linguístico ele é ditado pelas várias vozes que o toma como argumento.

A riqueza do provérbio é justamente essas múltiplas vozes que são evocadas a cada vez que pronunciado ou lido. No entanto, o que se evoca depende das escolhas ideológicas de cada sujeito que irá utilizá-lo, bem como suas subjetividades. O sujeito que usa o provérbio tem propriedade para fazer isso e sente-se a vontade para tal, pois:

“O provérbio, por sua vez, como enunciado discursivo e persuasivo por excelência, é constituído por fios de vários discursos e reveste-se na voz da coletividade, podendo falar pelas instituições, pelos grupos sociais. Desse modo, o indivíduo, por meio do provérbio, também sente-se representado por uma instituição, tornando-se membro dela, sentindo-se inteirado com a sociedade.” (XATARA, SUCCI, 2008, p.40).

Nesta perspectiva, podemos depreender que através do provérbio o indivíduo têm ciência de ser parte integrante de um todo, entende que tem algo em comum que liga as pessoas de seu território, no sentido de um imaginário coletivo de valores. Porém, essa ideia de coletividade não faz com que o provérbio seja uma voz unívoca da sociedade. Através desse estudo, embasado nessas ideias, podemos inferir que ele expressa um significado, na maioria das vezes, com um teor moralista ou de ensinamento, dependendo do objetivo de quem o pronuncia. No provérbio não se tem clara a intenção do enunciado, as escolhas intencionais subjetivas de cada sujeito ditarão o emprego deste.

A eficácia comunicacional do provérbio se dá possivelmente pela aceitação coletiva deste, devido ao seu reconhecimento pela coletividade, tendo ele um “[...] alto grau de codificabilidade, por sua capacidade de transformar em um “enunciado-código” a análise que faz da realidade [...]” Talvez seja esse o motivo de torná-lo tão vivo dentro do imaginário popular coletivo, mesmo que não se saiba de sua origem. Ele não explica nada. Ele é lançado quando escrito ou verbalizado. Ficando a cargo de quem o escuta; de quem o lê; um

---

<sup>47</sup>Ingedore Grünfeld Villaça Koch foi uma linguista brasileira nascida na Alemanha, professora titular da Universidade Estadual de Campinas por quase trinta anos.

<sup>48</sup>Mikhail Mikhailovich Bakhtin foi um filósofo e pensador russo, teórico da cultura europeia e das artes.

entendimento.

O provérbio enquanto texto depende de quem o lê para poder completá-lo, ou seja, o texto final depende da subjetividade de cada pessoa, depende de todo o repertório (textos) que cada indivíduo tem; diferentemente de outras tipologias de textos sempre teve seu foco no leitor, até porque nele não há uma autoria individual, ela é coletiva, e o leitor é parte fundamental para sua manutenção e posteriores renovações que ocorrerão com o mesmo.

O provérbio é parte da tradição cultural das comunidades humanas ao redor do mundo, algo que é comum a todas, seja no ocidente ou no oriente. Para Xatara, Succi (2008. p.37) “[...] são frutos das experiências desse um povo, representando verdadeiros monumentos orais transmitidos de geração em geração cuja autoridade está justamente nessa tradição”.

De acordo com Émile Benveniste (2019. p.20-24), Òwe (provérbio) são as jóias da linguagem yoruba capazes de transmitir profundas informações da cultura. O grande linguista ocidental francês reconhece a importância do provérbio no que concerne ao potencial de informação a qual este carrega consigo. O autor ao falar sobre o conceito se refere a cultura yoruba, cultura essa cujo traquejo com relação ao uso da oralidade para transmissão de conhecimentos já identificamos, sendo a oralidade também veículo do provérbio que por sua vez é veículo de si próprio enquanto imagem-conceito.

### 2.3. O PROVÉRBIO PARA ALÉM DO BINARISMO ORAL ESCRITA

Na parte anterior vimos o provérbio em uma perspectiva linguística centrada na escrita mesmo que por vezes considere a oralidade, com isso acaba sendo uma perspectiva que prende o provérbio na dialética entre oral e escrita. Nessa sessão apresentamos o provérbio numa perspectiva afrocentrada, fora do pensamento ocidental que o emoldura apenas na oralidade e na escrita.

Victorino (2014) em sua tese sobre os provérbios com base na teoria dos espaços mentais a partir dos textos em tampas de painéis de Cabinda/Angola nos informa que:

Na maioria das culturas orais da África Negra, os provérbios constituíam-se em momento de grande privilégio para a transmissão de uma sabedoria tradicional. Por estarem centrados, prioritariamente, em valores comunitários, os provérbios, de certa forma, apelavam para uma agilidade de espírito capaz



de atualizar o conhecimento da experiência ancestral. (VICTORINO, 2014. p.14).

Neste sentido, o provérbio atualiza o conhecimento de experiências ancestrais, ele está no centro das civilizações anciãs africanas, por isso nos aportamos nos teóricos africanos por entendermos que tem uma base maior acerca dessa temática, nos possibilitando refletir numa perspectiva mais ampla que a oferecida pelas referências ocidentais contribuindo na amplitude do próprio conceito de provérbio.

Existem outras formas de se pensar e entender o provérbio que o pensamento focado no dualismo vigente entre a oral/escrita não nos deixa ver. Abreu Paxe, escritor angolano, a partir de seu estudo sobre o provérbio em Angola, apresenta o conceito de migração fractal<sup>49</sup> para pensarmos a teorização do provérbio num contexto africano, pois o pensamento ocidental o percebe de forma limitada, querendo-o delimitar para que este se encaixe em análises científicas com parâmetros preestabelecidos, reduzindo-o ao dualismo oral/escrita. Segundo o autor:

[...] processo de migração fractal que o provérbio realiza. No fundo, acaba por ser um processo de migração metonímico fractal porque há nesse processo a ideia de o provérbio ter esse procedimento em que se coloca junto das coisas, não as modifica e também não se deixa modificar, e ambos constroem a imanência do devir outro. É ainda importante assinalar quando ele se modifica e de se revelar quase provérbio. (PAXE, 2016. 159).

O processo de migração fractal permite-nos fazer compreender sobre os trânsitos possíveis que o provérbio é capaz de fazer sem deixar de ser o que é. Pensar o provérbio a partir da lógica do fractal nos dá uma dimensão real do que é o provérbio e nos faz entender o porquê dos estudos linguísticos o prenderem apenas no dualismo oral/escrita, pois pensá-lo na lógica do fragmentar-se sem deixar de ser é quase que inconcebível, a imagem do fractal é exatamente algo que se ramifica e continua sendo a mesma coisa, independente da distância que esteja de onde se originou.

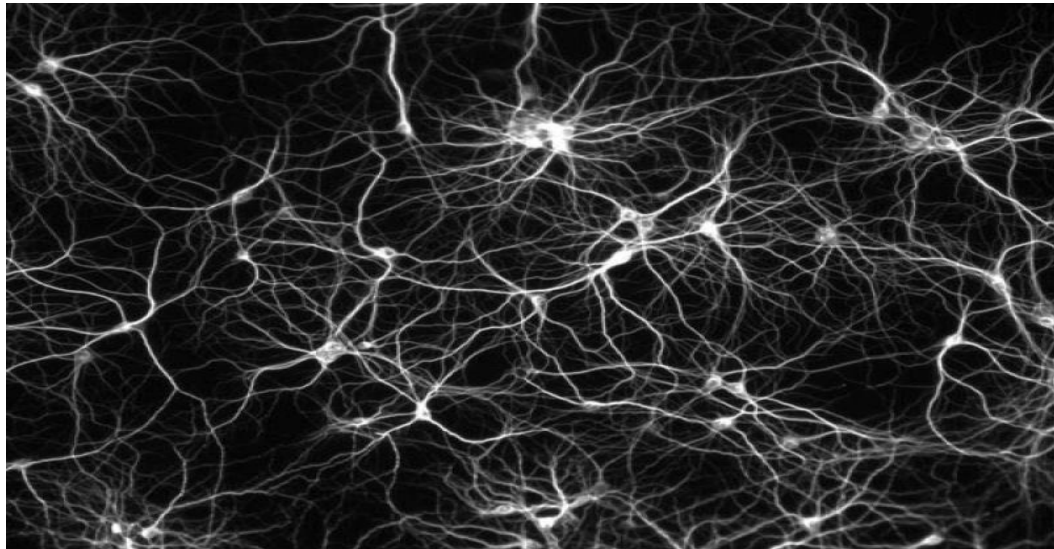
---

<sup>49</sup>[Matemática] Criação ou forma que só encontra regras na irregularidade ou na fragmentação. [Matemática] Cada um dos ramos da matemática que estudam tais objetos. (A natureza oferece numerosos exemplos de formas que apresentam caráter fractal: flocos de neve, ramificações dos brônquios e bronquíolos, redes hidrográficas etc.). (Dicio.2019)

[...] o provérbio é uma imagem que pode ser captada em migração fractal. Entende-se como migração o processo de mobilidade e de tráfegos ramificantes do provérbio. Como fractal, entende-se a figura geométrica não euclidiana dotada de autossimilaridade, recursividade, holismo e amplificação. (PAXE, 2016. p.52).

