

c u l t u r a s
do
Índice



COMISSÃO NACIONAL
PARA AS COMEMORAÇÕES
DOS DESCOBRIMENTOS
PORTUGUESES

comissário-geral
António Manuel Hespanha

comissários adjuntos
Joaquim Soeiro de Brito
Rosa Maria Perez

vogais da comissão executiva
Fernando Dores Costa
Fernando de Jesus Fernandes
Jorge Manuel Flores
Mafalda Soares da Cunha

presidente do conselho científico
Joaquim Romero Magalhães

c u l t u r a s
do

Índico



COMISSÃO NACIONAL
PARA AS COMEMORAÇÕES
DOS DESCOBRIMENTOS
PORTUGUESES



INSTITUTO PORTUGUÊS
DE MUSEUS

exposição

realização

Comissão Nacional para as Comemorações
dos Descobrimentos Portugueses

produção

Comissão Nacional para as Comemorações
dos Descobrimentos Portugueses
Instituto Português de Museus - Museu Nacional
de Arte Antiga

comissária

Rosa Maria Perez

comissários científicos

Jessica Hallett

José Luís Porfírio

Rosa Maria Perez

comissária executiva

Conceição Amaral

consultoria científica

Benjamim Pereira

John Guy

John Mack

concepção plástica

António Belém Lima

Carlos Santelmo Jr. e Albino C. Teixeira
Arquitectos Pioledo, Lda

assessoria

Marília Pereira

José Alberto Seabra de Carvalho

secretariado executivo

Pedro Moreira

campanha fotográfica

Jorge Murteira

Paulo Cintra & Laura Castro Caldas

projecto de iluminação

Rui Silva Santos

gabinete de imprensa e divulgação

Ana Soromenho

Joana F. Martins

serviço de apoio

Sandra Paula Cruz

Teresa Roura

Vitor Fernandes

Pessoal técnico e operário do MNAA

transportes

FeirExpo, S.A.

Wingate & Johnson

Andre Chenue, S.A.

Hasenkamp

SIT Transportes Internacionales, S.A

Mobeltransport

restauração

Paloma Muñoz-Campos Garcia - Madrid

Martine Plantec. *LP3 Conservation* - Paris

seguros

Ocidental Seguros

Gras Savoie

Cabinet Morel

construção e montagem

Coutinho e Coutinho, Lda

sinalização

Sinalética, Comunicação Visual

patrocínios

Ducros: Margão, Produtos Alimentares

Ocidental Seguros

TCS, Companhia Associada da Carris

diaporama

coordenação

Jorge Murteira

conceito

Rosa Maria Perez

recolha de som

Francisco Leal

João Martinho

Jorge Murteira

Susana Sardo

recolha de imagem

Camilo de Azevedo

Jorge Murteira

Rosa Maria Perez

produção, instalação e assistência

de equipamento

AVS - Criações Multimédia

videogramas

Camilo de Azevedo com Jorge Meireles

João Martinho e Pedro Santos

(Cortesia RTP - Radiotevisão Portuguesa)

Jorge Murteira com António Ferreira

Luc Cuyrers

(Cortesia *Mare Nostrum Productions*)



MUSEU NACIONAL
DE ARTE ANTIGA



catálogo

produção

Comissão Nacional para as Comemorações dos
Descobrimentos Portugueses

coordenação editorial

Conceição Amaral
Jessica Hallett

assessoria
Pedro Moreira

autores dos textos

Abdul Sheriff
Alexandra Curvelo Campos
Amina Okada
Ana Cristina Roque
Carmen Radulet
Fernando Varanda
Françoise Cousin
James Allan
Jean-Claude Penrad
Jessica Hallett
Manuel João Ramos
João Carlos de Senna-Martinez
John Guy
John Mack
José Luís Porfírio
Mark Horton
Michael Barry
Noha Sadek
Pilar Romero de Tejada
Richard Pankhurst
Rosa Maria Perez
Ruth Barnes
Susan Stronge

design gráfico

Emílio Vilar & Luís Moreira; Patrícia Flôr
TVM designers

tradução

António Pescada
José Luís Nunes Porfírio
Nicholas Taylor

revisão

Rosa Maria Perez

correção de provas

Conceição Amaral
Pedro Moreira

arquivo de imagem e documentação

CNCDP

Rui Pereira (Coordenador)
Henrique Viana
Maria João Camacho
Rute Martinho

impressão

MaiaDouro

ISBN

972-8325-48-7

Depósito Legal

N.º 123654/98

CATALOGAÇÃO NA FONTE

Culturas do Índico / Comissão Nacional para as Comemorações dos
Descobrimentos Portugueses, 1998.

- 424p.: 340 il.: 297 X 240 mm - ISBN-972.8325.48.7

programa complementar

loja do índico

coordenação
Conceição Amaral

artistas convidados

António Viana
Clara Távora Vilar
Cristina Albuquerque
Cristina d'Eça Leal
Emílio Vilar
Luís Moreira
Nádia Torres
Pedro Cabral Gonçalves
Pedro Beira Alta
Tereza Seabra

Colaboração
Vista Alegre Portugal

sons e sabores

co-produção

Comissão Nacional para as Comemorações
dos Descobrimentos Portugueses
Instituto de Etnomusicologia da Universidade Nova
de Lisboa
Espaço Oikos - Plataforma de Encontro de Culturas

coordenação executiva

Jorge Murteira

coordenação científica

João Soeiro de Carvalho

coordenação técnica

Vasco Nobre

serviço de apoio

Alexandra Góis
João Ferreira
Maria José Martins
Vitor Fernandes
Zélia Rodrigues

agradecimentos

Diferentes pessoas e instituições, nacionais e estrangeiras, tornaram possível a realização deste projecto, às quais a Comissão Nacional para as Comemorações dos Descobrimentos Portugueses quer expressar o seu grande reconhecimento.

INSTITUIÇÕES NACIONAIS

Arquivo Distrital de Braga
Maria da Assunção Vasconcelos

Biblioteca Geral da Universidade de Coimbra
Aníbal Pinto de Castro
Maria da Graça Pericão

Instituto dos Arquivos Nacionais - Torre do Tombo
José Mattoso, Bernardo Vasconcelos e Sousa
Madalena Garcia

Instituto Português de Museus
Raquel Henriques da Silva
Maria Antónia Pinto de Matos

Museu e Laboratório Antropológico da Universidade de Coimbra
Paulo Gama
Manuel Larangeira Rodrigues Areia
Maria do Rosário Martins

Museu Nacional de Etnologia
Joaquim Pais de Brito
Benjamim Pereira
Rita Sá Marques

Sociedade de Geografia
António Egídio de Sousa Leitão
José Queiroz Soares

Colecções Particulares
J. Mariano da Fonseca
Rainer Daehnhardt

Empresas
Ducros: Margão - Produtos Alimentares, Lda.
Vista Alegre Portugal
AVS - Criações Multimédia

INSTITUIÇÕES INTERNACIONAIS

Berlim

Staatliche Museen zu Berlin - Preussischer Kulturbesitz
Günter Schade
Warlich, Gerd Lukoschik

Museum für Indische Kunst
Marianne Yaldiz

Museum für Islamische Kunst
Jens Kröger

Museum für Völkerkunde
Hans Joachim Koloss
Gisela Dombrowski
Wiebke Lobo
Marie Gaida

Copenhagen

The David Collection
Kjeld von Folsach
Helle Lassen

Londres

Museums and Galleries Commission
Peter Osborne

Victoria & Albert Museum

Alan Borg, Deborah Swallow, Philipa Glanville, David Wright
John Guy, Susan Stronge, Anthony North
John Clarke, Louise Hofman, Miranda Percival

Colecção particular Sam Fogg

Madrid

Museo Nacional de Artes Decorativas
Alberto Bartolomé Arraiza

Museo Nacional de Etnologia
Pilar Romero de Tejada
Francisco de Santos

Museo Lázaro Galdiano / Instituto Valencia de Don Juan
Cristina Pontarroyo

Oxford

Pitt Rivers Museum
Julia Nicholson

Ashmolean Museum
James W. Allan
Ruth Barnes
David Armitage

Paris

A.E.D.T.A. (Association pour l'Etude et Documentation
des Textiles d'Asie)
Krishna Riboud
Marie-Hélène Guélton

Bibliothèque Nationale de Paris
Jean Fabier
Monique Cohen
Cathérine Hofmann
Cathérine Goeres, Hélène Fauré

Laboratoire d'Ethnologie - Musée de l'Homme
Bernard Dupaigne
Françoise Cousin, Serge Tornay
Jean Lambert, Nicole Bouffroy
Manuel Valentin

Musée des Arts d'Afrique et d'Océanie
Jean-Hubert Martin
M. Philippe Péltier, Yves Lefur

Musée National des Arts Asiatiques - Guimet
Jean-François Jarrige
Jean-Paul Desroches
Amina Okada

Ame Mshenga (Museu de Zanzibar); Câmara Municipal de Lisboa
Embaixador João de Deus Ramos, Liberto Cruz (Fundação Oriente)
Francis Van Noten, Mieke Van Raemdonck (Musées Royaux d'Art et d'Histoire)
George Abungu, Churchill Abungu (National Museum of Kenya); Isabel Pereira
(Museu Municipal Dr. Santos Rocha); Luís Covane (Arquivo para a Recuperação do
Património Cultural de Moçambique); Maria Inês Nogueira da Costa, António Sopa
(Arquivo Histórico de Moçambique); Michael Ryan, Elaine Wright (Chester Beatty
Library); Sharad Kumar Bhatnagar (Embaixador da República da Índia em Portugal);
Yogendra Jain (Arts and Crafts Museum, Nova Delhi)

António Cotrim, Aristides Paiva, Artur Teodoro de Matos, Carlos Sousa Machado,
Diogo Gaspar, Duarte D'Eça Leal, Edma Pinto, Eugénio Francisco Fonseca,
Fernando Branco, Inácio Pereira Caldeira, João David Nunes, João Gomes Cravinho,
José Carlos Florindo, José Forjaz, Lotika Varadarajan, Luís Bragança Gil, Luís Moura
Rodrigues, Lurdes Pereira, Madalena Costa, Maria de Lurdes Elvino de Sousa, Maria
Manuela Vieira da Costa, Maria Virgínia Braz Gomes, Massumeh Farhad,
Patrícia Esteves Fernandes, Paulo Costa, Ricardo Teixeira Duarte, Rui Penedo,
Sérgio Tabora, Simonetta Luz Afonso, Susana Sardo, Tara Gandhi Bhattacharjee,
Tomás Brito, Tomaz D'Eça Leal, Usha Albuquerque, Vitor Faustino

índice

Abertura	
António Manuel Hespanha	13
Abertura	
José Luís Porfírio	15
Nota de abertura	
Rosa Maria Perez	17
Apresentação	
Rosa Maria Perez	19

I. O OCEANO DE PARTIDA

Introdução I	
José Luís Porfírio	31
As representações do oceano Índico na cartografia portuguesa do século XVI	
Alexandra Curvelo Campos	35
A Etiópia nas representações geográficas da Europa medieval e renascentista	
Manuel João Ramos	44
Realidade e simbolismo de um mito: a tradição do piloto árabe de Vasco da Gama	
Michael Barry	55
O feito de Vasco da Gama	
Carmen Radulet	71
"A fraternidade do mar"	
Abdul Sheriff	80
Catálogo de Peças - N^{os} 1- 7.	93

II. O OCEANO DE CHEGADA. AS ESCRITAS DAS ÍNDIAS

Introdução II

Jessica Hallett	105
Os Mamelucos: entre o Mediterrâneo e o mar Vermelho	
James W. Allan	117
O interface swahili, trajetórias urbanas e a formação do estado na África oriental e central (entre c. 700 e 1700 d. C.)	
João Carlos de Senna-Martinez	129
Etiópia: o livro e a corte	
Richard Pankhurst	138
Palavra sagrada - Imagem sagrada. A arte do livro na Índia	
John Guy	151
As "deusas mãos" na arte indiana antiga e medieval	
Amina Okada	161
Madagascar no contexto do Oceano Índico	
John Mack	169
Catálogo de Peças - N ^{os} 8-90.	179

III. A VIAGEM DAS CULTURAS. O CORPO

Introdução III

Rosa Maria Perez	223
Textéis indianos: fontes e transmissão de desenhos	
Ruth Barnes	230
Jóias e emblemas de realeza na corte mogol	
Susan Stronge	243
Corpo individual, corpo social. O vestuário e as modalidades do ser (seu) no Rajasthan	
Françoise Cousin	253
Codificação e representação do corpo na África oriental	
Jean-Claude Penrad	264
Mozambique: o corpo e os corpos	
Ana Cristina Roque	277
Catálogo de Peças - N ^{os} 90-250.	291

IV. À VOLTA DO ÍNDICO

1- Reflexões

A percepção dos objectos culturais
John Mack 357

O objecto etnográfico como arte ou realidade?
Pilar Romero de Tejada 363

2- Abordagens complementares

O encontro dos Portugueses com as cidades swahili da costa oriental de África
Mark Horton 373

Urbanismo e arquitectura no Iémen rasulida e
Noha Sadek 385

O espaço construído do Iémen
Fernando Varanda 394

Bibliografia 408

Créditos 421

A EXPOSIÇÃO CULTURAS DO ÍNDICO foi uma das primeiras iniciativas a ser concebida no âmbito das comemorações da viagem de Vasco da Gama de há quinhentos anos.

Pareceu-nos – a mim e à grande entusiasta da ideia, a minha colega Rosa Maria Perez – que, num ano em que o feito de Gama havia de ser de tantas formas lembrado, não se podia deixar de evocar esse oceano de chegada, tal como o surpreende o nosso navegador e tal como ele mesmo se surpreende com ele.

Não se tratava apenas de efectuar um simbólico acto espectacular da viagem de Gama, trazendo à Europa o mundo do Índico, tal como ele levara lá, há cinco séculos, o mundo da Europa. Tratava-se, sobretudo, de colocar as comemorações numa perspectiva historicamente correcta, corrigindo enviesamentos de olhares que, praticamente desde o início, caracterizaram as imagens portuguesas do Oriente e a leitura que os Portugueses fizeram da sua própria gesta oriental.

Na nossa opinião, pouco se entende da história dos Portugueses no Oriente se esse Oriente, na espessura da sua história e da sua cultura, não for muito bem entendido. Entendido – quero dizer – nas formas, categorias, sensibilidades e imagens autónomas das **suas** várias culturas. Porque, afinal, foi com **estas** culturas que os Portugueses se confrontaram. Foram elas que ditaram as reacções à nossa chegada e à nossa permanência. Foi com elas que a nossa diplomacia teve que lidar, improvisando fórmulas desconhecidas da tradição europeia. Foram elas que – na medida em que se deixaram ler pelos Portugueses – ditaram as suas estratégias políticas, missionárias e comerciais. Foram elas, finalmente, que extasiaram os sentidos e espicaçaram a imaginação, criando um fascínio cultural que sobreviveu ao ocaso da hegemonia política ou ao fenecer dos interesses económicos.

Neste sentido, esta Exposição constitui um prólogo necessário ao que deve ser a divulgação da história dos Portugueses na Índia. Não é demais afirmá-lo hoje, quanto mais não seja como forma de chamar a atenção para os grandes e imperdoáveis défices da situação portuguesa em termos de estudos orientais.

Uma exposição como esta seria impossível, desde logo, sem a orientação científica segura da Prof^a Doutora Rosa Maria Perez, cujos contactos académicos conseguiram reunir contribuições científicas valiosíssimas. O segundo elemento imprescindível foi a colaboração entusiástica do Museu Nacional de Arte Antiga, protagonizada pelo seu Director, Dr. José Luís Porfírio. Em torno destes dois elementos criou-se um projecto científico e estético que pôde interessar alguns dos mais distintos especialistas nacionais e internacionais e alguns dos principais museus europeus da área.

Como individualizar é sempre perigoso, deixarei apenas esta referência genérica a pessoas e instituições, imprescindíveis para o êxito desta empresa e que os textos do catálogo não deixarão de identificar suficientemente.

A competência e dedicação, literalmente inexcedíveis, de uma excelente equipa da Comissão dos Descobrimentos – na qual são de destacar os nomes de Conceição Amaral, Jessica Hallett, Jorge Murteira, Pedro Moreira – e o bom gosto de Emílio Vilar e de Luís Moreira, no desenho, e de António Belém Lima, na concepção arquitectónica, fizeram o resto, que não foi pouco.

Como Comissário-Geral, limito-me a constatar o privilégio que ~~foi~~ o poder ter o meu nome ligado a este evento de prestígio.

ANTÓNIO MANUEL HESPANHA

Comissário- Geral da Comissão Nacional
para as Comemorações dos Descobrimentos Portugueses

QUANDO OS PROFESSORES António Manuel Hespanha e Rosa Maria Perez me apresentaram, no jardim do Museu Nacional de Arte Antiga, o projecto *Culturas do Índico*, tive a imediata percepção de uma iniciativa singular que não repetia esquemas longamente reelaborados sobre os encontros de culturas, antes procurava reconstituir, através de uma exposição, o sentimento das diferenças.

Este projecto teve desde o início não só a adesão e o interesse do Museu, mas o indispensável apoio do Instituto Português de Museus, na pessoa das suas sucessivas directoras Dras. Maria Antónia Pinto de Matos e Raquel Henriques da Silva.

Espero sinceramente que de um trabalho conjunto onde entram antropólogos, historiadores e críticos de arte, gentes dos Museus e da Arquitectura, resulte para o público uma experiência nova que possa reconstituir, a quinhentos anos de distância, o espanto, o encanto, a dúvida também, dos homens que fizeram a viagem que aqui simbolicamente se repete.

JOSÉ LUIS PORFÍRIO

Director do Museu Nacional de Arte Antiga

normas ortográficas

- 1 A possível fidelidade dos editores deste volume aos sinais diacríticos das diferentes línguas que o atravessam constituiria um peso tão grande para eles quanto para os leitores não versados nessas línguas. Essa fidelidade exigiria, além disso, ou a manutenção de diferentes formas de transcrição adoptadas pelos autores - difícil heterogeneidade para o leitor - ou a sua uniformização - pesada e infecunda responsabilidade para o editor.
Nesta edição adoptou-se, por isso, o critério de prescindir de sinais diacríticos - respeitando, aliás, desta forma, a sua ausência em grande parte dos artigos que integram este Catálogo -, a não ser em casos de transcrição precisa (cf., nomeadamente, *infra*, Amina Okada, acento circunflexo para o caso das vogais longas).
- 2 As palavras não portuguesas aparecem, por norma ortográfica, em itálico.
- 3 NOTA EDITORIAL: O processo de citação bibliográfica adaptado [autor ano de edição, página] tem como finalidade facilitar a leitura do texto, cuja legendagem exige frequentes parêntesis curvos.

Os textos reunidos neste Catálogo apresentam a reflexão teórica de especialistas nacionais e estrangeiros provenientes de diferentes áreas disciplinares, a História, a História da Arte, a Antropologia e, menos incisivamente, a Arqueologia e a Arquitectura. Desde muito precocemente associados ao projecto, os seus autores colaboraram entusiasticamente no repto lançado: dar inteligibilidade e, mais arrojadamente ainda, unidade às *Culturas do Índico* - assim se designando a sofisticada diversidade cultural encontrada por Vasco da Gama na sua rota marítima para a Índia (cf. *infra*, *Apresentação*).

A organização do volume não foi ágil nem fácil. O desejo de, fechada a Exposição, deixar ao público interessado nas suas matérias um documento de trabalho mais perene, levou a que acumulássemos um inevitável caudal de textos, passíveis de diferentes ordenações.

A escolha final consistiu em fechar cada um dos núcleos com a listagem e catalogação das respectivas peças (entretanto parcialmente distribuídas pelos diferentes textos neles contidos) e de os acantonar tanto quanto possível aos contributos teóricos que lhes dão uma leitura mais imediata. Por isso, uma secção final foi criada, contendo, por um lado, um conjunto de artigos (*Abordagens Complementares*) que, embora não sejam centrais para a compreensão teórica de cada núcleo, considerá-los imprescindíveis, e, por outro, um debate de natureza eminentemente antropológica (*Reflexões*) legitimador da aliança, à primeira vista desconcertante, entre disciplinas e tendências geralmente dissociadas numa Exposição de arte.

Ao suporte escrito foi adicionado o electrónico. O último em duas versões: a primeira, que acompanha o Catálogo, reproduz os seus ingredientes fundamentais; a segunda, autónoma, quando as peças tiverem regressado às diferentes instituições que as cederam, quando o som e a luz se apagarem nas salas que provisoriamente as acolheram, quando das palavras e dos passos dos seus visitantes só restar a memória de um trajecto talvez desconcertado, talvez crítico, quem dera deslumbrado, mantém o convite para visitar de novo a Exposição e atravessar, de olhos presos no ecrã do *notebook*, as intemporais *Culturas do Índico*.

apresentação

Ao pintor António Ventura Porfírio, in memoria

O conceito

QUANDO VASCO DA GAMA, a 18 de Maio de 1498, ancorou em Calicute, abrindo um caminho directo para a Índia e revelando o Oriente à Europa, encontrou um universo de grande diversidade social e cultural, assente em três grandes civilizações: bantu-swahili, árabo-persa e indiana, que praticavam o islamismo, o hinduísmo, o jainismo, o budismo, a teologia parsi, o cristianismo, o judaísmo e o animismo.

Este contexto foi ao longo dos séculos cenário de encontros diversificados e complexos, tecidos por relações comerciais e decorrente circulação de homens e de ideias. Com a rede de troca marítima coexistia a das rotas da peregrinação, no esteio do *haj* islâmico, centrado em Meca, e no do culto hindu, budista, jainista, cristão. Estes fluxos estimularam trocas e repúdios culturais e religiosos, absorções linguísticas e artísticas, desenhando um mosaico civilizacional extremamente elaborado e perene.

Tributária de uma historiografia lusocêntrica, a história de arte portuguesa tem estado sobretudo atenta aos produtos resultantes dos factos e dos feitos dos Portugueses no Índico, melhor dizendo na Índia, e tem sido, por isso, essencialmente seduzida pelas manifestações do chamado “indo-português” - construção abrangente e de parca eficácia analítica no que se refere aos resultados do encontro da cultura portuguesa com a indiana. Não é, por isso, desconcertante que as mais importantes colecções de arte públicas e privadas, relativamente abastadas de peças “indo-portuguesas”, revelem uma extrema escassez de objectos hindus, budistas, islâmicos, marcas inequívocas e proeminentes da Índia e do Índico.

Independentemente da legitimidade histórica e artística do tradicional olhar português sobre a Índia - e de algumas excelentes manifestações desse olhar -, esta exposição pretende invertê-lo, tomando a viagem de Vasco da Gama como uma importante rota cultural, promotora de um sofisticado encontro de civilizações cujos frutos são muito pouco conhecidos do público português.

Esta exposição parte, por isso, de duas intenções teóricas que enformam os métodos e os conteúdos por ela desenvolvidos: *quebrar o lusocentrismo* das abordagens tradicionais, por um lado, e, por outro, conduzir as culturas em análise a uma continuada *interlocução*, resultado maior da viagem do Gama. Ao fazê-lo, pretende-se também ultrapassar alguns limites e preconceitos de anteriores abordagens dos Descobrimentos Portugueses e re-encarar o oceano Índico tanto no passado quanto no presente, estimulando uma viagem contemporânea de reflexão e de redescoberta.

Falo de Índico e não de Índia. Na verdade, embora a Índia constitua, na viagem como na Exposição, um objectivo e uma referência dominante, a cultura indiana - resultante de sucessivos cruzamentos conducentes à maior descontinuidade universal entre nacionalidade, língua e religião - só adquire inteligibilidade quando se ultrapassa o seu actual mapa político. É num quadro espacial bastante mais vasto que são compreensíveis factos culturais e linguísticos como o parentesco, na parte oriental do subcontinente, entre alguns grupos animistas - *adivasi* - e populações mon-khmer ou, na base dos Himalaias, a existência de línguas e práticas religiosas sino-tibetanas. O islamismo, segunda prática religiosa indiana, não pode, por seu turno, ser entendido se não se passarem as fronteiras do Paquistão em direcção ao mundo árabe - e as que, do lado oriental do golfo de Bengala, levam ao Bangladesh. Como não pode ser apreendida a lógica das principais lutas comunais em curso quer na própria Índia quer fora dela - por exemplo no Sri Lanka - se nos conformarmos com os seus limites políticos.

A compreensão global desta cultura exige, pois, que se fale não de Índia mas de Índico, cuja arqueologia civilizacional nos leva a constatar a existência de trocas e de vaivéns de expressiva persistência no tempo e nos modos. Foi no Índico africano que Vasco da Gama preparou a abordagem da costa indiana, apoiado por um guia árabe, foi

¹ No plano etnológico coube aos Franceses o papel de tornarem o oceano Índico uma unidade de investigação e de lhe atribuírem existência entre os grandes sistemas culturais mundiais; cf. sobretudo Otino, 1984, *Etudes sur l'Océan Indien*, Saint-Denis: Université de la Réunion.

o Índico africano que, ao longo dos séculos, acolheu emigrados ou exilados da Índia, que nele imprimiram os seus traços distintivos.

Falar de *Culturas do Índico* pressupõe, assim, um sistema de contiguidades e de descontinuidades, de parentescos e de singularidades de naturezas várias. Trata-se, por um lado, de culturas marítimas, detentoras, enquanto tal, de recorrências antropológicas e históricas - e cuja pertença a uma estrutura civilizacional mais vasta foi recentemente demonstrada, no plano da história, por Kirti Chaudhuri (1993), mas, por outro, de sociedades que retiram as suas especificidades de continentes distintos, o africano e o asiático¹.

Ora, neste vasto *puzzle* marítimo, as mesmas influências podem ser encontradas quase em toda a parte; por outras palavras, embora o oceano Índico não apresente uma óbvia unidade cultural, podemos detectar nas suas sociedades, em épocas e sob formas e articulações diferentes, o mesmo conjunto de ingredientes fundamentais: aqui influências muçulmanas globais ou localizadas, ali elementos hindus em desconcertante coexistência com factos cristãos ou islâmicos.

O Índico representado nesta exposição é eminentemente o *Índico do Gama* e das navegações a ele ligadas, considerando-se sobretudo: Moçambique, Madagáscar, Etiópia, Quénia, Tanzânia, Iémen, Omã, Irão, Paquistão, Índia, Sri Lanka. Três períodos históricos serão focados: a Europa anterior às descobertas; o Índico dos Descobrimentos (séculos XV a XVII) e, finalmente, esta região nos tempos modernos (séculos XVIII a XX).

Os conteúdos

A complexidade do tema impõe uma abordagem pluridisciplinar, articulando a História, a História da Arte e a Antropologia, e a colaboração de um conjunto de especialistas nacionais e estrangeiros, versados nas diferentes matérias em análise, cobrindo os três núcleos expositivos: *Oceano de Partida*, *Oceano de Chegada* e *A Viagem das Culturas*.

O primeiro ilustra, com algumas peças de excelência do Museu Nacional de Arte Antiga, o cenário de partida de Vasco da Gama, no seu contexto religioso, político, cultural que estimulou a descoberta portuguesa de uma rota alternativa para a Índia (cf. *infra*, *Introdução I*); ao mesmo tempo que insinua (nomeadamente no magnífico retábulo de Santa Auta) algumas representações sobre ela produzidas e que as secções seguintes tentam desconstruir.

Com efeito, antes de ser realidade, configurada em relatos e mapas europeus do século XVI, a Índia foi mito - um dos que mais fascinadamente preencheram o imaginário português medieval. Situada nos limites do *oikoumene*, o mundo conhecido, ela foi, desde muito cedo na história, envolta pelas representações produzidas em torno de uma terra no fim do mundo. Efabulada em textos árabes e em relatos oníricos de erráticos mercadores e marinheiros, a Índia seria aos olhos da Europa depositária de inumeráveis tesouros - ouro e sedas, pedras preciosas e especiarias, marfins e madeiras exóticas - e de bizarras criaturas: amazonas e hermafroditas, ciclopes e unicórnios, animais fantásticos e fabulosos.

O subtítulo do segundo núcleo expositivo, *As Escritas das Índias*, permite surpreender, como nenhum outro, a intenção conceptual - e inevitavelmente ideológica - da exposição: apresentar o Índico que os Portugueses encontraram no século XVI como um contexto de extrema complexidade e sofisticação - de que a Europa viria a ser posteriormente tributária, aberta que foi a rota transoceânica - manifestada no plano da escrita e das escritas.

Com *As Escritas das Índias* foi minha intenção, ao abordar o Índico do ponto de vista das culturas locais, repensar a percepção europeia corrente. Produtoras de espantosos escritos em malgaxe, swahili, árabe, sânscrito, urdu, gujarati, tamil, marathi, malaiala, aquelas culturas ultrapassaram o plano estrito do registo administrativo ou

contabilístico, para transformarem palavras fugazes e fugidias em indicadores de cultura e de arte.

Espécie de redenção também: numa época em que a escrita parece condenada ao registo museológico, aceitemos exhibi-la neste museu das artes antigas como arte refinada e única, nos contornos do *devanagari*, a “escrita dos deuses”, do sânscrito e de outras línguas da Índia; no desenho caligráfico do árabe (retenhamos justamente a etimologia: *cali* forma do substantivo *kalos*, “belo”, e *graphia*, “escrita”), palavra divina do profeta tornada visível e muito precocemente destinada a ser arte; nos sistemas de signos africanos, frequentemente desconhecidos porque destinados à iniciação ou porque secreto verbo divino. E nas miniaturas mogois e nas divindades indianas que cenarizam a escrita, como se de um presente dos deuses se tratasse - aquele que Prometeu ofereceu aos homens, assim interrompendo a descontinuidade entre o humano e o divino. E, porventura, não viam os Egípcios no seu deus da sabedoria, Thot, o pai da escrita, não agradeciam a Zeus os Cretenses a sua, não davam os Judeus por ela graças a Yahvé?

Escritas e instrumentos de escrita, **expõem-se** e dispõem-se ao encontro dos seus destinatários, quase sempre entidades divinas, presentes nesta secção numa significativa estatuária religiosa, em peças e objectos do culto, na encenação do templo de Shiva, deus hindu que destrói para criar, personificação da inexorável passagem do tempo.

A terceira parte da exposição, *A Viagem das Culturas*, estruturada em torno do corpo, faz uma abordagem contemporânea de formas artísticas que, cruzadas entre si de margem a margem no esteio da peregrinação religiosa e das trocas comerciais, se atraíram ou se repeliram apaixonadamente - ao mesmo tempo que influenciavam a construção de *Europa*, quer no Índico quer na própria Europa.