Para uma maior compreensão da explicação do autor apresentamos a seguir a imagem de fractal, trouxemos aqui uma imagem de neurônios, que julgamos ser um bom exemplo do que seria um fractal, uma teia de ramificações interligadas, onde não é possível identificar início, meio ou fim.

FIGURA 14-Imagem de fractal



Fonte: <https://www.mdig.com.br>

Compreender o provérbio enquanto fractal pressupõe entendermos que o seu deslocamento entre espaços, tempo e plataformas que o acomoda não o torna outro, ele continua sendo o mesmo, com atualizações e adaptações necessárias para sua circulação. O provérbio que temos no nível visual, independente do suporte, ele resulta do provérbio-imagem ou provérbio-memória (que está no plano das ideias); O provérbio se atualiza sempre no suporte atualizando também o provérbio memória pois não estão desconectos. Tomamos a imagem na figura 14 para explicitarmos o nosso entendimento. Nesta imagem, não temos como saber qual o neurônio inicial; eles são a mesma coisa, mesmo que tenham finalidades diferentes dentro do cérebro. Se tivéssemos a possibilidade de retirar um neurônio de nosso cérebro, e colocá-lo em uma caixa para cultivá-lo, ainda assim ele seria

um neurônio como os outros que ficaram dentro do crânio, com as adaptações necessárias para se adaptar ao novo ambiente.

As adaptações do provérbio são possibilitadas por sua circulação em diversas culturas, o que faz também circular conhecimentos de base oral que nele são incorporados. Entendemos que o que assegura a transmissão destes conhecimentos é o provérbio com suas inúmeras possibilidades de manifestação e veiculação, podendo ele ser encontrado das mais variadas formas. De acordo com Paxe (2016):

[...], o provérbio [...] manifesta-se em forma de escrita, escultura, desenho, dança e gestos, enfim, formas de manifestação total que se assemelham às práticas de experimentações das vanguardas. Dessa maneira, parece haver uma situação circular e dialógica entre essas formas mediáticas e a circulação do provérbio nas linguagens da cultura, que podem ser verificadas em processos de intertraduções e de mestiçagem de matriz metonímico-fractal, assegurando a circulação do conhecimento por via da sua imagem, da sua textualidade e destes diferentes suportes. (PAXE, 2016. p.19).

Como vimos, o conhecimento levado pelo provérbio por quaisquer que sejam as vias é assegurado pelas intertraduções de matriz metonímico-fractal. Existe uma relação dialógica entre as formas mediáticas que servem de suporte para o provérbio e a circulação deste nas linguagens da cultura.

O provérbio, ao ser tratado na perspectiva ocidental, é focado numa racionalidade que chega a tapar nossos olhos para as outras possibilidades existentes em relação a este, os direcionamentos forçosos que nos são dados não permite darmos conta da circularidade que existe no provérbio que o permite transitar nas literaturas orais e escritas, já convencionadas.

O que pode parecer manifestação incidental do provérbio na cultura, como regra de organização de seus discursos e suportes, faz com que a abordagem dele se constitua num sério desafio ao conhecimento logocêntrico, que herdamos desde que ele começou a ser acompanhado, difundido e recriado no tempo, em muitos espaços e na literatura, tanto a denominada “oral” como a “escrita”. Nessas convencionadas literaturas, ele transita entre as formas sonoras e cromáticas, que circulam na fala, no canto, no gesto, na dança, no grafo e no desenho, ao que se imprime e que depois volta a circular na fala e se difunde nos mais variados discursos atuais proporcionados pelos processos técnicos deste tempo. (PAXE, 2016. p.20).

Essas possibilidades de trânsitos, circulações e migrações constantes permitem que o provérbio esteja em todas as instâncias da vida, influenciando-as, se atualizando constantemente, não se esgotando e com isso nos permitindo acessar, no tempo e espaço em que estivermos, memórias através das informações que nos são fornecidas por este. Levando em consideração as atualizações que o provérbio promove em seu trânsito e sendo a memória intrínseca a este, acaba ela tendo *status* de atual e nunca de esquecida ou parada no tempo precisando ser reavivada, como é costumeiro pensar.

O provérbio está ligado a memória que segundo Paxe (2016) é conservada em “zigue-zagues” num processo longo que só é possível devido a tradição oral e sua apresentação em diversas superfícies.

Esse tecido que sustenta o provérbio nesses tráfegos transparece na força e na unidade de certa memória, mantida e conservada aos zigue-zagues, num processo longo e duradouro. Isso se torna possível, levando-se em conta o importante papel da arquimatriz, a “grande matriz oral”, que, por via de rituais e de outras narrativas, se relaciona com um conjunto de textos cromáticos, sonoros, verbais e visuais que hoje atingem diferentes públicos ao encontro de modelos relacionais e de preferências de repertórios e de situações. O provérbio, constituiu-se num suporte que negocia suportes no imaginário em que se assenta, processando-os nas suas mais variadas gradações na história e na memória da técnica, alimentando um processo de migração fractal contínuo e incessante. (PAXE, 2016. p.20).

A essa migração fractal referida estão relacionadas as inúmeras possibilidades de difusão do provérbio, visto que este é imagem e suporte ao mesmo tempo e está em constante negociação com outros suportes a partir de sua potência imagética.

É essa migração fractal, irregular, fragmentada do provérbio, ou seja, esse sair do imagético e se apresentar em outros suportes textuais constantemente negociados por este, que vai alimentando a história e a memória da técnica, permitindo assim a sua incessante circularidade, proporcionando com isso a sua constante renovação com ajustes necessários para sua compreensão no tempo em que se apresenta nos revelando com esse movimento, outros tempos.

Quando esses processos se apresentam para a nossa observação, alguns podem alcançar o modo de ser da recriação, o processo mais arraigado da própria criação, a força das sequências inteiras que migram de um texto a outro. Isso

faz aportar elementos persistentes naquilo em que o provérbio se constituiu como “imagem-conceito”, numa espécie de “grande texto” no tecido da cultura que é a série aberta na qual se vai reunindo o que se esculpe, tece, desenha, dança, canta, gesticula, grafa e pinta, num complexo quadro performático onde se reúnem as imagens e dicções, como ao ritmo de um ritornelo, o que se pinta, grava e imprime. (PAXE, 2016. p.21).

Com isto, o provérbio se constitui como uma imagem que engloba tudo o que diz respeito à cultura em todos os tempos, por isso mesmo não existe o velho, o estacionado, nesse movimento de recriação ele se renova, se atualiza, se reinventa, se recria. A imagem do ritornelo<sup>50</sup> nos permite observar a questão da circularidade presente no provérbio, onde este se apresenta das mais variadas formas e suportes e retorna a si mesmo, para retomar todo o movimento de tessitura e negociações.

Devido a seu trânsito com fluxos e contra fluxos constantes, o provérbio acaba não se acoplando em modelos convencionais de estudos linguísticos, caindo por vezes numa mera análise tradutória de seus elementos ou análise de contextos comunicacionais, como forma de encaixá-lo nos parâmetros acadêmicos possíveis para estudá-lo e analisá-lo.

Por isso é importante termos atenção nos procedimentos midiáticos tanto da tradição oral quanto da atualidade, para que dessa forma seja possível avançar nas análises. Através da observação atenta do provérbio é possível apreendê-lo a partir dos discursos que este carrega. De acordo com Paxe “Os discursos se manifestam no modo como o provérbio realiza seus tráfegos, mesmo não caminhando em linha reta, tão pouco traça mapas e tratados cartográficos, compatibiliza-se, à sua medida, com temas, eventos, narrativas e formas.” (PAXE, 2016. p.21).

São esses discursos imbricados no provérbio, trazidos por esses tráfegos que não seguem parâmetros, que nos darão pistas de como este funciona e nos conduzirão para uma possível compreensão do mesmo. A observação desses percursos nos possibilita perceber que mesmo o provérbio não seguindo uma linearidade acabará tendo compatibilidade com temas, narrativas e formas que em conjunto com a noção de migração fractal tem:

[..] contornos metonímicos e metafóricos, que, quando considerada em termos relativos, evidencia o que se esconde ou se oculta no provérbio ao explicitar o

---

<sup>50</sup>Música: Termo que exprime ação de retorno e é aplicado em variadas circunstâncias: refrão de madrigais, estribilhos, repetição de introdução instrumental a composição vocal, coro etc. (Tb. se diz, à italiana, ritornello.). (Dicio. 2019).

seu funcionamento oral/escrito/impresso/gesticulado, deixando à parte a concepção de uma espécie de memória despótica, de uma originalidade de criação em si mesma, considerada até como popular/espontânea por alguns pesquisadores da paremiologia angolana.( PAXE, 2016. p.21).

Neste sentido, estes contornos do provérbio quando analisados terminam por revelar aspectos dele que nos possibilitam saber de seu funcionamento nos diversos suportes que este se apresenta, o que por sua vez acaba nos fazendo entender que a memória, por estar atrelada a ele, não é estática, abastada de si mesma ou independente, mas o contrário, podendo essa condição ser comprovada através do que nos é revelado no provérbio, que não se esgota nele mesmo.

Em consonância com o pensamento de Paxe (2016), acreditamos que o provérbio e a memória se constituem como uma única coisa, o provérbio-memória, que vai se constituindo a partir da circularidade em tempos, espaços, suportes, escritas e linguagens, estando sempre se atualizando.

#### 2.4. PROVÉRBIO, MOVIMENTO CONSTANTE

Algumas qualidades do provérbio são os seus movimentos, seus tráfegos incessantes que o faz metamorfo de si mesmo, sempre se atualizando e se adequando aos lugares em qualquer que seja o tempo. O provérbio é um andarilho errante, pois não se prende a qualquer lugar, está sempre em trânsito e não tem preocupação com o tempo; ele só segue, sempre. Ao contrário de como é identificado pelos estudos parameológicos convencionais, ele não se apresenta de forma estática. Como afirma Paxe (2016) nos aponta em seus estudos que o provérbio de estático passa ao largo, ele organiza um grande sistema de traduções a partir de inúmeras variações:

É possível perceber que o provérbio está nas coisas e circula com elas. Para alguns casos, ele altera a relação que temos com essas coisas; para outros, modifica a forma como as compreendíamos antes. Ele já não é só como um dito, uma poética do saber popular, um disparo da fala, mas passa a ser tudo isso e mais alguma coisa, pois manifesta-se na escrita ou nos sistemas das escritas. Não se acomoda nos discursos das oposições binárias de natureza

logocêntrica e obriga os sujeitos – de modo oral, escritural e audiovisual - a coparticipar da sua profusão desmedida de suportes mistos, das variantes e das conexões que o fragmenta, recompõe, dilata e supera, manifestando sua capacidade de entrar e sair nas coisas. (PAXE, 2016. p.22).

A dimensão do provérbio não o deixa refém do binarismo que tenta impô-lo, ele perpassa isso pelo fato de os sujeitos, obrigatoriamente. e de modo consciente ou inconsciente, fazerem parte da difusão do mesmo nos mais diversos suportes, com as mais variadas conexões permitindo assim o seu incessante trânsito não só nas coisas como diz o autor mas também nos espaços e nos tempos.

Talvez sua não linearidade, sua circulação, suas conexões, suas modificações, seus ajustes, suas atualizações constantes, essa quase volatilidade que ele tem seja o que incomoda os estudiosos da paremeologia que tentam prendê-lo a todo custo na escrita, numa tentativa de torná-lo mais fixo, mais palpável, como se a escrita fosse capaz de engessá-lo no tempo e espaço. Acredita-se que o provérbio se manifesta apenas na escrita, no entanto ele se fixa em sistemas diversos de escrita que o fixam, porém nenhum tem o poder de se configurar como um modo de engessamento deste.

[...] as formas em que o provérbio se manifesta faz um bordado como a imagem que temos de alguns sistemas de escrita que agregam, à sua imagem-conceito, elementos vindos de todos os lugares, antes de um destes sistemas e o mais amplamente divulgado a se fixar no papel. Aliás, a etimologia da palavra escrita está mais próxima destes elementos que trazemos, que mais nos lembram das artes visuais (plásticas) do que a do papel. Isso leva-nos a pensar que, ao falarmos do provérbio, para os casos nomeados, e falar da escrita, estaríamos ao mesmo tempo a falar das artes visuais, e de tantas outras coisas que o configuram. (PAXE, 2016. p.22).

A partir do exposto onde o provérbio se manifesta de inúmeras formas se adaptando em quaisquer sistemas de escritas, pensamos a escrita não no singular mas “as escritas” no plural o que pressupõe diversos sistemas que o agrega, e não somente no sistema da escrita que conhecemos que o fixa no papel, nem essa tem a possibilidade de engessá-lo, pois a escrita é um sistema de sucessão de símbolos que representam visualmente uma imagem, se a imagem se atualiza esta terá que ser atualizada também. O autor informa que a etimologia da palavra escrita se aproxima mais das artes visuais que do papel, portanto falar do provérbio e da escrita é falar de artes plásticas e muitas outras coisas que o configura.

Essa aproximação da escrita com as artes plásticas é importante sabermos porque nos possibilita ampliar o nosso entendimento para pensá-la também como suporte de escrita do provérbio, alargando a compreensão das assimilações plásticas do provérbio pelas vanguardas artísticas. A partir dessas informações, falar de escrita e artes plásticas seria a mesma coisa na perspectiva do provérbio, visto que a criação de objetos das populações ancestrais africanas que estão ligada a este se conecta com as vanguardas artísticas por meio de relações de assimilações.

Entender e analisar a relação do provérbio nessas obras<sup>51</sup> afigura-se uma tarefa complexa para sociedades treinadas para o logos<sup>52</sup> da oposição. Na verdade, pelo que o provérbio tem revelado, falar de escrita e de artes visuais (plásticas) seria como falar da mesma coisa. Senão vejamos: as esculturas máscaras negras africanas estabelecem relações formais com a pintura cubista (EINSTEIN, 2002), esta, por sua vez, estabelece relações formais com o Futurismo e o Formalismo, de acordo com Krystyna Pomorska (1972). Esse fenômeno é marcado pelo trânsito de relações e de associações plásticas das técnicas usadas nas artes da escultura dos povos primitivos africanos, a geometrização das formas, essa autonomia formal passa para a pintura cubista com formulações das experimentações das vanguardas. Isso, conseqüentemente, passa para o terreno da escrita, mais concretamente na Literatura. (PAXE, 2016. p.24-25).

Como vemos, as associações plásticas das técnicas utilizadas nas máscaras e esculturas africanas migram para a pintura cubista, que por sua vez influenciam as experimentações das vanguardas artísticas que subsequentemente chegam até a literatura onde reside a escrita.

No entanto, convém deixar claro que todas essas influências e assimilações por várias instâncias da arte e que termina por influenciar outras partes de objetos que fazem parte de sociedades ancestrais africanas, que por sua vez são centradas na oralidade, oralidade esta marcada pelo provérbio. Se pensarmos essas assimilações na dimensão fractal que trouxe Paxe (2016), ao falar de cada instância dessas é o esmo que falar do próprio provérbio e vive versa. Ao falarmos de arte estamos tratando de provérbio, assim como o contrário disso.

Essa aproximação do provérbio com a arte, nos faz entender que não existe uma divisão entre o que é escrito e o que é visual, mas sim que há uma fusão, pois no provérbio o

---

<sup>51</sup>A dobra que fala o autor é algo criado que inova e foge da racionalidade pré estabelecida pelas instâncias acadêmicas, ou seja, é algo que foge a regra, não por querer sair, mais por ela ser limitante.

<sup>52</sup>O Logos empregado pelo autor tem sentido de razão. Razão esta que muitas vezes barra o novo pela mera oposição de ideias.



que é visual é escrita e vice-versa, não existindo um limite divisor de um para o outro.

[...], o provérbio constrói estruturas relacionais que nos levam a compreendê-lo deste modo: uma série da cultura em que as fronteiras entre o que é escrito e o que é visualidade são elididas. Nisso emerge o jogo entre o que se grava em papel, o que se grava na madeira ou o que se pinta na pedra. Vemos aí o que se traz e o que se apresenta à busca de um entendimento dos processos de “recriação” nos tráfegos do provérbio que nos faz deslocar, não apenas para entender as poéticas deste, as fronteiras que apagam as diferenças entre o escrito e o visual, ou o oral, mas para perceber modos de saberes da criação popular, ligando o conhecimento do narrativo aos aspectos da apreensão concentrada de determinados universos da comunicação. Aliás, estão em causa fenômenos da natureza e fenômenos culturais, como também sua transmissão. (PAXE, 2016.p.24)

Esse comparativo com a arte é importante para que possamos compreender o provérbio em uma dimensão mais ampla do que o que habitualmente nos é posta, onde este estaria configurado apenas na oralidade e na escrita de forma engessada. No entanto, o que vemos com as contribuições de Paxe (2016) é que as plataformas nas quais ele pode se apresentar são infinitas graças a “migração fractal” e a relação com os sistemas da arte e da escrita e plasticidade associativa, o que amplia sua significação cultural. Todos os vestígios, quaisquer que sejam e os símbolos utilizados que difundem e asseguram a comunicação do provérbio, advêm dos processos de percepção, assimilação e criação.