Sejam as diferentes culturas tomadas nas suas especificidades, seja nas suas intercepções e repúdios mútuos, a tónica é posta no corpo e nos modos como ele é social e

culturalmente codificado: do vestuário aos adornos, da cosmética às máscaras; dos diferentes modos de plasticidade aos diferentes procedimentos de marcação ritual.

Este núcleo completa, assim, uma fiada diacrónica que, ao longo da exposição, da Europa conduz às Índias, perseguindo, nessa longa viagem, a forma como determinados motivos e conceitos por ela circularam. De como motivos têxteis se reproduzem na ourivesaria, nos manuscritos, na escultura ou na arquitectura na *Viagem das Culturas*; ou de como certos materiais se transformam e se adaptam a formas distintas ao longo do Índico; de como um conceito se reproduz em objectos e em usos afins ou se reconfigura noutros contextos.

Nesta *Viagem*, a escolha do corpo como fio condutor não é aleatória nem fortuita. Verdadeiro mapa onde as sociedades inscrevem a sua lógica classificatória (cf. *infra*, *Introdução III*), ele foi, desde os primeiros encontros europeus com outras civilizações, um dispositivo preferencial e primeiro de representação, assinalando os limites das diferenças e das semelhanças culturais. O modo como se vela ou se revela, como se esconde ou se expõe assinalou, desde os primeiros relatos de viagens (cf. Heródoto) os próprios limites da Cultura. As ambiguidades e deformidades do corpo constituíram, a partir do século XVI, mecanismos poderosíssimos de tradução cultural num quadro de referenciação que teve no cristianismo um operador privilegiado.

Além disso, as diferentes configurações do corpo ao longo do *Mar das Índias* influenciaram decisivamente os códigos e as práticas do corpo cristão, austero, a-sensual.

Foi acima explicitado que a exposição *Culturas do Índico* ocorre no cruzamento de três disciplinas principais: a História, a História da Arte e a Antropologia. Este núcleo não recusa este princípio geral. Para todas as sociedades é possível falar de uma história do corpo que acompanha as suas grandes fiadas temporais; e do tratamento estético que

elas lhe imprimem, das suas diferentes formas de conceptualização e de representação. Não descorando as duas primeiras e a interlocução que entre si mantêm, a última perspectiva adquire neste núcleo proeminência: é fundamentalmente uma *antropologia do corpo* que aqui se constrói.

Esta proeminência não pressupõe rupturas com os núcleos anteriores; pretende antes tornar manifestos mecanismos implícitos, trazer à luz algumas zonas de sombra - atitude, aliás, recorrente a cada núcleo expositivo por referência aos outros.

E assume o conceito de arte no seu sentido mais amplo, atribuindo significação às peças expostas com base no contexto cultural que as produziu. Assim fazendo, tenta-se minimizar algumas recorrências inerentes ao tratamento da arte dita primitiva sobre o qual se funda a atitude das sociedades ocidentais relativamente a produtos e produções de sociedades que lhe são fundamentalmente estranhas, estrangeiras. Talvez, quem sabe, tentar cerzir um tecido denso de incompreensões, de lugares-comuns, de preconceitos e de ideias recebidas, de reduções e reinterpretações a partir dos parâmetros estéticos da herança greco-romana.

ROSA MARIA PEREZ

O Oceano de Partida

1



Ponto de Partida

JOSÉ LUIS PORFÍRIO

DE ALGUM LUGAR SE PARTE SEMPRE, mesmo quando se lida com objectos imóveis fisicamente, mas imaginariamente activos, entre o que sabemos, o que ainda desconhecemos e o que só podemos imaginar, reinventando.

Todos sabemos que uma exposição é feita com objectos reais, porém, as cargas imaginárias que eles possuem, os poderes que as tradições, os discursos, ou, em certos casos, os silêncios, lhes conferem, ultrapassam quase sempre a mera presença testemunhal; daí que, antes de mergulhar o público no caleidoscópio cultural de um Índico ainda sem portugueses, fosse necessário mostrar o lugar ou o ponto de partida, dizendo algo (um mínimo?) sobre as gentes que partiram da praia ocidental da Europa. Mas, dizer, o quê?

Tentar um discurso com um número limitado, mas simbólico, de objectos, sete ao todo, utilizando esse velho símbolo numerológico da totalidade, apenas para evocar nas diferenças, nas semelhanças, mesmo quando estas são equívocas, nos saberes e nas ignorâncias, um ponto de partida, que, além de geográfico foi cultural, feito tanto de desejos e imaginações, como de saberes certos que então se começavam a ensaiar.

São de dois tipos os objectos e as **imagens** que temos para vos apresentar. As primeiras pertencem ao território onde o símbolo ultrapassa a informação, remetendo para domínios que tanto podem ser os da crença, como os da imaginação colectiva. As segundas são do domínio do informativo, mostram lugares e coisas, veiculam saberes, ou o que, no seu tempo, por saber se tinha.

O símbolo

Começamos nos domínios do simbólico com a imagem de um suposto “Ecce Homo” português dos finais do século XV, imagem singularíssima que aponta para um culto desconhecido. Este Cristo é um Deus sofredor, silencioso e magestoso e nessa contradição reside o seu poder, nessa e no véu que nos oculta, que oculta aos humanos, o olhar

divino, aquele mesmo que nos cega, ou que nos mata. O maior poder e o total despojamento estão, por esse meio, concentrados numa imagem que será sempre a do oculto e a do mistério, e, é por isso, certamente, que esta imagem convoca mais o silêncio do que a palavra dos comentaristas.

Se é o silêncio que se nos impõe perante o “Ecce Homo”, a palavra multiplica-se quase ao infinito perante a Serpente. Este é um símbolo polimorfo bem antigo, ligado à terra pela sua condição rastejante e desde sempre ligado às mais antigas águas, anteriores ou contemporâneas de um oceano primeiro.

Assim “os infernos e os oceanos, a água primordial e a terra profunda formam uma mesma *matéria prima*, uma substância primordial, que é a da serpente. O espírito da água primeira, é o espírito de todas as águas”¹.

As serpentes que se enrolam estão na origem desse antigo sinal que é o caduceu, a forma do seu enrolar é a da “serpentina” do alambique que, na alquimia do quotidiano, produz a *água da vida* [Bachelard 1948] que em português designamos por *água-ardente*.

Manuelina a fonte, é-o, não só pela forma torsa, comum a tantas colunas da arquitectura do mesmo nome, mas que ostenta os emblemas de D. Manuel e de sua irmã D. Leonor, a rainha viúva que o ajudou a ser rei, nos dias seguintes à morte de D. João II seu marido. Os rostos, que não são retratos, devem ser a figuração dos dois irmãos, unidos numa empresa comum e ligados a um símbolo ancestral, mais um que o Manuelino foi buscar aos arcanos medievais, tantas vezes pré-cristãos. Até a pequenina serpente bem humanizada por um rosto irónico que dificilmente se descobre sob a empresa da rainha, participa, como aviso e como interrogação, desse universo, com o seu peso de oculta malignidade.

Mais concretas no seu volume e peso, duas imagens marianas completam este ciclo simbólico, ambas ligadas à fecundidade e à maternidade, sendo excelentes exemplos

¹ “Serpent”, in Jean Chevalier e Alain Gheerbrant, *Dictionnaire des Symboles*, Paris, 1969.

do que poderíamos designar por sensualidade cristã. Uma Senhora da Expectação ou Senhora do Ó, designação, mais popular, mais bonita, formalmente mais adequada, mostra o esplendor e o peso da Senhora prenhe, testemunho de uma devoção que a contra-reforma iria, a pouco a pouco, abafar. Uma Senhora do Leite mostra um dos gestos por excelência da relação da Mãe com seu Filho.

Mais do que a imagem severa e contida de Cristo, figurações como estas terão habitado a memória dos homens que partiram “em busca de cristãos e de especiarias”. É na memória, unida à vontade de ver o igual naquilo que, afinal, é diferente, que esteve, certamente, a origem das “falsas” identificações de Santos e de Cristãos, quando das primeiras navegações no oceano Índico.

Informações e (ou) saberes

Os livros são lugares das imagens e das escritas, condensações do saber.

Tipo de livro mais antigo e tradicional é o Livro de Horas, mais recente e mais moderno é o livro impresso, que embaratece extraordinariamente a circulação de informação.

Do “Livro de horas de D. Manuel” escolhemos o fólio que nos mostra o porto de partida, que é ao mesmo tempo o lugar do poder que decide e imagina a navegação para Oriente, falamos do Paço da Ribeira com seus armazéns das casas da Mina e da Índia.

Na mesma imagem vemos também, a meia encosta, o antigo Paço da Alcáçova, memória de outro tempo em que a navegação não era tão fundamental. No Terreiro do Paço são figurados os estaleiros da ribeira das Naus que, sabemos, se situam noutro local, a ocidente do Paço. Mais do que uma objectividade, que ainda não existia, esta imagem associa a cidade nova e ribeirinha ao novo centro do poder que tanto está no palácio, sua sede, como na frota, sua razão de ser. O *Liber Chronicarum* é um impresso com larguíss-

sima ilustração e enorme divulgação no seu tempo, os finais do séc. XV. Trata-se de um objecto novo, fruto de uma nova técnica que está divulgando um saber antigo. No caso dos fólhos 12-13 trata-se de um saber geográfico e antropológico milagrosamente sintetizado. Vemos aqui a representação tradicional do Mundo, neste caso mostrando o Índico como oceano fechado, com ilustração que pretende mostrar gentes desconhecidas e fantásticas de larguíssima tradição medieval. É com este saber, já alterado, que partirá a primeira armada de Vasco da Gama, sabendo, desde a viagem de Bartolomeu Dias, exactamente do mesmo ano do livro, 1493, que o Índico não é um mar fechado.

O “Retábulo de Santa Auta” é uma complexa encenação de elementos fabulosos com objectos e situações reais. Celebra uma oferta de relíquias, de Maximiliano da Alemanha a D. Leonor de Portugal, e mostra com cuidado a procissão da chegada das relíquias ao Convento da Madre de Deus em Lisboa; ele é também, na pintura existente em Portugal, o melhor documento que temos sobre os navios das navegações. Mostra, igualmente, num episódio situado imaginariamente, noutro tempo e espaço, uma orquestra de músicos negros, singularidade europeia mas, por certo, hábito crescente, numa Lisboa onde, há quase um século, afluíam gentes e produtos da África ocidental. A viagem que estes barcos ilustram é o percurso que vai de Lisboa a Colónia e volta, na demanda das relíquias oferecidas, mas a navegação era mais vasta e os negros músicos são, afinal, sonoras testemunhas deste facto, de há quinhentos anos a esta parte.

Ao tempo da feitura deste retábulo já estes barcos navegavam bem mais longe, tanto para Oriente, como para Ocidente. É, não da navegação, mas do resultado dela, de um encontro primeiro com um espaço humano e geográfico largamente incógnito que trata esta exposição. O que se pretendeu mostrar neste ponto de partida foram algumas crenças e saberes das gentes que partiram ao encontro de um oceano desconhecido: o Índico.

Representações do oceano Índico na cartografia portuguesa do século XVI

ALEXANDRA CURVELO CAMPOS

“A MAN SHALL MORE PROFIT in one week by figures and charts well and perfectly done than he shall by the only reading or hearing the rules of that science by the space of half a year at the least”. [Um homem tira mais proveito numa semana se dispuser de imagens e de mapas feitos com grande precisão do que se se limitar a ler e a ouvir os preceitos dessa ciência durante meio ano, pelo menos] [Barber 1992, p. 32], como afirma Sir Thomas Elyot, embaixador de Carlos V, no *Booke Named the Gouvernour*, publicado em 1531.

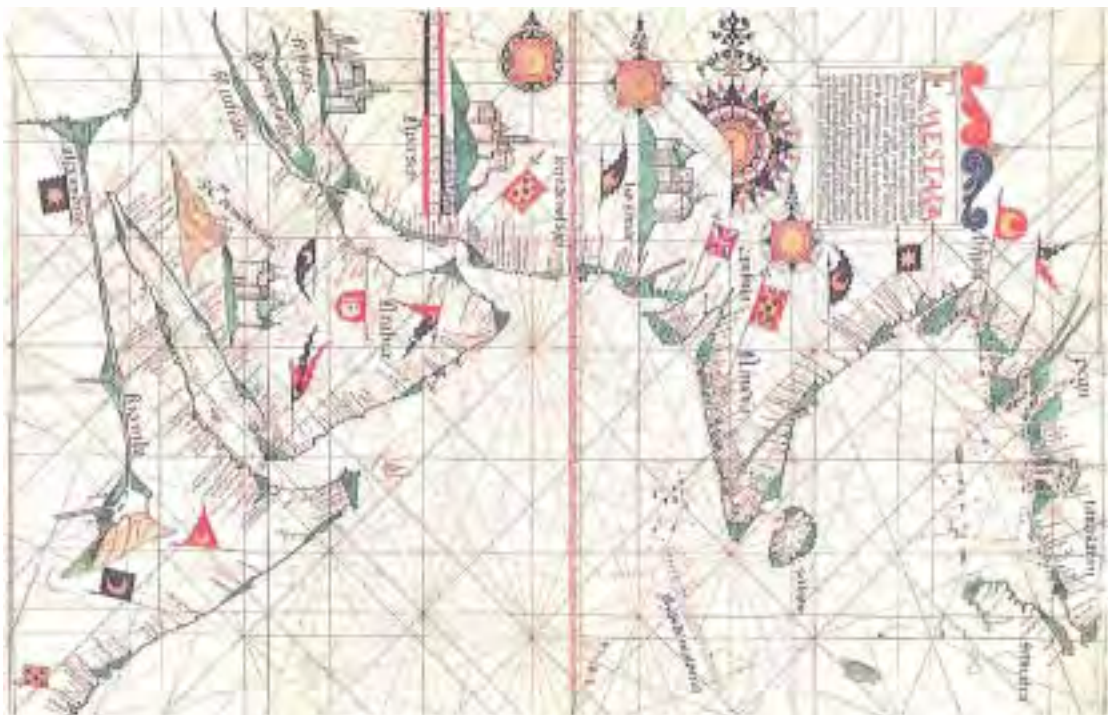
Não obstante o seu significado imediata e facilmente inteligível, os mapas, especialmente aqueles que se podem incluir na designada “cartografia de aparato”, constituem dispositivos visuais e gráficos de uma certa complexidade devido à sua natureza. São objectos em que a geometria, a pintura e a escrita se fundem, formando desse modo os seus principais componentes. De particular importância é o papel desempenhado pelo “espaço figurativo” e “textual” de um mapa. Se, por um lado, a trama geométrica, os títulos, as legendas e os topónimos funcionam como imagens que nos convidam a atravessar os oceanos e a percorrer os continentes, por outro, as representações de cidades, a heráldica, guerreiros e animais podem ser lidos como um texto ou o seu directo substituto. Embora estas duas “ordens de sentido” se distingam na medida em que exigem uma leitura específica dos seus próprios elementos, não deixam, contudo, de fazer rapidamente apelo a uma compreensão homogénea e global da imagem que nos é apresentada [Jacob 1992].

Uma primeira visão da imagem do Oriente representada na cartografia portuguesa do século XVI revela um traço comum: a predominância das imagens de cidades sobre todos

os outros elementos figurativos. A representação das cidades é uma das que melhor funciona e mais frequentemente opera com imagens arquétipas da memória colectiva, na medida em que os tipos arquitectónicos são uma das formas que tornam mais inteligível o sentido de apropriação, pelo homem, tanto das coisas como do espaço [Massobrio e Portoghesi 1988]. O surgimento de uma realidade geométrica confrontada com a realidade natural num objecto como um mapa acentua esta ideia e, por consequência, os elementos identificadores do poder como torres e muralhas são os que adquirem uma maior preponderância.