O provérbio, por via disso, toma configurações artísticas cujo funcionamento estético e comunicativo passa a manifestar-se nas artes visuais como a escultura (testos de panela, por via da geometrização das formas de elementos da natureza e da cultura), da tecelagem (das esteiras e panos africanos), no desenho, na gravura, nos massona (desenhos sobre a areia), nas cenas (danças de pastores), na escrita, como também na modalidade convencional, a literatura, tendo como consequência criar, recriar, conservar, transformar, difundir e assimilar valores civilizacionais por via destas; enfim, das artes, portanto. (PAXE, 2016. p.28).

O autor nos traz uma gama de movimentos nos quais ocorrem essas assimilações e ressignificações que se dão como corpo físico do provérbio, o que significa manter sempre viva a memória de tradições e práticas culturais ancestrais através dos mais diversos mecanismos que garantem e asseguram a circulação do provérbio.

Essa circulação do provérbio se dá de forma total, no que concerne a sua apresentação onde a imagem e a palavra acontecem de forma uníssona e não em partes separadas, uma auxiliando a outra para formar um todo, como se costuma pensar.

[...] o provérbio se manifesta, como: ilustração figurada interconectada como a representação propriamente dita, já com o essencial da mensagem. Aqui entendemos que já não se trata de acompanhar seu texto de uma imagem, ou vice-versa, trata-se de compreender que se produziu em textos, que é simultaneamente texto e imagem, numa só consistência, como acontece na memória humana na relação entre a coisa, a palavra e a imagem. (PAXE, 2016. p.23).

A partir disso, podemos então dizer que o tapete proverbial é uma manifestação clara de provérbio, pois, os elementos que o compõe se constituem em um todo indivisível onde texto e imagem são a mesma coisa; a imagem é escrita e a escrita é imagem; se constituindo num todo indivisível.

Esse todo indivisível que é o tapete proverbial que se constitui enquanto uma manifestação do provérbio-imagem, onde a “escrita” deste é feita pelas mãos dos artistas que o produz, está atrelado ao primeiro passado da escrita que tem mais proximidade do que conhecemos de artes visuais que da própria escrita propriamente dita que conhecemos.

[...] o provérbio como imagem vai se manifestar nas diferentes formas e técnicas que o homem vai realizar. Com base nisso, podemos afirmar que o provérbio está amplamente atrelado a esse primeiro passado da escrita e que não está dissociado da forma como nós olhamos para as artes visuais e demais configurações que as artes vão realizar nos seus processos comunicativos. (PAXE, 2016. p.114).

Com base nisso, é possível dizer que o tapete proverbial é um objeto comunicacional por ser arte, onde a arte e a escrita estão no mesmo patamar, se levarmos em consideração que o passado da primeira escrita ao qual o autor refere-se no excerto acima diz respeito ao poder comunicacional que esta tinha por meio de imagens simbólicas. Essa comunicação só é possível graças a escrita do provérbio com a utilização da técnica do aplique.

Ao pensar no provérbio e nos trânsitos concernentes a este não podemos deixar de lado que a história da técnica e da memória coletiva é o que lhe assegura aspectos das tradições

africanas, nos deixando entender que “a história da produção material não pode ficar distanciada da própria escrita e das manifestações artísticas” (PAXE, 2016. p.114), no sentido de que tal produção material se constitui enquanto escrita e se é escrita é arte.

### **3 TAPETE PROVERBIAL, SUPORTE DO PROVÉRPIO, VEÍCULO DE COMUNICAÇÃO**

O tapete proverbial, objeto desse estudo é conhecido pelas imagens que ele porta que são ligadas ao provérbio e se constitui à luz da teoria de Paxe (2016) como uma escrita, sendo por isso mesmo objeto artístico, O tapete proverbial é capaz de nos informar diversos aspectos da cultura beninense a partir de sua materialidade e o que esta é capaz de suscitar a quem o observa. É a sua inerente capacidade de informar que nos conduz a pensar esse tipo de produção como sendo veículo de comunicação, pois é na presentificação do provérbio enquanto escrita artística que ocorre no tapete proverbial, que haverá a interação entre o sujeito, espectador e o objeto, ocorrendo assim um diálogo a partir do conhecimento que é transmitido através da escrita do tapete proverbial que ora será aceito, assimilado, transformado e ora ignorado. V

#### **3.1. O TAPETE PROVERBIAL: VEÍCULO DE COMUNICAÇÃO**

Em nosso trabalho uma das questões que chamou nossa atenção foi a potência comunicacional do provérbio que foi compreendida graças ao nosso debruçar sobre o assunto, o que nos possibilitou avançar no entendimento do mesmo e compreendê-lo para além da perspectiva dos estudos linguísticos ocidentais que o enxergam como uma sentença carregada de incógnitas.

Na busca de entender sobre a potência informacional e por isso mesmo comunicacional do tapete proverbial e para tanto tivemos que adentrar o universo ao qual ele pertence, o universo da imagem, e no decorrer dessa investigação terminamos por compreender que este é suporte do discurso do provérbio que é imagem-conceito, ou seja, o que está escrito no tapete proverbial é o discurso do provérbio, pois o provérbio reside no plano imagem, ele é uma ideia, uma imagem conceito de onde partem os discursos sobre o mesmo, o que faz da imagem o próprio provérbio.

As informações contidas nos tapetes proverbiais advêm dos discursos de uma imagem-conceito, o provérbio; que percorre a oralidade e o universo das escritas onde este é um todo indivisível de informações orais, escritas e imagéticas, que se assentam no tapete proverbial

enquanto suporte para serem veiculadas e garantir o processo de interação assegurando assim que haja comunicação.

A comunicação é de fato inerente ao provérbio, tal fenômeno se dá devido a inserção deste pelas pessoas nas escritas artísticas que produzem com finalidade de informar:

Quando o homem desenvolve técnicas de comunicação por via da pintura e da tecelagem, por exemplo, vai acabar por incluir o provérbio como imagem, que será construída a partir de símbolos. Então, podemos ver que o provérbio já guarda em si a ideia da pintura, da escultura, da corporeidade. Podemos compreender essas diferentes formas ou transposições de comunicar pelo processo de dimensionalidade, em que vamos usar os diferentes recursos produzidos, tanto pela natureza quanto pelo homem, e colocar esses produtos a serviço da comunicação. Então, é precisamente esse lugar que o provérbio vai construir, permitindo que o compreendamos nessa dimensão de comunicação. (PAXE, 2016. p.169).

Na perspectiva do autor, o provérbio não depende de uma concretude para se fazer presente, no sentido de estar no presente em relação ao tempo, no entanto, mesmo assim ele se concretiza por meio de escritas diversas em superfícies variadas para uma maior adequação dos inúmeros elementos que este vai acoplando ao longo de suas trajetórias e conseqüentemente evidencia o seu papel comunicacional.

No entanto, mesmo o provérbio não dependendo de uma concretude, é esta que o torna mais palpável para nós que só temos acesso a sua imagem enquanto conceito que é eficaz; no entanto, pode haver nos discursos elaborados a partir deste um antagonismo criando no pensamento do co-autor<sup>53</sup> uma imagem por muitas vezes intrigante. Essas variações e ambigüidades existentes no provérbio segundo Xatara, Succi (2008, p.43) citando Burker & Porter, (1997. p. 73), são justificáveis por serem estratégias de persuasão de quem o utiliza: “[...] eles ‘constituem variáveis históricas e sociais, uma fonte de divisão e disputas, envolvidos na linguagem da política e na política da linguagem’.”. Na verdade, o que resta de dúvidas e ambigüidades nas informações veiculadas por meio do discurso do provérbio são causadas estrategicamente por quem utiliza-se do mesmo, configurando-o de modo a atender interesses pessoais ou coletivos usando da linguagem proverbial enquanto estratégia de controle e poder se valendo da notoriedade, receptividade e autoridade que tem o provérbio.

---

<sup>53</sup>Para alguns estudiosos linguistas da atualidade o conceito de co-autor substitui o de receptor, pois compreende-se que uma mensagem (texto) nunca é fechada tendo sempre sua complementaridade a partir dos conhecimentos de quem a recebe.

Essa utilização do provérbio por parte de algumas pessoas ou coletivos como meio de controle ou persuasão implica em dizer que poderá lograr êxito quem assim o fizer, pois, mesmo que o discurso ancorado no provérbio tenha autoridade de encerrar qualquer dúvida por meio desta, pessoas que não estejam munidas de uma bagagem cultural que as possibilitem saber do que se trata determinados discursos, acabarão por cair em nessas estratégias de controle e persuasão.

A maneira de não ser levado a cair em discursos de controle e persuasão que se utilizam da notoriedade e autoridade que possui o provérbio seria entender e estar inteirado da memória, já que esta é parte integrante do provérbio, isso pode evitar que haja pessoas que caiam nas armadilhas desses discursos. É a memória que fará com que pessoas se conectem e compartilhem coisas em comum e que estas saibam quando os discursos tenham finalidades controladoras.

A memória instala a lembrança na perspectiva do sagrado, ela emerge de um grupo unido por ela mesma, diz Nora (1984) em consonância com o pensamento de Halbwachs (1990), onde a memória é por natureza múltipla e desacelerada, coletiva, plural e individualizada.

A memória emerge de um grupo que ela une, o que quer dizer, como Halbwachs o fez, que há tantas memórias quantos grupos existem; que ela é, por natureza, múltipla e descentralizada, coletiva, plural e individualizada [...] A memória se enraíza no concreto, no espaço, no gesto, na imagem, no objeto [...] A memória é um absoluto. (Nora, 1984, p. 09).

Neste sentido a memória está diretamente ligada ao provérbio sendo possível de se apresentar nos suportes mais variados possíveis e ser assimilada por quem tiver acesso a estes. Seguindo este raciocínio podemos depreender que o tapete proverbial é um suporte de registro de memória por estar ligado diretamente ao provérbio, seria ele na perspectiva da migração fractal de Paxe (2016) o próprio provérbio escrito em um suporte físico. Essa escrita que pode ser diversa não o torna um artefato histórico, um vestígio, mas algo vivo do plano imagético ancestral engravado no tempo e espaço presente.

### 3.2. O TAPETE PROVERBIAL E SUA CAPACIDADE INFORMACIONAL

É a capacidade de informar do tapete proverbial que nos permite pensar tal produção como sendo veículo de informação e comunicação, pois é na interação entre o espectador e o objeto que ocorrerá a comunicação e a partir deste diálogo florescerá um desvelar de memória da cultura que vinculam-se estes objetos.

De acordo com Netto (1980. p.119), “nos estudos de Teoria da Informação costuma-se fazer uma distinção entre *informação* e *significação*”, onde a significação está para interpretação, dependente da subjetividade do indivíduo, enquanto que a informação está para a quantidade de informações contidas, não se preocupando com o conteúdo “semântico” existente. A análise informacional está focada em indicar “quanto e não o quê” (IDEM. p.120), conforme o autor.

No entanto, para melhor compreender uma informação o autor dirá que é preciso deixar de lado a significação, pois esta é ligada à dúvida, à incerteza e a informação pressupõe uma dissipação do incerto. Segundo o autor

“Pressupõe-se ser finalidade específica de um texto, de um informador, mudar o comportamento de seu receptor, e como não se pode contestar que a dúvida, em princípio, gera a impossibilidade, a informação surge como agente dissipador de incertezas e cujo o objetivo é provocar uma alteração no comportamento das pessoas”( NETTO, 1980. p.120).

O autor corrobora para acreditamos que essa mudança de comportamento a que se refere o autor seja uma mudança de visão de mundo, de perspectiva, de atitude com o que nos fazemos conhecer através da informação. As informações contidas no tapete proverbial através da escrita artística, nos possibilita saber e buscar compreender aspectos da memória cultural do Benin através do que nos é colocado e das interações que ocorrem a partir de discussões feitas sobre o mesmo, fazendo assim com que dúvidas se tornem certezas ou pelo menos caminhos para serem percorridos em busca desta, pois acreditamos que as informações trazidas pelo tapete proverbial são memórias atualizadas, pois estas estão contidas no provérbio que é suporte da memória.

### 3.3. INFORMAÇÃO E COMUNICAÇÃO

Na seção anterior tratamos brevemente da capacidade informacional que possui o tapete proverbial, onde as informações que são trazidas no mesmo dizem respeito a memórias atualizadas. Neste sentido importa salientar que a distinção entre o que entende-se por informação e comunicação pois ainda que não aceita pacificamente existe uma diferença recorrente entre os dois termos advindos respectivamente da Teoria da Informação e Teoria da Comunicação, segundo (NETTO, 1980. p. 121).

Ainda uma observação: embora se tenha falado em Teoria Matemática da Informação *ou* Teoria Matemática da Comunicação, os campos da *comunicação* e da *informação*, no quadro desta teoria, não se recobrem com exatidão embora se recortem. Ainda que esta não seja uma distinção pacificamente aceita, há uma tendência no sentido de encarar a Teoria da Informação como um estudo da estrutura da mensagem formalmente considerada e a Teoria da Comunicação como o estudo do relacionamento mensagem fonte-receptor. Em outras palavras: a Teoria da Informação está centrada no código, enquanto a Teoria da Comunicação volta-se para o conjunto mensagem-homem; a Teoria da Informação trata do *sistema* (conjunto de elementos e suas normas de combinação) do qual a Comunicação é o *processo* (sequência de atos espaço-temporalmente localizados).

Ao seguir a linha de pensamento do autor consideramos os tapetes proverbiais suportes informacionais justamente pela sua escrita constituída a partir de elementos variados e combinados capazes de serem lidas sem que sejam necessários aparatos adicionais. A comunicação será possível a partir da interação do ser humano com a mensagem contida no texto que aqui é o objeto como um todo.

De acordo com Netto (1980. p. 122), “[...] a mensagem é um grupo ordenado de elementos de percepção extraídos de um repertório e reunidos numa determinada estrutura.” Sendo assim, acreditamos que a mensagem contida nos tapetes proverbiais é o discurso da imagem-provérbio impressos a partir da percepção e assimilação do artista sobre o provérbio-memória e ordenada sobre uma estrutura concreta que no caso é o tecido.

O tapete proverbial é um portador de mensagem que quando recebida poderá provocar em quem a recebe uma mudança, segundo Netto (1980. p. 122): “A Teoria da Informação, portanto, preocupa-se antes de mais nada com a elaboração de uma dada *mensagem*, capaz de promover em seus receptores uma alteração do comportamento.” Essa alteração de comportamento, como falamos na seção anterior, diz respeito a uma mudança de visão de mundo, de perspectiva, de atitude com o que se torna de fato conhecido e deixa de ser turvo,



pode isso ter a ver com a eficácia da informação contida na mensagem capaz de promover uma espécie de catarse<sup>54</sup> na pessoa que a recebe. Acreditamos ainda que tal alteração já encontra-se no nível da comunicação porque pressupõe-se que a interação já ocorrera no nível tanto dos sentidos quanto do cognitivo de quem teve contato com o texto/objeto.

### 3.4. PROVÉRBIO: POTÊNCIA IMAGÉTICA

A potência comunicacional, capaz de afetar nossos sentidos e nos fazer tomar atitudes, é revelada através da concretude com que o provérbio se apresenta nos mais diversos suportes de escritas e artes a partir de assimilações e associações plásticas. Isso é possível graças às negociações que o provérbio enquanto imagem-suporte consegue com as mais variadas instâncias da vida.

O provérbio enquanto potência imagética se mostra eficaz no comunicar através de informações que nos chegam em diversos suportes de escritas e artes. Isso prova a não limitação ao dualismo oral e escrita aos quais lhes são insistentemente impostos como únicos suportes possíveis para a sua apresentação pelo racionalismo ocidental, desconsiderando toda uma gama de possibilidades que é própria da imagem-provérbio e as infinitas narrativas que transpassam tempos e lugares fixando-se materialmente em outros tempos outros contextos culturais, se moldando e renascendo cada vez mais potente, provando também sua transculturalidade e o seu não pertencimento e exclusividade de lugar nenhum.

O provérbio pertence ao plano do imagético. O provérbio não tem lugar, não tem origem, ele é abastado de si mesmo, ele basta por si, e consigo próprio vai se moldando e transpassando tempos e lugares fazendo circular saberes dos mais variados.