Ao analisarmos a cartografia portuguesa deste período específico, deparamos com o que já foi mencionado por alguns historiadores em relação à literatura de viagens do século XVI: a cidade exótica é dada sempre pela similitude ou pelas diferenças que apresenta relativamente a outra que é familiar à pessoa que a contempla, não sendo quase nunca apreendida como uma entidade específica ou individual, isto é, como uma entidade estranha [Graça 1983, p. 133]. Do mesmo modo, o léxico figurativo dos núcleos urbanos não-europeus na cartografia visava não tanto oferecer imagens de cidades enquanto construções singulares com características arquitectónicas próprias, mas fundamentalmente propor a ideia de urbe. É o que se pode constatar nas obras de Pedro e Jorge Reinel, a primeira família de cartógrafos portugueses conhecida, que trabalhou em Lisboa entre finais do século XV e o terceiro quartel do século XVI.

No entanto, assistimos por vezes à tentativa de particularizar e diferenciar um determinado local, quer pelo seu significado religioso, quer pelo seu interesse político-estraté-



■ FIG 1. Carta do Norte do Índico in *Atlas Universal* com 13 cartas de Lázaro Luís, 1563. Academia das Ciências de Lisboa.

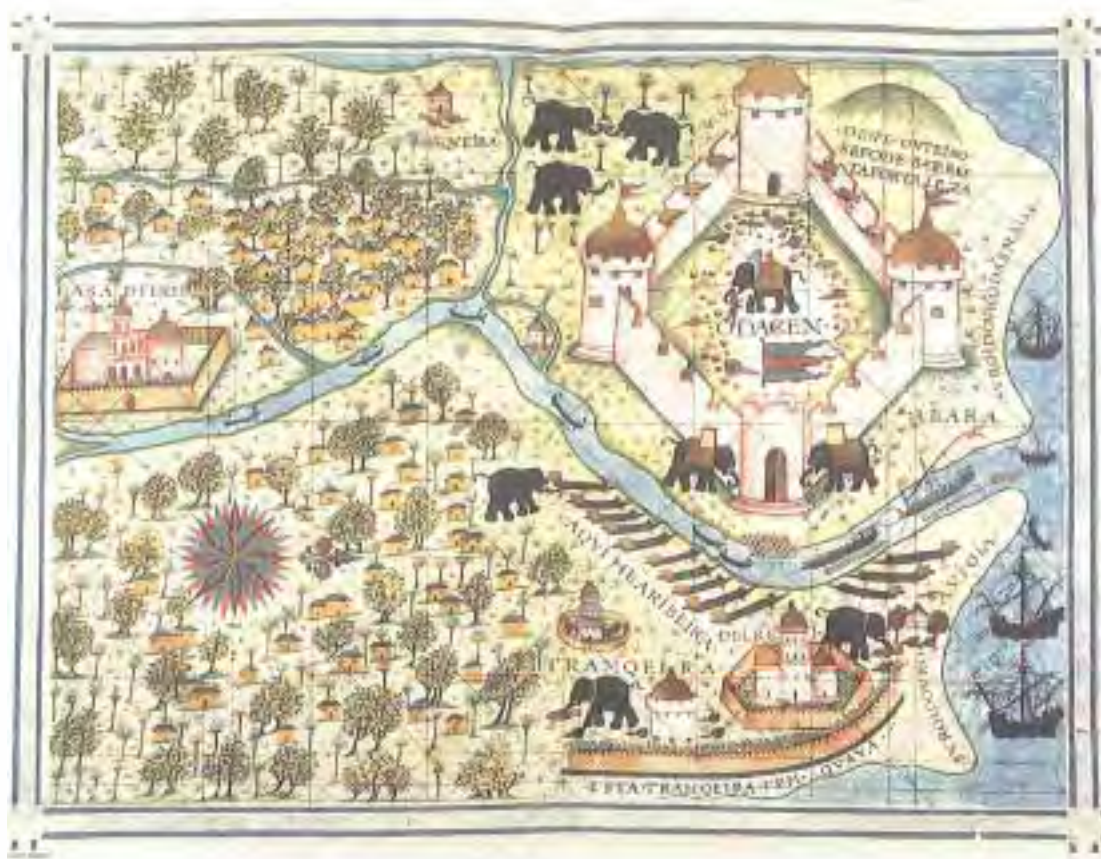


FIG 2. Carta da Fortaleza do Achém in *Atlas Universal* da autoria de Fernão Vaz Dourado, 1568. Fundación Casa de Alba, Madrid.

gico. Nestes casos, o autor recorre a símbolos como a cruz, construções monumentais ou elementos topográficos.

João de Lisboa e Lázaro Luís, cujas obras foram realizadas durante a segunda metade do século XVI, atestam a sua presença no Oriente e um contacto directo com a realidade do oceano Índico (fig. 1). Todas as cidades se distinguem entre si e todas elas possuem, quer em termos estruturais, quer em pequenos pormenores, elementos que lhes conferem uma certa singularidade. É, porém, nos mapas e nos atlas vindos das mãos de cartógrafos que viveram, trabalharam e/ou viajaram no Oriente, sobretudo na Índia, que vamos encontrar o que podemos considerar como um dos contributos mais originais e importantes dos Portugueses para a arte da cartografia europeia: o desenho de plantas de cidades e de fortificações.

Manuel de Mesquita Perestrelo, Fernão Vaz Dourado e Manuel Godinho de Erédia são nomes que devem ser referidos neste campo específico. Alguns dos mapas de Vaz Dourado caracterizam-se pela ilustração de pagodes de telhados dourados espalhados por toda a Ásia. Mas é na sua carta da fortaleza de Achém, feita em 1568 para D. Luís de Ataíde, vice-rei da Índia, que encontramos o exemplo mais paradigmático (fig. 2). Aqui são dadas

indicações estratégicas precisas a todos os que tiveram a oportunidade de ver o mapa: «Deste outeiro se pode bater esta fortaleza», «Esta tranqueira tem um fosso», «Aqui é a ribeira». Tudo está representado com pormenor: a localização da fortaleza, a casa do rei, as tranqueiras, os acessos por via marítima e terrestre e até os elefantes que transportam blocos de pedra, ou um outro no interior da fortaleza montado por duas personagens com turbante. Se compararmos esta carta com obras posteriores do mesmo género e com os mesmos objectivos, todas elas feitas para reis ou vice-reis, constatamos que a carta de Fernão Vaz Dourado é de uma grande precisão, tendo sido, provavelmente, o primeiro cartógrafo a quem foi encomendada uma obra deste tipo com fins eminentemente militares numa época em que era absolutamente necessário para os Portugueses reunirem todas as informações disponíveis sobre os inimigos. E, na realidade, o Achém, um sultanato situado em Samatra, tornou-se na segunda metade do século XVI um dos pontos mais importantes do comércio da rota das especiarias, fornecendo aos Turcos a tão cobijada mercadoria que, através do mar Roxo, chegava a Alexandria e Veneza, em troca da qual recebia artilharia, munições e apoio técnico-militar.

Para além da representação das cidades e da heráldica, cujo potencial estético bem como o seu papel de afirmação política sobre um determinado território foram utilizados de uma forma extremamente exuberante por cartógrafos como Fernão Vaz Dourado, Domingos Teixeira ou Sebastião Lopes, a imagem de reis e de guerreiros surge como outro elemento importante do espaço figurativo dos mapas.

A figura lendária do Preste João, monarca de um estado cristão situado no Oriente, não é muito recorrente na cartografia portuguesa, embora a menção escrita surja inúmeras vezes. Encontramos algumas das excepções na obra de Diogo Homem, um cartógrafo que viveu durante alguns anos fora de Portugal, designadamente em Veneza e em

Londres. Extremamente interessante é o seu Atlas datado de cerca 1565, que contém uma carta da costa oriental de África com o Preste João sentado no trono, uma cordilheira de montanhas a sul e uma cidade por detrás de uma enorme montanha defendida por um leão (fig. 3). Trata-se, tanto quanto nos é dado saber, da primeira e única representação do Preste João com este tipo de atributos e de cenário.

O Padre Francisco Álvares, um jesuíta que viajou através da Etiópia entre 1520 e 1527,



FIG 3. Carta da costa oriental africana in *Atlas* c. 1565
São Petersburgo, Rússia

escreveu um livro intitulado *Verdadeira Informação sobre a Terra do Preste João das Índias*, que contém uma passagem que ilustra esta imagem. Segundo Francisco Álvares, «[Os filhos de Prestes João] *estão como em degredo, assim como foi revelado a Abrão, rei acima dito que quarenta anos lhe ministraram os anjos o pão e o vinho para o sacramento, a saber, que todos os seus filhos fossem encerrados em uma serra e que não ficasse senão o primogénito herdeiro e que isto fizesse para sempre a todos os filhos do Preste da terra e seus sucessores, porque se assim o não fizesse que haveria grande trabalho na terra, por ser grande, que se levantariam com parte dela e que não obedeceriam ao herdeiro e o matariam. E sendo ele de tal revelação espantado e cuidando onde se tal serra poderia achar, lhe fora outra vez dito em revelação que mandasse correr suas terras e olhar pelas mais altas serras e, em aquela que vissem cabras bravas nas rocas como queriam cair abaixo, que aquela era a serra em que os infantes haviam de ser encerrados*» [Álvares 1989, livro I, cap. LIX, p.107].

Não subsistem quaisquer dúvidas de que o autor das belas iluminuras desta carta leu ou ouviu falar desta tradição local, realizando uma das mais originais imagens do Preste João no contexto da arte do renascimento português.

Curiosamente, é também neste texto que encontramos a narrativa de um episódio que teve lugar na Etiópia e que nos permite compreender melhor outro elemento figurativo importante dos mapas e cartas: a representação de animais exóticos.

O Padre Francisco Álvares relata uma situação que tem como principais protagonistas ele próprio e o Preste João, e como objecto de discussão um mapa-mundi que havia sido levado pelos Portugueses. Neste texto, Álvares refere que, depois de ter visto o mapa, o Preste João quis que este fosse traduzido para compreender tudo o que continha. O que aconteceu a seguir assustou o monarca, uma vez que não entendia como era possível que D. Manuel I, rei de um país tão pequeno que facilmente se podia confundir com Castela, tivesse pretensões de conquistar e combater o poderio turco. A sua proposta foi no sentido de uma aliança entre Portugueses, Espanhóis, Franceses e ele mesmo. Na sua perspectiva, era a única forma concebível de controlar o mar Vermelho e, em seguida, **ocupar** Judá, Meca, Cairo e, por último, Jerusalém. Os sacerdotes portugueses tentaram explicar que se se tinha chegado a esta conclusão depois de ver o mapa era porque o tinha interpretado incorrectamente. A prova estava nas imagens que continha: Portugal e Castela eram terras conhecidas pois havia cidades, castelos e mosteiros por toda a parte, ao passo que a Etiópia, o reino de que era soberano, estava representada no mapa como um espaço imenso e ignoto, cheio de montanhas, leões, elefantes e outros animais [Álvares 1989, livro I, cap. CXV, p.75-76].

Contrastando com a paisagem humana, e por conseguinte humanizada, havia a paisagem natural, desabitada e repleta de animais selvagens. O interior dos continentes, as vastas terras inexploradas, eram espaços particularmente propícios a receber elemen-

tos exóticos e fantásticos que indicavam que «daqui em diante só há dragões». A inclusão de imagens nestas imensas áreas desérticas e desoladas possibilitava a realização de uma integração geográfica, o preenchimento do vazio como tentativa da continuidade representativa.

A cartografia europeia utilizou com frequência animais não europeus como o elefante, o rinoceronte, o papagaio e outras aves. Mas, curiosamente, a imagem do Oriente nas cartas, mapas e atlas do renascimento português raramente representa a fauna exótica das regiões orientais. O planisfério de Diogo Ribeiro (1529), o mapa de Achém de Fernão Vaz Dourado (1568), a carta da China de Luís Jorge de Barbuda mais tarde incluída no *Theatrum Orbis Terrarum* de Abraham Ortelius, e a carta do Oriente de Bartolomeu Lasso e de Arnoldus/Florencius Van Langren incluída no *Itinerário* de Linchoten constituem algumas exceções. E não é uma coincidência que as duas últimas obras mencionadas tenham sido incorporadas em atlas estrangeiros, impressos, destinados a um público mais vasto com padrões distintos de gosto e de preferências. No caso do Atlas de Vaz Dourado, e tendo em consideração o que atrás foi referido, o contexto em que a obra foi produzida, os seus objectivos, e o público a que se destinava podem explicar, pelo menos em parte, a inserção de elefantes no interior e à volta da fortaleza.

É no famoso *Atlas Miller* que encontramos uma representação exuberante de fauna oriental, com camelos, elefantes, rinocerontes, um leão e dezenas de pássaros coloridos, incluindo papagaios (fig. 4). O papagaio é um dos símbolos por excelência das terras exóticas. Contudo, esta ave hoje em dia identificada com a América Central e do Sul, estava associada ao Oriente antes da viagem de Colombo [Todorov 1992, p. 25-26]. Na *Viagem à Volta da Terra* de Jean de Mandeville, um dos livros mais lidos e consultados até ao século XVII, contando com mais de duzentas e cinquenta cópias manuscritas, ou seja, três vezes mais do que o *Milhão* de Marco Polo, as terras do Preste João são descritas como estando situadas algures no Oriente. Os viajantes em busca do Éden teriam de transpor montanhas, atravessar rios e percorrer desertos. Um dos sinais dados aos aventureiros da proximidade do paraíso seriam os papagaios, “aves que falam como uma pessoa”, como escreve Mandeville [Mandeville 1993, cap. XXX, p. 206]. Este pressuposto geográfico explica por que razão Colombo estava tão empenhado em encontrar papagaios nas novas terras que descobrira. E, de facto, assim aconteceu. No relato da sua primeira viagem, o texto menciona as instruções que ele deu para que fossem levadas para bordo todas as aves que conseguissem apanhar para as oferecer aos Reis Católicos, Fernando e Isabel, como prova irrefutável e evidente de que aquelas paragens eram as Índias Ocidentais. O próprio Pietro d’Anghiera, que recusou os cálculos de Colombo sobre as dimensões do globo e das suas partes navegáveis, chegou a admitir que “estas aves e outras coisas atestam a essência Indiana destas regiões” [Mason 1990, p. 30].



FIG 4. Carta do Oceano Índico in *Atlas Miller* da autoria dos cartógrafos Pedro e Jorge Reinel e Lopo Homem, com iluminuras de António de Holanda, 1519, Paris, Bibliothèque Nationale de France.

Se, como é sabido, o século XVI foi o período mais profícuo da arte cartográfica em Portugal e, como temos visto, diversos atlas, mapas e cartas testemunham os interesses político-económicos da Coroa por este campo do saber, bem como as relações estabelecidas entre cartógrafos e artistas, o *Atlas Miller* constitui disto o melhor exemplo, tendo sido objecto de um estudo recente de Alfredo Pinheiro Marques, que identificou o seu iluminador [Marques 1994, p. 53-57].