O provérbio, como o entendemos, pertence a uma cultura que não pode ser

---

<sup>54</sup>Aristóteles (1997) foi o primeiro, em sua obra *Arte poética*, a adotar o termo *catarse* (*katharsis*) para tratar do fenômeno estético como “libertação”, “serenidade” ou “calma” dos sentimentos. Através da *catarse* opera-se a depuração de duas paixões, que os gregos consideravam como negativas, a saber, o medo e a piedade. Ao produzir temor e compaixão, a tragédia grega representava uma maneira de lidar com as paixões, e a *catarse* neutralizava a negatividade que emanava desses sentimentos ao produzir uma forma superior de constituição. (NETO, 2011. P.40). No entanto, o conceito de *Cartase* não está fecha-se ao que Aristóteles tinha como esse fenômeno, ele está em todas as áreas do conhecimento com empregos que se aproximam do sentido empregado por Aristóteles mas com ênfase na questão de ser tocado e a partir disso ter seu ser modificado no sentido de aprender uma lição positivamente.

analisada a partir da identidade e da diferença, aliás, ele não tem identidade, é feito de contribuições de inúmeras práticas e relações que formam um mosaico móvel num processo de inclusão das diferenças. Ele, portanto, constitui-se num sério desafio à história e teoria da arte, como à história e teoria da literatura, áreas com as quais ele mantém relações de estrutura. (PAXE, 2016. p.31).

O termo volatilidade, que já utilizamos para nos referirmos ao provérbio anteriormente se adequa muito bem a este no que concerne a dificuldade de apreensão deste pela arte e literatura para historicizá-lo e teorizá-lo. Talvez a dificuldade de pensar o provérbio por instâncias acadêmicas, seja o fato delas estarem fechadas em si mesmas e no logocentrismo<sup>55</sup> ocidental, deixando de considerar outros conhecimentos fora do eurocentrismo que exploram o provérbio de maneira mais profunda a partir de aspectos que não são aceitos pelo ocidente, porque não são considerados pelo cientificismo dentro dos métodos pré-estabelecidos e tidos como sendo eficazes para aplicação em análises que são feitas.

Provavelmente essa dificuldade em abrir o leque de possibilidades metodológicas para o estudo do provérbio nas academia se deva as características do provérbio de ser multidisciplinar, transcultural, multidimensional - no sentido de este estar enquanto realidade na dimensão das ideias como imagem, e ao mesmo tempo na dimensão do concreto, por conta disso ele terá sempre dificuldades de ser apreendido pelos métodos científicos convencionais que se têm que para entender algo tem que se recortar ao máximo, sendo impossível compreender assim o provérbio, onde este mostra-se um pouco através da perspectiva holística, ou seja, só temos a possibilidade de entendermos o provérbio a partir de sua totalidade em sua complexidade.

Essa complexidade inerente ao provérbio, não o torna impossível de ser de ser apreendido e analisado, pelo contrário é essa complexidade que nos deixa cientes de sua circularidade dos temas nos tempos, sua circulação e assimilação nas culturas e suas negociações com suportes para sua apresentação, mecanismos que lhes são próprios e que terminam por assegurar a sua eterna atualização ou renovação o que garantirá a memória estar sempre presente e atualizada, nunca atrasada, estática e parada no tempo.

Ao olharmos o provérbio nesse lugar material e também das abstrações, ora

---

<sup>55</sup>Segundo o filósofo contemporâneo francês Jacques Derrida (1930-2004), centralidade do logos do pensamento ocidental, que se manifesta através da oralidade, da linguagem falada. Disponível em: <https://michaelis.uol.com.br/moderno-portugues/busca/portugues-brasileiro/logocentrismo>.

ele como organismos vivos transforma-se em marcas escritas, sinais, cicatrizes; ora o corpo transformasse com uma velocidade que lhe é própria, enquanto a imagem é feita para não se transformar, para envelhecer. O que às vezes envelhece é o seu suporte, a ideia, por exemplo, onde muitas vezes é imaginado o papel, a madeira, os pigmentos, os tecidos, a esteira, os ferros, as paredes sobre as quais esse é depositado como imagem, os azulejos onde é dependurado. O provérbio estabelece na cultura uma ligação geométrica como proposta, porém é a primeira que pode ser replicada em seus trânsitos geométricos: ora na escrita, ora nas artes visuais, ora na voz, ora no gesto, ora nas diferentes marcas no corpo ou nas coisas, ora no campo, e mesmo depois da revolução industrial, ora na cidade... Esses trânsitos mostram a espetacular migração fractal entre os africanos, tendo alcançado por extensão e tendo sido inspirados por matemáticos teóricos. (PAXE, 2016. p.259).

Como podemos verificar na citação acima, o autor explica que o que é passível de envelhecer ou até mesmo de desaparecer por conta de sua perecibilidade são os suportes do provérbio, inclusive o corpo; no entanto, a imagem-provérbio, não, esta permanece na sua circularidade sempre. Se o provérbio não envelhece, a memória tampouco, pois ela está atrelada a ele e ambos caminham inseparadamente num trânsito incessante pela vida.

## CONSIDERAÇÕES FINAIS

O estudo aqui realizado, ainda que abordemos um objeto de estudo do campo da Linguística e seja produzido por um profissional da área de Letras, não trata-se de uma pesquisa em Linguística, mas sim de uma pesquisa museológica, pois foi realizada na área da Museologia e embasada por princípios da pesquisa museológica, fincados no patrimônio, memória e comunicação, o que terminou por nos oferecer um leque de possibilidades de buscar em outros domínios de conhecimentos elementos que contemplaram e complementaram o nosso estudo ainda em desenvolvimento.

A iniciativa para esse estudo partiu a priori de nossas observações sobre a potência informacional existentes nas imagens que portam os tapetes proverbiais ou “apliques do Benin” que advêm do provérbio enquanto imagem-conceito-suporte. Essas observações foram possíveis de serem feitas ao longo de alguns anos trabalhando no âmbito da mediação cultural para grupos de estudantes de todos os níveis de conhecimentos que visitavam as exposições de curtas e longas durações do Museu Afro-Brasileiro (MAFRO) da Universidade Federal da Bahia (UFBA).

No primeiro momento nossa pesquisa pretendia a partir dos tapetes proverbiais ou apliques do Benin, que encontram-se exibidos na exposição MAFRICAS: As Áfricas do MAFRO no Museu Afro Brasileiro da Universidade Federal da Bahia e que fazem parte do acervo de cultura material africana da instituição, estudar os provérbios e as proverbialidades existentes nesses objetos. No entanto, no decorrer de nossos estudos percebemos que a pesquisa nos direcionava para o estudo do provérbio, sua relação com a oralidade e escrita bem como sua potência comunicacional.

O tapete proverbial, portanto, a partir do novo direcionamento do estudo ficou sendo um objeto secundário que auxilia nosso objeto, o provérbio, por isso mesmo não aparecem aqui de maneira aprofundada, uma vez que o estudo se focou no provérbio e não no tapete em si. Tal objeto se constitui numa das possibilidades de suportes físicos em que se ancora a escrita do provérbio, e que o atualiza no tempo e espaço presente, sendo assim suportes de registros de memórias.

Nesse estudo, a tentativa foi de um diálogo, cauteloso e ao mesmo tempo ousado, entre os conhecimentos de Museologia e outras áreas distintas, se fazendo estabelecer relações entre

elas de forma coerente, onde a museologia com sua potência transdisciplinar se fez de suma importância para a pesquisa no sentido de nos dar embasamento teórico para dialogar com outros domínios de conhecimentos de modo a fortalecer a pesquisa.

A partir do embasamento teórico advindo da museologia, conseguimos constatar que, se existe ainda produção de apliques na atualidade é porque existem motivações diversas que vão desde comerciais a culturais de preservação de memória, dessa forma os artistas produtores têm seu sustento garantido e ainda ajudam a preservar a memória do lugar em que vivem. Cremos com isso estar contribuindo, através desse estudo, para um maior entendimento de questões concernentes aos tapetes proverbiais.

Graças a materialidade do objeto podemos inferir sobre diversas facetas deste que não são passíveis de observação em um primeiro momento, por não serem percebidas de imediato no suporte material e que só serão passíveis de revelação através do olhar minucioso do(a) pesquisador(a). No exercício da pesquisa o apoio na Museologia foi importante, pois ela nos facilitou a compreensão de nosso objeto, ao passo que nos fez compreendê-lo contextualizado, ligado a uma sociedade que o constituiu e lhe conferiu sentidos diversos.

Acreditamos que a museologia com a sua dimensão social, ancorada no respeito às diversidades e com uma escuta maior com as populações ditas “minorias”, esteja no rumo certo e cremos que nosso estudo está pautado nas preocupações desta. A partir desse entendimento do objeto contextualizado ligado a sua dimensão social que buscamos compreender o provérbio bem como o tapete proverbial secundariamente.

Com o decorrer da pesquisa e das leituras podemos perceber que os métodos científicos convencionais não conseguem dar conta do fenômeno chamado provérbio devido ao fechamento destes no academicismo e cientificismo focados em métodos preestabelecidos reverenciados e quase nunca contestados e renovados para um englobamento maior de análises com focos em outras perspectivas que não somente as centradas nos conhecimentos eurocentrados.