O Atlas foi realizado, em colaboração, pelos cartógrafos Pedro e Jorge Reinel e por Lopo Homem, sendo as iluminuras obra de António de Holanda, um artista de origem flamenga que veio para Portugal por volta de 1510. Segundo Armando Cortesão [Cortesão 1960], o *Atlas Miller* destinava-se a ser oferecido a Francisco I de França pelo rei de Portugal, D. Manuel I, numa época em que os Franceses começavam a delinear uma política expansionista. As imagens que preenchem os espaços dos continentes e dos oceanos em todas as cartas do Atlas podem ser interpretadas como a tradução visual do título de

D. Manuel: “*Dom Manuel, pela graça de Deus Rei de Portugal e dos Algarves daquém e dalém mar em África e senhor da Guiné e da conquista, da navegação e comércio da Etiópia, Arábia, Pérsia e Índia*”. Se este título denota uma política imperialista, o mesmo acontece com o mapa.

O *horror vacui* é a primeira característica a chamar a nossa atenção. Não há um único lugar deixado vazio: arquiteturas, guerreiros, animais, árvores, montanhas, rios, legendas, inscrições e topónimos cobrem a superfície terrestre, enquanto naus, estandartes, escudos, ilhas e texto emergem do mar.

À semelhança do que acontece com outras obras cartográficas, as cidades ocupam, uma vez mais, uma posição privilegiada. Se a maior parte dessas cidades são imaginárias, há uma porém que pode ser identificada: Aden, na península arábica. É a única cidade situada no cume de montanhas e com pormenores de arquitetura militar, tais como as canhoneiras, pequenas aberturas circulares encimadas por seteiras cruciformes. Se compararmos esta imagem com textos de viajantes como Duarte Barbosa, Tomé Pires ou Andrea Corsali, constatamos que, tal como nos documentos escritos, a posição estratégica de Aden, o poder militar e a sua localização geográfica e topográfica são os elementos sublinhados. No Atlas estas informações são realçadas pela representação de um guerreiro turco envergando uma túnica azul e ostentando nas mãos uma espada e um escudo. Além de uma alusão às rotas caravaneiras por terra, ilustradas por dois camelos conduzidos por um homem, na carta do oceano Índico os guerreiros são as únicas figuras humanas representadas.

Na Índia, dois guerreiros seminus, com turbantes vermelhos na cabeça e armas nas mãos, ocupam o centro do território. São os naires, a linhagem militar do Malabar, os quais, nas palavras de Duarte Barbosa, “*outro ofício não têm senão pelejarem, onde quer que é necessário*” [Barbosa 1989, p. 91]. Seguindo de perto a descrição de Barbosa, João de Barros na *Década Primeira da Ásia* informa-nos que sempre que um deles levava ao rei a espada do inimigo, recebia em troca uma bracelete de ouro, a qual usava no braço em sinal



FIG 5. Carta da Insulíndia e Sudeste asiático in *Atlas Universal* (“Vallard”), 1547. Huntington Library, San Marino.



FIG 6. *Planisfério* de autor anónimo de c. 1545, Viena, Österreichische Nationalbibliothek.

de honra: “O maior feito que um destes Naires pode fazer na guerra é tomar a espada a seu inimigo (...) E quando elrey recebe esta espada do cavaleiro que lha apresenta, alevanta as mãos contra onde nasce o sol dando louvores a deus pois o fez senhor das armas de seus inimigos; em satisfação do qual serviço dá áquele cavaleiro uma manilha de ouro, a qual trás no braço em sinal de honra” [Barros 1988 , livro IX, cap. 3, p. 357].

No *Atlas Vallard*, uma obra da Escola de Dieppe, cujo cartógrafo era de provável origem portuguesa e o iluminador francês, encontramos uma representação de um cortejo processional do Rei de Malabar seguido por naires (fig. 5). Também no planisfério anónimo datável de c. 1545 e actualmente na Biblioteca Nacional de Viena de Áustria, ilustra-se a imagem de um naire situado na Índia segurando um escudo com a Cruz de Cristo (fig. 6). Uma vez mais, esta casta guerreira ocupa um lugar de relevo na descrição visual da parte oriental do globo.

Com a excepção de dois dragões e de um grifo no *Atlas Miller*, a iconografia do Oriente na cartografia portuguesa do século XVI estabelece um novo léxico pictórico distante dos mitos e superstições ainda enraizados na mentalidade europeia de Quinhentos. Mais do que uma imagem teológica ou mitológica, estamos perante uma representação pragmática e incisiva, que incide e remete para os interesses políticos, religiosos e económicos de Portugal no oceano Índico, em particular, e no Oriente, em geral.

A Etiópia nas representações geográficas da Europa medieval e renascentista

MANUEL JOÃO RAMOS

OBRA CENTRAL DA LITERATURA e civilização etíope, o *Kebra Negast* (ou Glória dos Reis), escrito em ge'ez, a língua clássica da Etiópia, é um texto cuja forma actual foi fixada em finais do século XIII, na altura da ascensão da chamada dinastia salomónica ao trono imperial nos planaltos do Tigré e Amhara. Comemoração de uma ideologia do poder inspirada na literatura bíblica, o *Kebra Negast* relata a origem de uma dinastia imperial que se entronca na linha real de David e Salomão, e faz dos etíopes os herdeiros do povo escolhido do Deus hebraico, e da igreja cristã monofisita a guardiã da arca da aliança (encerrada, segundo a tradição oficial, numa pequena capela junto da igreja de Santa Maria do Sião, na antiga capital imperial de Axum).

Nos capítulos II e III do *Kebra Negast* são narrados os episódios que levam Makeda (a rainha do Saba) a Jerusalém, para se encontrar com o rei Salomão, o qual lhe transmitirá a sua sabedoria, lhe ensinará as regras e leis da realeza israelita, e a converterá à religião hebraica¹. Makeda é a descendente virgem de uma linha real em que o poder se transmitia por via materna e é, simultaneamente, sacerdotisa de um autóctone culto do sol. Seduzida por Salomão, virá a ter um filho seu no caminho de regresso ao seu reino. O filho desta união efémera, de nome Menelik (et. *Bayna Lehkem*, Filho do Sábio, i.e., Filho de Salomão), tendo crescido na Etiópia, decide igualmente viajar até Israel para conhecer o seu pai (e se fazer reconhecer por ele). Em Jerusalém, onde a população unanimemente elogia a sua parecença física com David (seu avô paterno), Menelik recusa suceder ao trono judaico e regressa à Etiópia acompanhado dos filhos varões

¹ O *Kebra Negast* reelabora, no âmbito do relato de fundação da soberania etíope, antigas tradições literárias semíticas referentes à "rainha do Saba" do Antigo Testamento (*Reis*, X, 1-13) ou à Bilkis, do *Corão* (Sura XVIII, 15-45). Sobre este assunto, ver Ullendorff, 1968, pp.131 e segs..

das tribos judaicas que virão a formar a sua côrte, e da arca da Aliança, entretanto roubada do templo de Salomão com o beneplácito do arcanjo São Miguel.

A duplicidade da herança cultural etíope e as suas representações no Ocidente

Menelik, que é considerado o primeiro *Negusa Negast* ou “rei dos reis” da Etiópia, é, em grande medida, o símbolo de uma ideologia nacional suportada pelo modelo ecuménico cristão. Historicamente, esta ideologia marcou a forte especificidade da civilização etíope (ou pelo menos das expressões político-religiosas do núcleo central “semitizado”), em relação às regiões circundantes: o mundo árabe e islâmico (sobretudo o Egipto, o Iémen e a Somália), e as “terras baixas” sudanesas e leste-africanas [Levine 1974, pp. 40 e segs.].

Como descendente do filho primogénito de Salomão, o imperador cristão etíope concebia o seu estatuto como o de um par do “rei de Roma” (o imperador bizantino). Na perspectiva cristã etíope, os europeus (*ferenjoch*) eram - são - tomados como heréticos arianos (duofisitas, crentes numa dupla natureza de Cristo), enquanto as culturas africanas das regiões periféricas do império e das regiões não cristianizadas, hebraizadas ou islamizadas (os povos *shankilla*), eram vistas como descendentes de Cush, amaldiçoadas por Deus, e consequentemente escravizáveis ou convertíveis [Dohnam 1986, p. 12; Levine 1974, p. 56].

Convém notar que esta percepção exclusivista, constantemente reafirmada ao longo de vários séculos na Etiópia, encontrou fortes correspondências na visão que o Ocidente cristão sempre favoreceu em relação àquela civilização [James 1990, pp. 101-112; Levine 1974, pp. 15 e segs.]. Mas, por outro lado, a ambiguidade categorial que, no *Kebra Negast*, marca a figura de Menelik (o “Sol de Sião”) é uma referência que merece ser retida: sendo o primeiro rei israelita da Etiópia, nascido a meio do caminho de regresso à terra materna, ele reclama simultaneamente uma exterioridade judaica (“semítica”, por via paterna) e uma autoctonia etíope (“camítica”, por via materna). De algum modo, esta duplicidade constitui o suporte discursivo para que tenha sido possível conceber, sobretudo a partir do século XIII, um contínuo processo civilizacional integrador das periferias sociais e regionais da “Grande Etiópia”, nomeadamente, a “amharização” cíclica dos povos *shankilla*; [Levine 1974, pp. 69 e segs.], e, simultaneamente, a recorrente “etiopização” de modelos culturais, religiosos, literários, etc., semíticos e europeus.

Na história dos contactos e relações entre a Etiópia e a Europa ocidental, esta ambiguidade fundamental foi também correspondida pelos contornos de uma peculiar percepção que o Ocidente tinha daquela região. A representação da Etiópia, ou Abissínia, distinguia-se fortemente da do restante contexto africano, já que lhe era conferida, desde tempos muito recuados, uma imagem “orientalizante” [James 1990, p. 102; Levine 1974, pp. 6-9]. Origem das mais remotas populações da ecúmena, para Heródoto ou Ésquilo, e

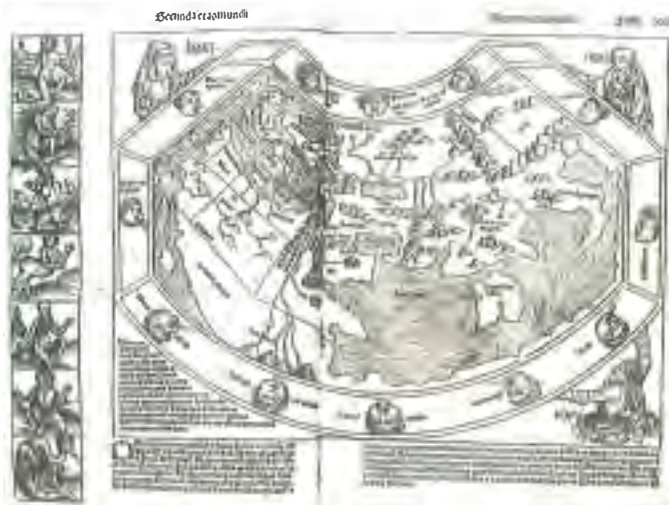


FIG 1. *Secunda Etas Mundi*. Hartmann Schedel, cat. nº 6

textos cosmográficos medievais, assim como na cartografia ecuménica - especialmente a partir do século XIV -, onde um conjunto de elementos caracterizadores se tornaram particularmente relevantes: a região correspondente ao chamado “corno de África”, adjacente ao mar Vermelho, tomou em diversos mapas-mundo uma configuração muito pronunciadamente oriental. Aí era, habitualmente, situada a enigmática e inacessível fonte do rio Nilo, assinalada por um lago sobre uma alta montanha; também aí era incluído um lago mais setentrional, em cujo centro se representava a “ilha de Meroe”. A região do corno de África surgia visivelmente separada das populações monstruosas que pontuavam o espaço cartografado da África²; o seu desenho excessivamente oriental (em certos mapas, mais oriental que a Índia) permitia adequar, por outro lado, as informações geográficas dos roteiros e itinerários com as condicionantes da cosmologia cristã ocidental (fig. 1). Segundo estas representações, o Nilo, identificado com o Gion bíblico (*Génesis*, II, 13), seria um dos quatro rios que provinham do Paraíso terrestre, o qual era assinalado geralmente no Extremo Oriente.

Esta tendência para uma assimilação metafórica entre o espaço etíope e as regiões adjacentes ao Paraíso terrestre (patente no *Libro del Conoscimiento*, por exemplo), favoreceu o sublinhar da utopização sociológica da Etiópia, identificada como “terceira Índia”³. Uma outra imagem que surgiu na iconografia dos mapas e portulanos italianos e peninsulares, era assinalada nesta região (entre o início do século XIV e meados do século XVII), e de certo modo tornou-se emblemática das representações a ela associadas. Tratava-se da figura de um soberano sentado “em majestade”, empunhando como símbolo do seu poder imperial um globo e uma cruz. Este soberano, que as legendas dos mapas identificavam como *Presbyter Johannes*, ou “Preste João”, passou a epitomizar uma cristalização particular das representações da Etiópia, no imaginário tardo-medieval europeu.

país onde a justiça social e a equidade dos costumes era inigualável, segundo autores tão diversos como Diodoro Sículo, Lactâncio Plácido ou Heliodoro, a Etiópia era também concebida como uma civilização antiga e poderosa, e o seu soberano um aliado desejado pelos imperadores bizantinos [Levine 1974, pp. 2-7]. Se designava, a “terra das caras queimadas” (gr. *Aethiopia*), era por outro lado, descrita como a “terceira Índia”, de clima temperado e acolhedor [Releño 1997, pp. 64-66]. Estas concepções foram cristalizadas nos

² Sobretudo em função da dependência lógica estabelecida na cartografia e cosmografia medieval entre elaboração da monstruosidade, inacessibilidade e inclemência climática devida à proximidade da zona torrida [Releño 1997, p. 45-46].

³ Desde, pelo menos, Jordanus Catalani de Sévérac, na *Mirabilia descripta* (c. 1330) até ao livro do dominicano Luis Urreta, a *Historia ecclesiastica, política, natural y moral de los grandes y remotos Reynos de la Etiópia, Monarchia del Emperador llamado Preste Juan de las Indias* (publicado em Valência, 1610).

Durante este período de transição do reino da Ásia para a África, a perspectiva bíblica que faz proceder o Nilo do Paraíso foi suportada pelas concepções clássicas de geógrafos como Pompónio Mela (*De Chorographia*) que postulavam a existência de duas Áfricas - a Hespéria (atlântica) negativizada, ao contrário de uma Etiópia oriental positivamente conotada - e que essa confluência tornou conceptualmente possível a aceitação, na Europa do século XVI, de um reino africano do “Preste João das Índias”. A ambiguidade geográfica da Etiópia, entre a África e a Ásia, o Sul e o Oriente, assim como o carácter “herético” da fé cristã dos seus habitantes, e a indecisão patente nas representações iconográficas do soberano (entre a cor branca e a negra, sobre um trono ou uma tenda), são, no contexto da antiga cartografia europeia, outros tantos elementos descritivos que sinalizam momentos importantes de um processo histórico de identificação e, por fim, de desarticulação, entre o “rei dos reis” etíope (o *Negusa Negast*) e o rei indiano Preste João. Proponhamo-nos então rever alguns momentos desse processo que veio a culminar num século de atribulada presença portuguesa na Etiópia.