Conseguimos depreender também que o objeto que porta o provérbio, dentro de uma perspectiva afrocentrada trazida aqui através da “migração fractal”, torna esse objeto, não só o portador do provérbio, mas o próprio provérbio atualizado. O que nos levou a inferir que o tapete proverbial é portador do provérbio. Radicalizando, ele seria o próprio provérbio atualizado.

No que concerne à compreensão do tapete proverbial enquanto obra de arte, partimos da compreensão trazida ainda por Paxe (2016) que o provérbio é arte porque esta assimila o provérbio, a partir da plasticidade das máscaras africanas em suas vanguardas artísticas que

acaba por se resvalar por todos os campos de conhecimentos através da escrita artística. No entanto, qualquer escrita pode ser entendida como arte porque têm mecanismos de plasticidade semelhantes aos desta. Portanto, sendo entendido ou não como obra de arte pela academia, o tapete proverbial é arte porque é escrita e é provérbio.

O binarismo em que se pensa o provérbio oral/escrito ficou para trás, ampliando o nosso olhar para deprendermos o mínimo da complexidade do provérbio e entender que é partir dessa complexidade que saberemos como ele nos chega e ao mesmo tempo nos traz a memória atualizada, findando com a ideia de antigo e novo, pois no provérbio não há ideia de progressão, mas sim de circulação.

Por fim os entraves que encontramos no período pandêmico em que foi preciso parar tudo para segurança da coletividade, foram superados. Nossa pesquisa sofreu mudanças significativas com relação ao objeto no intuito de termos meios possíveis de darmos prosseguimento aos estudos mesmo distante, para que não corrêssemos o risco de sobreceder o prazo de entrega do texto final.

Se distantes estivemos fisicamente durante o período pandêmico, estivemos muito próximos e firmes emocionalmente graças a competência e maturidade de nosso corpo docente que soube conduzir a situação com maestria no intuito de não nos deixar desanimar e mantermos o foco em nossas pesquisas em meio ao turbilhão de novidades no ensino que estávamos aprendendo, de fato, na prática.

Nossa pesquisa, nesse momento, tem aqui um ar de finalização, porém sabemos que muitas lacunas continuarão em aberto, possibilitando o prosseguimento *a posteriori* do estudo, seja por esse pesquisador ou por outros que queiram lidar com a temática aqui abordada ou temáticas aproximadas.

## REFERÊNCIAS

ADANDE, Joseph. **Les Toiles appliquées ou tentures**. Université Nationale du Bénin. 1999-2011. <http://epa-prema.net/abomey/pedago/toiles.htm>.

ALMEIDA, Rogério de; BOARO, Júlio César Nogueira. **Arte, mito e educação entre os fons do Benin: a estátua de Gu • n. 63 132 • abr. 2016 (p. 121-140)**. Revista do Instituto Brasileiro de Estudos. DOI: <http://dx.doi.org/10.11606/issn.2316-901X.v0i63p121-140>.

ANDRÉ, Tamara Cardoso; BUFREM, Leilah Santiago. **O conceito de escrita segundo a teoria historicocultural e a alfabetização de crianças no primeiro ano do ensino fundamental**. ETD – Educ. Tem. Dig. Campinas, v.14, n.1, p.22-42, jan./jun. 2012 – ISSN: 1676-2592.

AYOH'OMIDIRE, Felix. **Yorubanidade mundializada: O reinado da oralitura em textos yorubá nigerianos e afro-baianos contemporâneos**. UFBA: 2005.

BEAUJEAN, Gaëlle. **L'art de la cour d'Abomey: Le sens des objets**. Paris: Presses du réel, 2019. Ilustrações. ISBN: 9782840663782.

BENJAMIN, W. **A obra de arte na época de sua reprodutibilidade técnica**, Apresentação, Tradução e Notas: Francisco De Ambrosio Pinheiro Machado, 1ª Reimpressão, Porto Alegre,

RS: Zouk, 2012.

BEJAMIN, Walte. **Origem do drama barroco alemão**. Tradução, apresentação e notas: Sérgio Paulo Rouanet. Brasília: Brasiliense, 1984.

BEVILACQUA, Juliana Ribeiro da Silva. **Algumas considerações sobre a História do Benin**. São Paulo: Museu Afro Brasil. 2012.

BEVILACQUA, Juliana Ribeiro da Silva. **Introdução – Arte e cultura material africana no Brasil: um campo em construção**. Anais do Museu Paulista. São Paulo. N. Sér. v.25. n.2. p. 7- 10. mai-ago 2017.

BIOGRAFIAS de Mulheres Africanas. Atividade da Rede Multidisciplinar de Estudos Africanos do Instituto Latino-Americano de Estudos Avançados da Universidade Federal do Rio Grande do Sul (ILEA-UFRGS) e do Departamento de Educação e Desenvolvimento Social da Pró-Reitoria de Extensão da Universidade Federal do Rio Grande do Sul (DEDS-PROEXT-UFRGS), com o apoio do Núcleo de Estudos Afro-Brasileiros, Indígenas e Africanos da Universidade Federal do Rio Grande do Sul (NEAB-UFRGS). Disponível em: <https://www.ufrgs.br/africanas/ahangbe-seculo-xviii/>. Acesso dia 26/05/2022, 14:00 horas.

BOARO, Júlio César Nogueira. **Arte, mito e educação entre os Fons do Benin: a estátua de Gu**. Revista Diálogos Interdisciplinares 2016 vol. 5 n° 1 - ISSN 2317-3793



BURKE, Peter. **Hibridismo Cultural**. São Leopoldo: Editora Unisinos, 2010.

BURKE, Peter. Além da iconografia? In: Testemunha ocular: o uso de imagens como evidência histórica. Tradução Vera Maria Xavier dos Santos. – 1.ed. – São Paulo: Editora Unesp Digital, 2017.

BRULON, Bruno. **Passagens da Museologia: a musealização como caminho**. Museologia e Patrimônio, Vol. 11, No 2 (2018).

BRUNO, Cristina. **Museologia: algumas idéias para a sua organização disciplinar**. Cadernos de sociomuseologia n° 9 – 1996.

BUTTLER, Daniella Barbosa. **A escrita e suas tecnologias**. REVISTA LUMEN ET VIRTUSISSN 2177-2789. Vol. VII n° 16 Agosto/2016.

CÁCERES, Luz Stella Rodríguez. **Alçar os Santos dos Calabouços: Um Museu para a Liberdade**. *MEDIAÇÕES*, Londrina, v. 25, n. 3, p. 583-601, set-dez. 2020.

CANCLINI, Nestor Garcia. **O patrimônio cultural e a construção imaginária do nacional**. Revista do Patrimônio, n. 23, 1994.

CÂNDIDO, Manuelina Maria Duarte. **A pesquisa em museologia ou... por uma pesquisa**

**adjetivada.** In: *Museologia e suas interfaces críticas: museu, sociedade e os patrimônios.* Organizadores Bruno Melo de Araújo et al. Recife: Ed. UFPE, 2019.

CERÁVOLO, Suely Moraes. **Delineamentos para uma teoria da Museologia.** Anais do Museu Paulista.v.12.jan.- dez.2004.

CHAGAS Mario; PRIMO Judite; ASSUNÇÃO Paula; STORINO Claudia. **A museologia e a construção de sua dimensão social: olhares e caminhos.** Cadernos de Sociomuseologia nº 11-2018 (vol 55).

CÓDIGO de Ética do ICOM para Museus. Versão Lusófona.  
[http://www.mp.usp.br/sites/default/files/arquivosanexos/codigo\\_de\\_etica\\_do\\_icom.pdf](http://www.mp.usp.br/sites/default/files/arquivosanexos/codigo_de_etica_do_icom.pdf).

CUNHA, Marcelo N. Bernardo da; NUNES, Eliane; SANDES, Juipurema A. Sarraf. **Nina Rodrigues e a Constituição do Campo da História da Arte Negra no Brasil.** Gaz. méd. Bahia 2006;76:Suplemento 2:S23-S28

DICIONÁRIO Online de Português. **Significado de Parêmia.** Disponível em: <<<https://www.dicio.com.br>>>. 2019. Acesso em 04 OUT 2020 Às 10:50.

EFFIBOLEY, Patrick. **Les musées béninois: du musée ethnographique au musée d'histoire sociale.** In: *French Studies in Southern Africa No. 45 (2015): 30-61* 51.

ESPÍRITO SANTO, Silvia Maria do. **A contribuição do estudo do colecionismo para historiografia do Museu Histórico do antigo “Oeste Paulista”**. TransInformação, Campinas, 23(1):29-37, jan./abr. 2011.