O Preste João entre a Ásia e a África

Na segunda metade do século XII, começou a circular nas côrtes europeias uma carta que um suposto rei asiático, de nome Preste João, teria enviado ao Basileus Manuel Comeno, imperador de Bizâncio. Apresentava-se como um soberano cristão, magnífico, que comandava um império vastíssimo, a quem setenta e dois reis, assim como centenas de duques, condes e arcebispos prestavam vassalagem. As suas roupas seriam tecidas por salamandras e purificadas pelo fogo, e a sua vida era milagrosamente prolongada graças ao poder da água de uma fonte no centro do seu palácio. Por sua vez, este palácio maravilhoso prefigurava, na forma e decoração, a Nova Jerusalém apocalíptica. Localizando o seu reino nas “Índias”, pretendia uma aliança com o Ocidente cristão para vencer o inimigo comum, o Islão, conquistando a Terra Santa. A *Carta do Preste João* descreve ainda as maravilhas e riquezas fabulosas do seu reino - a pimenta, as pedrarias, a seda -, e, na sua periferia, a existência de homens mudos, homens com cornos, com três pernas, gigantes, com cabeça de cão, com cascos nos pés, e ainda, animais “maravilhosos”. O seu reino seria atravessado por um rio que procedia directamente do Paraíso⁴.

Esta *Carta* condensava uma imagem complexa, não apenas do Preste João como um soberano cristomimético, mas de todo um espaço social, natural, e sobrenatural condicionado pela extrema proximidade do Paraíso terrestre [Albert 1991, pp. 30-31; Ramos 1997, pp. 74, 119]⁵. Com as viagens marítimas e terrestres que correspondem ao primeiro ciclo dos descobrimentos para oriente, e à subsequente transformação dos quadros geográficos e cosmológicos europeus, é progressivamente desarticulada a construção medieval europeia da imagem de um rei cristão, senhor de um império fabuloso (asiático e não africano). Na

⁴ *Epistola Presbyter Johannes*, publicada por Friedrich Zarncke, “Der Presbyter Johannes”, *Abhandlungen der Königl. Preuss. Akademie der Wissenschaften, Phil. Hist. Klasse*, VII, 1879, pp. 909-24.

⁵ A construção sociológica de uma *Oecumene* delimitada pelas sínteses cartográficas medievais, que procuravam adequar uma concepção clássica da Esfera ao postulado bíblico de Terra Plana centrada em Jerusalém, decorre de uma estrutura cosmológica que propunha a existência da humanidade ocidental, num plano baixo, oposto ao Paraíso Terrestre, a oriente, num plano alto, e Jerusalém, centro do mundo, num plano intermédio [cfr. Randles 1980, pp. 17 e segs.].

verdade, a sua imagem sofreu uma transfiguração radical, que se completou durante o século XVII. A evolução sofrida pelo Preste João, e a sua assimilação ao imperador etíope, implicaram a extinção da fórmula original descrita na Carta, que propunha a imagem de um soberano oriental de características milenares - surgia como rei e sacerdote, mimese e prefiguração do Cristo *Cosmocrator* (Senhor do Cosmos).

Durante os séculos XIII e XIV, diversos viajantes e missionários europeus em viagem pela Ásia procuraram associar o soberano cristão, suposto autor da *Carta*, ao Khan mongol ou, eventualmente, a um seu vassalo. O conjunto de concepções valorizadas no período das segundas cruzadas, que haviam atribuído ao Preste João o carácter de potencial aliado contra a invasão da Terra Santa pelos muçulmanos, foram, em múltiplos pormenores, modificadas por textos de viagem e de descrição cosmográfica deste período, como *The Travels of Sir John Mandeville* (c. 1350). Assinale-se que, desde o surgimento da *Carta*, a elaboração da imagem do Preste privilegiou o uso de um código teológico explícito [Ramos 1997, pp. 159-60]. São, por isso significativas, neste tipo de textos, as referências a uma fé cristã herética (nomeadamente, a ignorância, no reino do Preste João asiático, de alguns artigos da doutrina cristã ortodoxa)⁶.

Na mesma altura em que, na literatura de viagem europeia, era problematizada a caracterização asiática (mongólica ou nestoriana) do Preste João, tomava progressivamente forma no imaginário europeu uma deslocação do *locus* do reino, da Ásia para a África. Esta deslocação era possibilitada pela recorrência de informações sobre reinos cristãos núbios ou etíopes: informações que eram transmitidas por viajantes europeus, e por monges e peregrinos cristãos etíopes - cuja presença na Terra Santa, e mesmo na cômte pontifical, era frequentemente assinalada⁷. Desde o início do século XIV, em que um certo Riccardo de Poitiers, monge de Cluny, noticia a existência de reis cristãos africanos, um residindo na Núbia, o outro na Etiópia, até ao fim do mesmo século, quando são referenciados embaixadores etíopes na cômte de Afonso IV de Aragão, e Afonso VI de Portugal envia presentes, por estes, ao "Preste João" [Davis 1971, p. 225], vai-se confirmando progressivamente a deslocação do reino para a África oriental. A esta deslocação corresponde um período de indefinição relativamente longo (do século XIV a finais do XV) de busca de novas coordenadas para a fixação cosmológica, geográfica e cartográfica do reino naquele espaço [Ramos 1997, p. 162]⁸. Simultaneamente, vários autores deste período propõem uma visão negativizada do cristianismo indiano baseado no culto herético de São Tomé (Jordano Catalani de Séverac, Giovanni da Marignoli, Pietro Rombulo, Niccolò de Conti, etc.).

A localização etiópica do "Preste João" na documentação literária resultou de um longo e hesitante processo em que várias outras alternativas de identificação foram experimentadas (Mongólia, Tibete, Arménia, etc.). Pelo contrário, a

⁶ Marco Polo, Wilhelm Ruybroeck, Giovanni di Montecorvino, e Odorico da Pordenone caracterizam os cristãos do Preste João como "nestorianos", e o seu soberano como vassalo dos khan mogóis [Ramos 1997, p. 159].

⁷ Um dominicano visita a Etiópia (c. 1315), e identifica, num relatório enviado ao Papa João de Avignon, o monarca etíope como sendo o "Imperador africano a quem vos chamais de Preste João". Em 1402, Antonio Bartoli, florentino, apresenta-se em Veneza como embaixador do *Negus Dawit I*. Em 1443, enviados eclesiásticos etíopes à cômte pontifical de Eugénio IV, em Florença, são interrogados sobre as características da sua doutrina, do país e do soberano (nomeadamente sobre o seu poderio militar). Biondo Flavio, no *Historiarum ab inclinatione Romanorum*, informa, no entanto, que os monges etíopes consideravam o nome de Preste João atribuído ao seu soberano uma "apelação absurda". Poggio Bracciolini, refere também a presença de etíopes em Florença, nas *Historiae de varietate fortunae*.

⁸ Poggio Bracciolini transcreve as informações prestadas pelo viajante italiano Niccolò de Contisobre um reino paradisíaco e "indiano" da Etiópia, contrastante com o cristianismo propriamente indiano, dos heréticos seguidores de S. Tomé. Ainda no princípio do século XVI, Duarte Pacheco Pereira escreve, no *Esmeraldo de Situ Orbis*, que a "Etiópia Superior começa no rio Indo, além da Pérsia, de que a Índia este nome tomou" (ed. 1905, p. 80).

sua representação na cartografia consolidou-se desde o início (por exemplo, numa legenda do mapa de Angelino Dulcert, de 1339) no espaço reservado à África oriental - ainda que tal espaço fosse bastante indefinido [Releño 1997, p. 72]. À medida que a sua presença na cartografia de África se vulgarizava, a indefinição quanto à cor da sua pele aumentava. Ainda assim, a primeira definição do rei etíope era fortemente dependente do Preste João asiático. Numa legenda do mapa-mundo de Modena pode ler-se que o Preste João é um rei cristão, que é “senhor dos indianos, que são negros por natureza”. Se no



FIG 2. Representação do Preste João in *Atlas* de Diogo Homem, 1558. Cortesia da British Library, K50735.

mapa de Angelino Dulcert se mencionava simplesmente o “Cristão negro Preste João”, e no mapa anónimo de Florença (1413) ou no mapa-múndi Catalão-Estense (c. 1450) ele era representado como um rei negro frente a uma tenda, nos mapas de Mecia de Viladestes (1413), de Andrea Bianco (1436) e de Juan de la Cosa (1500), trata-se distintamente de um soberano branco, num trono ou junto de um palácio [Fall 1982, pp. 183-88; Releño 1997, pp. 71-74]. A referência à cor da pele do soberano tornou-se progressivamente mais problemática e ambígua (fig. 2). Numa inscrição do mapa designado

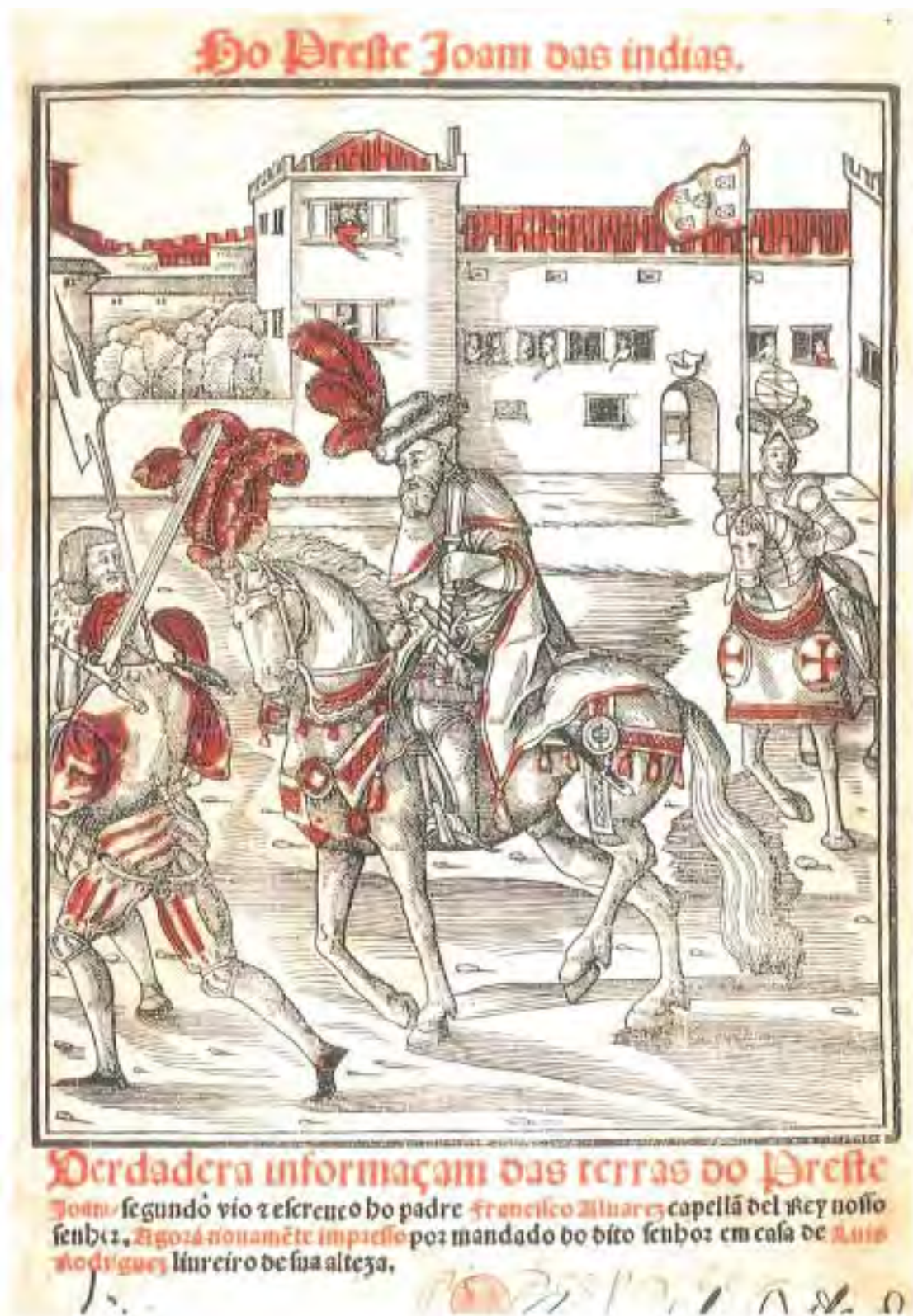


FIG 3. *Verdadeira Informação das Terras de Preste João* do P. Francisco Álvares, 1540, Lisboa, Biblioteca Nacional.

Kunstman IV (1519), é dito que “O rei de Abássia é poderosíssimo e cristão. Tem sob o seu ceptro reis e chefes”; o texto acrescenta que ele “é etíope negro e encarapinhado, mas de certo modo aproximando-se do branco”. Esta concepção pode também ser encontrada na *Verdadeira Informação da Terra do Preste João* (1540), do Padre Francisco Álvares (fig. 3), que acompanhou a primeira embaixada portuguesa ao Negus (entre 1520 e 1526), e que se encontrou com o “novo Preste João”, na sua própria corte: “era novo e não muito preto, seria de cor castanha ou de maçã baionesa não muito parda e em sua cor bem gentil-homem”⁹.

Para esta indecisão categorial da figura do soberano contribuía o facto de na cosmo-grafia medieval europeia o rio Nilo ser frequentemente considerado como a fronteira da Índia. Assim, com as explorações portuguesas da costa africana, o rio Senegal, o Níger e finalmente o Congo, foram sendo tomados como braços do Nilo que desaguavam no Atlântico - o que implicaria que todas as regiões a Oriente desses rios eram tomadas como terras do Preste João. Este raciocínio, recorrente em Zurara, por exemplo, está por trás das relações entre Portugal e o rei do Congo, nos fins do século XV. Cadamosto, no *Tratato della Sphera*, afirma que o Senegal é um braço do Nilo, “que nasce no Paraíso terrestre” [Randles 1960, pp. 20 e segs.]. Consequentemente, da deslocação da Ásia para a África oriental decorre, na visão expressa por autores portugueses do início dos descobrimentos, a dupla distanciamento espacial e conceptual do motivo do rei cristão em relação à área de produção de especiarias - ou seja, uma autonomização do código teológico. Deste modo, como mostra o exemplo da *Crónica dos Feitos da Guiné* de Zurara, as identidades religiosas eram preferentemente utilizadas para definir sociologicamente a figura do “descobridor” num espaço desconhecido: as zonas negativas desse espaço eram geralmente associadas ao “mouro”, e as positivas ao “cristão” [cfr. Silva Horta 1991, pp. 255a e segs.]. Assim, visto da foz do Níger, “afluente” do Nilo, o reino do Benin a “oriente”, não sendo “mouro” era associado ao reino do Preste João; depois, no golfo da Guiné, o reino do Congo sofre processo idêntico; os hindus de Calicute são cristãos para Álvaro Velho.

Já na cartografia **maiorquina**, a **partir** de inícios do século XIV, as imagens dos soberanos africanos obedeciam a essa partilha: às imagens de reis muçulmanos no Norte de África contrapunha-se a imagem de um rei cristão, mais a oriente. Os “negros gentios”, “idólatras”, assumiam por sua vez uma função relativamente neutra na cartografia, assim como nos primeiros relatos de viagem nas costas atlânticas de África [cf. Horta 1991, p. 273a]. E, no entanto, da deslocação do Preste João para África decorria

uma transformação de importantes consequências na categorização do seu reino. Como vimos, o Preste João localizado na Etiópia tornava-se um rei negro: de descendente de Sem, o soberano etíope tornava-se descendente de Cam, portanto de uma raça amaldiçoada por Deus, segundo a Bíblia.¹⁰ Também o critério teológico como princípio de distinção sociológica se impôs progressi-

⁹ Francisco Álvares, *Verdadeira Informação da Terra do Preste João* (I, 73).

¹⁰ *Gênesis*, III, 18-25. Duarte Pacheco Pereira, por exemplo, é explícito, quanto à localização dos descendentes de Noé: “...depois do universal dilúvio e total destruição do qual por divino privilégio o Santo Noé e seus filhos escaparam (...), por eles e sua geração foi possuído todo o Universo e por esta razão se diz que Sem, seu primogénito habitou a parte oriental, Cão a parte do Meio-dia, e Japhet habitou a parte setentrional.” (*Esmeraldo de Situ Orbis*, cit., p. 25).

vamente, à medida que os contactos directos se intensificavam: o *Negusa Negast* era cristão, sim, mas herético; e, na sociedade que ele governava, o cristianismo era permeável aos ritos hebraicos e às práticas muçulmanas.

Paralelamente, sobretudo desde a publicação da *Verdadeira Informação das Terras do Preste João* (em diversas línguas), a cartografia europeia fez confluír a representação do rio Nilo, que tinha um carácter estruturante na rede hidrográfica do continente africano, com as informações geográficas sobre a Etiópia, prestadas pelo Padre Francisco Álvares. Deste modo, o espaço etíope ganhou uma ainda maior dimensão relativa em muitos mapas, abarcando por vezes quase todo o interior do continente - a Etiópia não apenas era trazida para o interior de África, mas como que se confundia com ele.

A “realidade” africana da Etiópia na perspectiva católica portuguesa

Numa primeira fase, portanto, a figura do Preste João era a de um soberano poderoso, pleno de virtudes cristãs, reinando sobre uma nação de gente virtuosa, nos antípodas da Europa (as *Travels of Sir John Mandeville* afirmam-no expressamente). Do outro lado do mundo, e num discurso marcadamente ideológico, o Preste João surgia como um semelhante, e o seu reino como uma projecção de carácter utópico da sociedade ocidental. Mas, ao mesmo tempo que a harmonia cosmológica da cartografia medieval era posta em questão, e que toda uma massa importante de informações novas, recolhidas por viajantes e missionários, exigia ser interpretada, tornava-se notável um esforço de adequação dessas informações às representações vigentes: já não na Índia mas em África, e já não um Preste que contacta mas um rei que é contactado, o *Negusa Negast* era ainda um “Preste João das Índias” para Francisco Álvares, e o seu reino estava semeado de grandes cidades, de igrejas e conventos. Nesta altura, o imperador etíope apelidava e era apelidado de “irmão” pelo rei português, na epistolografia diplomática (fig. 4).

A partir de meados do século XVI, tornava-se evidente, nos círculos do poder em Portugal, a **inadequação** do rei etíope em relação à imagem de poderio militar expressa na *Carta* e várias vezes retomada até ao princípio daquele século¹¹. Refugiado “perto da fonte do Nilo”, perante o ataque de exércitos somalis, o *Negus* Cláudio (Galadeos) foi socorrido por uma expedição portuguesa de quatrocentos militares comandados por Cristovão da Gama¹². Mais tarde, durante o período da missionação jesuíta, e até à sua expulsão final em 1634¹³, a realidade social, geográfica, histórica e religiosa da Etiópia foi descrita de forma sistemática pelos missionários, empenhados em reduzir a Etiópia à “verdadeira fé”. Mas os seus textos, sobretudo aqueles escritos após o fracasso da sua missão de conversão dos monofisitas etíopes ao catolicismo (aqueles que foram publicados nessa época), evocam uma imagem muito particular, na qual os traços “heréticos” do

¹¹ Era frequentemente referenciado, a propósito da Etiópia, o poder militar e estratégico que o seu soberano tinha sobre o sultão egípcio: este era suposto pagar-lhe tributo para evitar que aquele ordenasse o desvio das águas do Nilo para o mar Vermelho. Este tema é recorrente nos escritos trecentistas de Jordano Catalani de Sévérac, Giacomo de Verona, Giovanni da Marignoli; está também presente na cartografia: o mapa-mundo de Fra Mauro onde são representados os portões de ferro que sustêm as águas do Nilo [cf. Releño 1997, p. 71]. Afonso de Albuquerque reproduz ainda esta concepção, nas suas *Cartas* (ed. 1884, vol. I, p. 238).

¹² Esta expedição é relatada por Miguel de Castanhoso, *Tratado dos Feitos de Cristovão da Gama em Etiópia*, (ed. Lisboa, 1897).

¹³ Descrita no *Itinerário* pelo Padre Jerónimo Lobo, último Patriarca católico na Etiópia (publicado pela primeira vez por Legrand: *Relation (Voyage) Historique d’Abyssinie du R. P. Jerome Lobo de la Compagnie de Jesus*, Paris, 1728).

¹⁴ A *Historia* de Luis Urreta (op. cit.) foi sistematicamente posta em causa pelo P. Pero Pais, que viveu longos anos na Etiópia. Em França, o “Preste João” etíope continuou a ser regularmente representado como um soberano br nco até ao século XVII: cfr. *Atlas Vallard* (1547), ou o frontespício da tradução do *Itinerário* de Jerónimo Lobo por Joachim Legrand (publicada em 1728).

monofisitismo (a “crença cismática” dos etíopes) ocupavam lugar central. A “realidade” abordada aparecia como um espelho sombrio da “fantasia” luminosa do Preste João medieval. O soberano “real” etíope continuava a depender da “imaginação” do imperador fabuloso. Mas, em vez de sujeitarem a realidade etíope à antiga imagem do Preste João como pretenderam fazer, por exemplo, os escritores dominicanos ou os cartógrafos e gravadores franceses¹⁴, os jesuítas optaram por inverter, ponto por ponto, essa imagem. Não sendo convertível à verdadeira fé não podia ser senão um Rei quase gentílico, reinando sobre uma sociedade bárbara, que, assimilada às outras nações africanas, deixava de suportar a comparação com a sociedade ocidental.

O tema inicial proposto na *Carta* foi sendo, portanto, profundamente alterado, até à quase extinção. Partindo da tese de um rei “fabuloso”, nos confins da Ásia, os Europeus e especialmente os Portugueses elaboraram, ao longo de dois séculos, a hipótese de um rei “possível”, num lugar cada vez mais definido, em África. Os cronistas e os missionários jesuítas portugueses vieram a revestir esse soberano “real”, e a sociedade etíope, de caracteres degenerativos (fig. 5), num momento em que o mundo cristão europeu se dividia, o

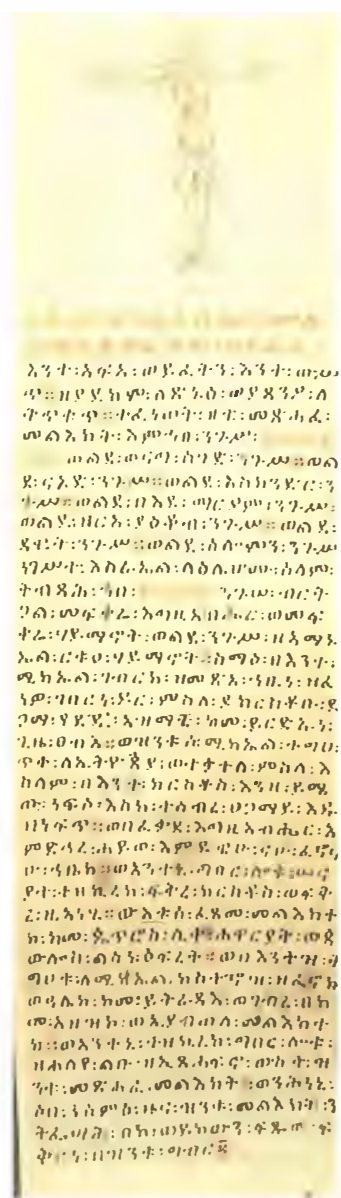


FIG 4. Carta do imperador da Etiópia a D. João III. ANTT. cat. nº 16



FIG 5. *História Geral de Ethiopia a Alta*, 1660. Lisboa, CNCDP.

império marítimo português se desarticulava, e o monopólio da viagem para oriente desaparecia. De acordo com as palavras lapidares do Padre Manuel Almeida, gorado o projecto missionário jesuíta, a Etiópia deveria ser descrita como uma “quimera, nem fictícia nem imaginária mas real, para que todo o mundo possa saber que esta nação é a mais estranha monstruosidade que a África, a mãe dos monstros, criou nas suas remotas e selvagens selvas”¹⁵.

Na perspectiva etíope, paralelamente, os *ferenjoch* que haviam pretendido uma incompreensível submissão do *Negusa Negast*, descendente directo do primogénito de Salomão, ao “herético” pontífice romano, tinham sido os catalizadores de trágicas dissensões religiosas e sociais no país [Abir 1980, pp. 211 e segs.]. O suposto fechamento da Etiópia sobre si mesma, coincidente com a expulsão dos jesuítas, não implicou, no entanto, a recusa de todas as inovações introduzidas no país por influência portuguesa. Como em épocas anteriores, o chamado período gondarino (por referência a Gondar, capital do território) constituiu um processo de renovação marcado por uma verdadeira “etiopização” de ideias e populações alógenas: de ideias europeias e semíticas, nas suas expressões artísticas e arquitectónicas, assim como políticas (o princípio de uma centralização espacial do poder imperial) [Abir 1980, p. 231]; mas também ideias e populações africanas - as invasões dos pastoralistas Oromo (conhecidos como Galla) acabaram por resultar na sua absorção pelo tecido social e político amhara [Levine 1974, pp. 80-86; Dohnam 1990, pp. 19-86]. Como em épocas anteriores, a dupla herança da Etiópia tornava manifesto o seu destino ambíguo.

¹⁵ Manuel de Almeida, prefácio da *Historia de Ethiopia a Alta ou Abassia* (ms. S.O.A.S., 11.966).

Realidade e simbolismo de um mito

A tradição do piloto árabe
de Vasco da Gama

M I C H A E L B A R R Y

A Jean Aubin como tributo à sua memória e a Françoise Aubin, com duradouro afecto.

HÁ ALGUNS ANOS, O PROFESSOR LUÍS ALBUQUERQUE escreveu que todos os aspectos da viagem fatídica de Vasco da Gama à Índia, em 1498, tinham já “sido estudados em todos os seus pormenores” [Albuquerque 1983, pp. 132]. Mas não, de facto como o próprio estudo aprofundado do Professor Albuquerque passaria imediatamente a demonstrar, abrindo importantes linhas de discussão que propomos prosseguir aqui.

O Professor Albuquerque salientou que a chave para um dos mais importantes enigmas da história, a travessia do oceano Índico desde o Quénia até Calicute pelos primeiros Portugueses, ainda estava por elucidar: quem era realmente o piloto de Vasco da Gama? Contrariamente a uma presunção muito difundida, argumentou que esta questão, debatida pelos estudiosos do Índico há mais de dois séculos, ainda não satisfatoriamente resolvida.

De facto, o problema continua a **centrar-se**, ainda hoje, na identidade desse misterioso guia asiático, conhecedor das estrelas e dos mares, que teria guiado os três navios de Vasco da Gama pelo “Grande Golfo”, desde 24 de Abril até 20 de Maio de 1498.

Como se sabe, a existência desse guia está abundantemente atestada, primeiro pelo testemunho do escrivão que registou o *Roteiro* ou diário de bordo de Vasco da Gama (geralmente identificado com um Álvaro Velho) e depois por vários dos mais importantes cronistas portugueses do século XVI, nomeadamente Fernão Lopes de Castanheda, Damião de Góis e João de Barros.

A vívida descrição feita por João de Barros do encontro em Melinde entre Vasco da Gama e o seu piloto oriental é uma das mais célebres passagens da literatura de viagens europeia do século XVI (Ásia, I, iii, 6).

Era esse guia providencial, que o “amistoso” rei muçulmano de Melinde tão prestimosamente achou para os exploradores portugueses, realmente um *hindu*, como se poderia supor a partir do próprio testemunho muito estranho de Álvaro Velho (“o piloto cristão que nos el-rei mandou”), talvez originário do Gujarate (*um piloto guzarate* segundo Castanheda), ou era um muçulmano ou “mouro” dessa mesma província indiana do Gujarate (*um mouro guzarate de nação*), como afirmam Barros e Góis?

Nem uma coisa nem a outra, afirmou peremptoriamente o erudito francês Gabriel Ferrand [1928], subscrevendo uma sugestão feita pela primeira vez por Sylvestre de Sacy [1794, IV, pp. 412 ff.] e convincentemente repetida pelo arabista português David Lopes, em 1892. Segundo Lopes, e depois Ferrand, ambos arabistas notáveis e experientes especialistas em estudos do Índico, uma importante crónica iemenita do século XVI revelava convincentemente a verdadeira identidade do enigmático piloto de Vasco da Gama como descrita por Barros: não era outro senão um experiente mestre marinheiro de Omã, um tal Ahmad ibn Mâdjid. Como salientava Ferrand, os Portugueses na costa oriental da África encontraram e garantiram os serviços pessoais de nada mais nada menos que o célebre navegador e autor de tratados navais do Islão medieval, Shihâbuddîn Ahmad ibn Mâdjid an-Nadjî (c. 1421- c. 1510).

Em apoio desta tese, Ferrand esclarecia triunfantemente o “nome” atribuído ao piloto de Vasco da Gama pelos três cronistas portugueses do século XVI: diversamente apresentado como “*Canaqua*” (por Castanheda), “*Malemo Caná*” (por Barros), ou “*Malemo Canaqua*” (por Góis). Estas formas correspondiam na realidade a um título naval e eram corruptelas, como Ferrand brilhantemente restabeleceu, de um híbrido linguístico indo-árabe que reflectia o cenário cultural misto do mundo do oceano Índico no final da Idade Média: *Mu'allim Kanaka*, do árabe *mu'allim*, “mestre”, combinado com o tamil *kanagan* ou *kanaggan*, “aritmético, astrónomo, escriba”, ele próprio derivado do sânscrito *ganaka*, “calculador, astrólogo”. Tomado em conjunto, o título *Mu'allim Kanaka* significava qualquer coisa como “Mestre da Navegação Astronómica” [Ferrand 1928, pp. 195-96].

As dúvidas remanescentes de que este “Mestre da Navegação Astronómica” pudesse ser inteiramente identificado com Ibn Mâdjid de Omã foram posteriormente dissipadas, ou em todo o caso pareciam ter sido, em 1957, pela publicação de três roteiros adicionais do grande marinheiro árabe em Leninegrado [Chumoski 1857; Malkiel-Jirmounsky 1960; Slumovsky 1960; Costa Brochado 1959].

O mais significativo desses textos da colecção russa a ser atribuídos a Ibn Mâdjid era o *Urdjûza Sufalyya*, isto é, um “roteiro rimado” que trata da navegação ao longo da costa oriental africana à volta de Sofala. Um certo número de versos (num árabe de certo modo não gramatical) referiam-se directamente, desta vez, à actividade naval portuguesa nas águas da África oriental - e assim parecia confirmar o argumento da ligação portuguesa de Ibn Mâdjid na charneira dos século XV e XVI — em linhas como estas: “Deves nova-

mente, através dos Francos, conhecer estas rotas e melhorar a tua aptidão com o tempo e pela repetição. Eles descobriram novas rotas, informa-te” [fº 96v, linhas 15-16; Khoury 1983, p. 97, linhas 102-03].