FILHO, Ovídio Abreu. DELEUZE, Gilles e GUATTARI, Félix. 1995-1997. **Mil Platôs. Capitalismo e Esquizofrenia**. Rio de Janeiro: Editora 34. 715 pp. Resenhas • Mana 4 (2) • Out 1998 • <https://doi.org/10.1590/S0104-93131998000200008>. Programa de Pós-Graduação em Antropologia Social - PPGAS-Museu Nacional, da Universidade Federal do Rio de Janeiro – UFRJ.

FREITAS, Joseania Miranda; OLIVEIRA, Lysie dos Reis. **Memórias de um tamborete de baiana: as muitas vozes em um objeto de museu**. Revista Brasileira de Pesquisa (Auto)Biográfica, Salvador, v. 05, n. 14, p. 541-564, maio/ago. 2020.

FUNARI, Pedro Paulo Abreu. **Patrimônio Histórico Cultural**. 2. Ed. Zahar: Rio de Janeiro, 2009.

GUIMARÃES, Antonio Sérgio Alfredo. **Raça e os estudos de relações raciais no Brasil**.

HALBWACHS, M. A **Memória coletiva**. Trad. de Laurent Léon Schaffter. São Paulo, Vértice/Revista dos Tribunais, 1990. Tradução de: La mémoire collective.

HALL, Stuart. **A identidade cultural na pós-modernidade**. 10 ed. Rio de Janeiro: DP & A, 2005.

Hampaté Bâ, A. **A tradição Viva.** In: Kizer-Bo, Joseph. *História Geral da África I: Metodologia e Pré-História da África.* 2ed. ver. Brasília: UNESCO, 2010. 992 p.

ICOM - Comitê venezuelano do Conselho Internacional de Museus. **Declaração de Caracas, 1992.** In: Cadernos de Sociomuseologia N° 15 – 1999. Disponível em: <<http://www.ibermuseum.org/wp-content/uploads/2014/07/declaracao-de-caracas.pdf>> Acesso em: 09 de OUT. 2020 às 20:20.

JUNIOR, Davi Arrigucci. Teoria da Narrativa: Posição do Narrador. *Jornal de Psicanálise.* São Paulo. 31 (57): 9-43, set. 1998.

KI-ZERBO, Joseph. *História geral da África, I: Metodologia e pré-história da África.* 2.ed. Brasília : UNESCO, 2010. 992 p. ISBN: 978-85-7652-123-5.

**LA MUSEOGRAFIA** en el siglo XXI, en memoria del museógrafo, Mario Vásquez Ruvalcaba. <<<https://www.youtube.com/watch?v=cn3ZnYCxq8w>>>. acesso em 14/11/20 19:00 hs.

LIMA, Alessandra Rodrigues. **Patrimônio Cultural Afro-brasileiro e o Registro de Bens Imateriais: alcances e limitações.** CADERNOS NAUI | v. 9 | n. 17 | jul-dez 2020 | p. 39-58.

MATOS, Thiara Cerqueira. Correspondências pessoais ajudam a criar instituições: Pierre Verger, o Museu Afro-Brasileiro e sua Rede de colaboradores (1972-1976). Salvador, 2012.

Disponível em: [https://repositorio.ufba.br/bitstream/ri/15023/1/dissertacao\\_TCMatos.pdf](https://repositorio.ufba.br/bitstream/ri/15023/1/dissertacao_TCMatos.pdf).

MATTOS, CLG. **A abordagem etnográfica na investigação científica.** In MATTOS, CLG., and CASTRO, PA., orgs. *Etnografia e educação: conceitos e usos* [online]. Campina Grande: EDUEPB, 2011. pp. 49-83. ISBN 978-85-7879-190-2.

MENEZES, Ulpiano T. Bezerra de. **Memória e Cultura Material: Documentos Pessoais no Espaço Público.** *Estudos históricos.* 1998 – 21.

MENSCH, Peter van. **O objeto de estudo da museologia.** Tradução de Debora Bolsanello e Vania Dolores Estevam de Oliveira. Rio de Janeiro: UNIRIO/UGF, 1994.

Neto, Artur Bispo Santos. **Catarse (katharsis) como articulação entre estética e ética em G. Lukács.** *Trilhas Filosóficas* Ano IV, número 2, jul.-dez. 2011.

NETTO, Teixeira Coelho. **Semiótica, informação e comunicação.** São Paulo: Editora Perspectiva. 1980. e análise de imagem relacionando com texto, proposta como atividade.

NORA, Pierre. **Entre memória e história: a problemática dos lugares.** In: *Les lieux de mémoire.* I La République, Paris, Gallimard, 1984, pp. XVII – XLII. Tradução autorizada pelo Editor. Edições Gallimard 1984. Tradução: Yara Aun Houry.

PAIVA Vera Lúcia Menezes de Oliveira e. A pesquisa narrativa: uma introdução. UFMG/CNPq/FAPEMIG. Revista Brasileira de Linguística Aplica (RBLA). Ano VIII.

PAQUETTE, Holly. Dahomey Appliqués and the Politics of Production. University of Rhode Island, hollye.paquette@gmail.com. 9-2012.

PAXE, Abreu Castelo Vieira dos. **A migração fractal do provérbio: práticas, sujeitos e narrativas entrelaçadas**. PUC. São Paulo: *s.n.*, 2016.

PELEGRINI, Sandra. **Memórias e identidades: a patrimonialização e os usos do passado**. Anos 90, Porto Alegre, v. 25, n. 48, p. 87-115, dez. 2018

PLAZA, Júlio. **Tradução Intersemiótica**. São Paulo: Perspectiva 2003.

REINOS do Daomé. New World Encyclopedia.  
[https://www.newworldencyclopedia.org/entry/Kingdom\\_of\\_Dahomey](https://www.newworldencyclopedia.org/entry/Kingdom_of_Dahomey).

RODRIGUES, RN. *Os africanos no Brasil* [online]. Rio de Janeiro: Centro Edelstein de Pesquisas Sociais, 2010. 303 p. ISBN: 978-85-7982-010-6. Available from SciELO Books.

ROQUE, Maria Isabel. **Descolonizar o museu: exposição e mediação dos espólios africanos em museus europeus.** Revista Lusófona de Estudos Culturais / Lusophone Journal of Cultural Studies, vol. 7, n. 2, 2020.

SANTOS, Maria Célia T. Moura. **Um compromisso social com a Museologia.** Professora aposentada da Universidade Federal da Bahia – Curso de Museologia, Museóloga, aluna da primeira turma do Curso de Museologia da UFBA, Mestre e Doutora em Educação. Atualmente, é Professora Visitante do Programa de Pós-Graduação em Museologia Social da Universidade Lusófona de Humanidades e Tecnologias, Lisboa - Portugal e consultora nas áreas da Museologia, da Educação e da Gestão e Organização de Museus. Tem vários livros e artigos publicados.

SILVA, Renato Araújo da. *A Arte Apliqué do Benim.* São Paulo: Museu Afro Brasil, 2012.

SOARES, Mariza de Carvalho. **Entre irmãos: as “galanterias” do rei Adandozan do Daomé ao príncipe d. João de Portugal, 1810.** In: COTTIAS, Myriam; MATTOS (org.). *Escravidão e subjetividades no Atlântico luso-brasileiro e francês (Séculos xvii-xx).* Marseille: OpenEdition Press. 2016.

TAMASO, Izabela. **A expansão do patrimônio: novos olhares sobre velhos objetos, outros desafios.** Sociedade e Cultura, v. 8, n. 2, jul./dez. 2005, p. 13-36.

TEIXEIRA, Maria das Graças de Souza. *Infância, o sujeito brincante as práticas lúdicas no Brasil oitocentista/ Maria das Graças de Souza Teixeira.* – Salvador, 2007. 270 f.

THE DESIGNERS STUDIO. ABOMEY APPLIQUÉ: Remnants Of A Fallen Kingdom, Made In Benin. November 28, 2018/ By Natalie Kimani/ Fashion, Features. In: <https://tdsblog.com/abomey-applique>. Acesso 22/03/22, 17:20 min.

VERGER, Pierre Fatumbi. **Os libertos: sete caminhos na liberdade de escravos da Bahia no século XIX**. São Paulo: Corruoio, 1992.

XATARA, Cláudia Maria; SUCCI, Thais Marini. **Revisitando o conceito de provérbio**. Veredas on line – aemática – 1/2008, p. 33-48 – ppg lingüística/ufjf – juiz de fora.

ZOURABICHVILI, François. **O que é um Devir para Gilles Deleuze?** Conferência pronunciada em Horlieu (Lyon), no dia 27 de março de 1997. Tradução: Diogo Corrêa Silva. Revisão: Samantha Sales.