A tradução russa de Chumovski foi por sua vez traduzida para português em 1960 por Myron Malkiel-Jirmounsky e durante várias décadas exerceu uma apreciável influência sobre os eruditos portugueses e outros, ao ponto de alimentar ou reforçar a especulação em alguns círculos académicos sobre investigações secretas iniciais dos Portugueses ainda antes da expedição de Vasco da Gama [Albuquerque 1983, 125 ff.]. Assim, a referência do texto árabe a um naufrágio numa tempestade no ano de 900 da Hégira, ao largo da costa de Sofala “na festa de S. Miguel, ao que se supõe”¹, isto é, em 29 de Setembro (pelo rito ocidental) ou 8 de Novembro (pelo rito oriental) de 1495, causou consideráveis tempestades em alguns círculos académicos, até que Lerenó Barradas examinou em 1967 os indícios existentes nas crónicas e sabiamente argumentou que o incidente, confusamente descrito em árabe, podia corresponder a um naufrágio dos irmãos Vicente e Brás Sodré no ano de 1503, em 8 de Maio, outro dia comemorativo do Arcanjo [Barradas 1967; Albuquerque 1983, pp. 129-31].

Em todo o caso, a identificação do piloto de Vasco da Gama com Ibn Mâdjid de Omã era agora, de qualquer maneira, como em 1960, considerada como uma certeza científica².

Depois o mito foi aparentemente desacreditado de uma vez para sempre em 1983, quando se mostrou que as datas das viagens marítimas activas de Ibn Mâdjid pelo Índico aparentemente não correspondiam às da primeira viagem de Vasco da Gama. O laborioso exame do estudioso sírio Ibrahim Khoury e a tradução inglesa linha a linha do fac-símile de Chumovski do texto árabe de Ibn Mâdjid *Urdjûza Sufalyya* revelaram que umas 106 linhas, e nomeadamente aquelas que se referiam aos “francos” ou Portugueses (tal como as enunciadas acima), eram antes interpolações bastante inábeis, aparentemente do século XVI [Khoury 1983].

Khoury indicou que o próprio poema original de Ibn Mâdjid sobre Sofala tinha que ser datado de 1475³.

Numa tentativa para reconstruir o período da vida de Ibn Mâdjid a partir de datas dispersas da Hégira e das referências autobiográficas encontradas nos seus poemas, Khoury concluía que “ele não podia ter contactado os Portugueses ou ter sabido alguma coisa acerca das viagens deles”. Assim, “em 895 H./1489 d.C., ele dizia que tinha passado já cinquenta anos na observação das estrelas da navegação”, enquanto que em 900 H./1495 d.C., relatava no seu poema «A Divisão da Região da Água» que todos os cabelos da sua cabeça estavam brancos, e que esperava morrer a qualquer momento” [Khoury 1983, pp. 18-20]. Por outras palavras, Ibn Mâdjid “deixara o mar e vivia em terra depois de 900 H. (1495 d.C.)”⁴.

¹ Em árabe *fî 'Ayd Mikâl bi t-tawâhîm* (fº 92v, verso 4).

² Quer em publicações tão altamente especializadas como o artigo S. Maqbûl na *Enciclopédica do Islão*, ou em livros de carácter mais popular como, digamos, *The Discoverers*, de Daniel Boorstin (Nova Iorque 1985, p. 182, que faz basicamente eco a Ferrand: “Quando ao alcançar Melinde ele finalmente conseguiu um piloto árabe competente e digno de confiança para dirigir a sua frota através do oceano Índico, era esse mesmo Ibn Mâdjid; o capitão português não sabia a sorte que tinha”). Mesmo o moderno Estado de Omã retirou algum orgulho nacional da contribuição assim dada por Ibn Mâdjid, como o mais célebre filho de Omã, ao abrir o conhecimento do oceano Índico ao mundo.

³ O título da *Sufaliyya* é mencionado numa outra das obras do autor terminada por essa data, é que mesmo que Ibn Mâdjid tivesse emendado o seu poema mais tarde, essas emendas podiam ter sido introduzidas pelo próprio autor até 1489.

⁴ Ele decidiu passar o resto dos seus dias em casa, em Meca, ou no lugar do seu nascimento e domicílio dos pais, Sa'ada. Qualquer outra residência seria altamente hipotética. Ele estava ainda vivo em 906 H./1500-1501 d.C., e muito longe das rotas da Índia. Não mostrou qualquer sinal de existência depois dessa data. Este evidente testemunho do próprio Ibn Mâdjid exclui a possibilidade de qualquer encontro com ele fora da Arábia — para onde se retirou — depois de 900 H./1495 d.C.”



FIG 1. Caravana in *Maqâmât de al-Hariri*, Paris, Bibliothèque Nationale de France.

O Professor Albuquerque que, de qualquer modo, teve durante muito tempo dúvidas sobre a identificação de Ferrand, aceitava agora o veredicto de Khoury como final e, nas suas conferências e escritos desde 1983, argumentou que o testemunho de Álvaro Velho e dos próprios cronistas portugueses do século XVI deviam de futuro ser aceites como válidos: o experiente piloto que levou Vasco da Gama a Calicute não era definitivamente um árabe, mas um indiano, e especificamente um gujarati [Albuquerque 1983, pp. 143-44]⁵.

De facto, havia poucos mais navegadores locais entre os quais os Portugueses pudessem escolher um piloto, dado que quase todo o comércio marítimo local no mundo do Índico nos finais do século XV, desde os portos da África oriental até aos de Java, era dominado ou por navegadores muçulmanos do sul da Arábia, ou por marinheiros

e mercadores do Gujarat, que podiam por sua vez ser ou muçulmanos ou hindus membros da casta mercantil *banyâ*⁶.

Por seu lado, o sultanato do Gujarat ou “Cambaia”, com a sua elite governante muçulmana e a maioria da população hindu, era a mais próspera e poderosa nação mercantil do oceano Índico no final do século XV e os mercadores gujarati estavam também muito presentes em portos da África oriental como Melinde, na costa do Quénia.

Que o piloto arranjado para Vasco da Gama no porto de Melinde era um gujarati é, pois, a hipótese mais plausível — embora, em última análise, nunca se possa conhecer a verdade da questão. De facto, continua a ser apenas vagamente possível que Ibn Mâdjid não se tenha retirado do mar até 1495 (quando deveria ter a idade, pelo menos segundo os próprios cálculos do Professor Khoury, de apenas sessenta e quatro anos).

Mas desde as críticas do Professor Khoury e do Professor Albuquerque que os estudiosos da primeira viagem de Vasco da Gama têm tendência para deslizar bastante depressa, quase com embaraço, sobre toda a questão de “Ibn Mâdjid” e o problema da identificação do guia de Vasco da Gama [Fonseca 1997; Bouchon 1998]. Como o Professor Albuquerque incisivamente afirmava, “aqui termina a lenda segundo a qual o piloto «árabe» (?) de Vasco da Gama era Ahmad Ibn Mâdjid” [Albuquerque 1983, p. 144].

Mas termina ela aqui? Muito pelo contrário, permitimo-nos discordar. É aqui que realmente toda a questão começa. O facto de a história de Ibn Mâdjid e de Vasco

⁵ Há muito que dizer a favor do Professor Albuquerque. A testemunha ocular Álvaro Velho, que reconhecia bastante bem os “mouros” de língua árabe mas tomava erradamente todos os hindus por “cristãos” exóticos (mesmo depois de ter chegado a Calicute), afirma explicitamente que o piloto era, pelo menos aos seus olhos, um cristão, isto é, um hindu. Enquanto os cronistas posteriores — com o seu muito melhor conhecimento das realidades humanas do oceano Índico — identificam o piloto como tendo sido possivelmente um muçulmano ou *mouro* indiano, todos o consideram decisivamente como sendo um gujarati.

⁶ As mais altas castas hindus estão religiosamente proibidas de atravessar “a Água Negra”.

da Gama ser muito provavelmente uma lenda, torna-a, como tal, ainda mais *significativa historicamente* — por mais paradoxal que possa parecer à primeira vista.

Por um lado, a lenda não é uma invenção europeia moderna, nem começou com De Sacy, Lopes, Ferrand ou Shumosvsky, mas com um xeque da Arábia do sul do século XVI.

A história segundo a qual Ibn Mâdjid guiou o “almirante” português surge pela primeira vez, tanto quanto sabemos, no texto árabe iemenita do século XVI que apoiou toda a conjectura moderna: uma crónica da conquista do Iémen pelos Otomanos, “A Flecha Incandescente na Conquista Otomana”⁷, pelo xeque iemenita Qutbuddîn an-Nahrawâlî (1511-1582).

Este texto crucial é conhecido há muito tempo⁸ e deve ser reexaminado aqui, porque todas as hipóteses sobre Ibn Mâdjid e Vasco da Gama recuam a essa única passagem. Além disso, e independentemente de o autor iemenita ser ou não um cronista cuidadoso dos feitos dos Portugueses no Índico do seu tempo, a própria existência desse texto constitui em si mesma um *facto histórico*.

Simplesmente não é admissível, ao lidar com acontecimentos medievais (ou mesmo do “primeiro Renascimento”), e, em especial, ao remeter para a perspectiva cultural desses séculos, rejeitar imediatamente material textual do período, mesmo que ele possa conter aquilo que consideramos ser um erro estritamente factual. No mínimo, tais textos reflectem um ponto de vista e uma abordagem culturalmente significativa dos acontecimentos.

Nem Shaykh Qutbuddîn pretendeu deliberadamente forjar essa tradição, com a intenção de enganar ou decepcionar os seus leitores. Ele não só partiu do princípio de que os leitores dariam crédito à sua história, como acreditava obviamente nela. O tom da sua escrita indica de facto que a história de Ibn Mâdjid e da frota portuguesa pode ter sido difundida na Arábia do sul no século XVI. Mesmo as interpolações árabes do século XVI que tratam dos “francos”, tendo sido mais ou menos habilidosamente inseridas nos roteiros de Ibn Mâdjid, são de igual significado cultural. A questão é por que contou Shaykh Qutbuddîn esta história e porque é que os escribas contemporâneos da Arábia do sul do século XVI emendaram assim os roteiros de Ibn Mâdjid?

De facto, deve-se perguntar se não será possível vencer a aparente contradição entre essas três propostas: as ideias iemenitas do século XVI sobre Ibn Mâdjid, como primeiro guia da frota portuguesa; o testemunho de Álvaro Velho e dos cronistas portugueses do século XVI que consideravam esse guia como indiano e gujarati; e as datas prováveis do Ibn Mâdjid histórico?

Podemos apresentar o texto de Shaykh Qutbuddîn do seguinte modo:

⁷ Em árabe *Al-Barq al-Yamânî fi l-Fath al-'Uthmânî*.

⁸ Existem vários manuscritos em Paris que foram pela primeira vez estudados por Sylvestre de Sacy em 1794; um deles chegou a Lisboa, onde a passagem significativa foi publicada por David Lopes em 1892 nos seus *Extractos da história da conquista do Yeman pelos Othomanos*. Gabriel Ferrand voltou a publicar o extracto, com tradução francesa, na sua *Introduction à l'astronomie nautique arabe*, em 1928.

“E aconteceu, no princípio do século X (da Hégira), entre acontecimentos calamitosos e estranhos, a entrada dos malditos portugueses, de entre os malditos francos, nas terras da Índia. E um grupo do número deles partiram do estreito de

Ceuta pelo Oceano, e avançaram pelas Trevas, e seguiram para as montanhas de al-Qumr, que quer dizer As Brancas, onde o Nilo tem a sua fonte. E dirigiram-se para Oriente, passaram num lugar perto da costa, num estreito, de um lado do qual havia uma montanha, e do outro o Oceano das Trevas, num lugar de muitas ondas. Os seus barcos aproximaram-se, e quebraram-se, e naufragaram naquele lugar, e nem um do seu grupo escapou para o Oceano da Índia: até que dos seus barcos se afastou e seguiu para a Índia.

E eles não pararam de buscar conhecimento deste Oceano, até que um entendido da nação do Oceano os guiou, e chamava-se ele AHMAD IBN MÂDJID. E o grande dos francos, a quem eles chamavam *Almilandî* (Almirante), fez amizade com ele, e em companhia o embriagou. E ele nesse estado de embriaguez indicou-lhes o caminho, e disse-lhes: 'Não passeis muito perto da costa nesse lugar, depois afastai-vos pelo oceano, depois voltai, e as ondas não vos vencerão.' Eles assim fizeram, e com a tontura (*sukr*) da embriaguez muitos dos seus barcos passaram em segurança, e eles multiplicaram-se no Oceano da Índia.

E em Goa, o nome de um lugar no Decão que agora pertence aos francos, construíram um castelo chamado *Kûtâ* (sânscrito = 'fortaleza'). Depois tomaram Ormuz, e reforçaram-se ali. E depois continuou a chegar-lhes ajuda de Portugal (*al-Burtuqâl*), e cresceram em número, e começaram a cortar os caminhos marítimos dos muçulmanos, e a tomar cativos, e a pilhar, e depois continuaram na sua fúria a capturar todos os navios, e as suas devastações aumentaram contra os muçulmanos, e sucediam-se as suas injustiças sobre os viajantes.

E o sultão de Gujrate, Muzaffar Shâh ibn Mahmûd Shâh ibn Muahmad Shâh, enviou então ao mais nobre sultão (do Egipto) Qânsûh al-Ghûrî, pedindo-lhe ajuda contra os francos"⁹.

من البرق اليماني في الفتح العثماني للشيخ
قطب الدين النصارولي

وقع في اول القرن العاشر من الحوادث الفواح النوار دخول البرتغال للبحر
من طائفة الفرنج الملايين الى ديار الهند وكانت طائفة منهم يركبون من رفاق
سنة في البحر و يجلبون في الظلمات ويمرون خلف جبال القمر بضم القاف
وسكون الهم جمع اقصر اى ابيض وهى مادة اصل بحر النيل ويصلون الى
المشرق ويمرون بموضع قريب من الساحل في ضيق احد جانبيه جبل والجانب
الثاني بحر الظلمات في مكان كثير الامواج تستقره سفائهم وتتكرر ولا ينجو
منهم احد واستمروا على ذلك مدة وهم يهلكون في ذلك المكان ولا يخلص
من طائفتهم احد الى بحر الهند الى ان خلاص منهم غراب الى الهند
فلا زالوا يتوصلون الى معرفة هذا البحر الى ان دلهم شخص ماهر من اهل
البحر يقال له احمد بن ماجد صاحبه كبير الفرنج وكان يقال الطنسى وعاشه
في سكر فعله الطريق في حال سكره وقال لهم لا تفرحوا الساحل من ذلك المكان
وتوغلوا في البحر ثم عودوا فلا تنالكم الامواج فلما فعلوا ذلك صار يسلم من
السكر كثير مراكبهم فكشروا في بحر الهند وبنوا في كوة بضم الكاف العجبة
وتشديد الواو بعدها ها اسم لموضع من ساحل الدكن هو تحت الفرنج الآن
من بلاد الدكن قلعة يستوطنها كوتا ثم اخذوا هرموز وتقوا هناك وصارت
الامداد تترادف عليهم من البرتغال فصاروا ويقطعون الطريق على المسلمين اسرا
ونهباً وياخذون كل سفينة غنياً الى ان كثر ضررهم على المسلمين ومم اذاهم
على المسافرين فارسل السلطان مظفر شاه بن محمود شاه بن محمد شاه سلطان كرات
يومئذ الى السلطان الاشرف قاضيه السنورى يستعين به على الافرنج .

⁹ Para o original árabe, apresentado por Ferrand nas páginas 185-186 de *L'introduction à l'astronomie nautique arabe* e baseado no Ms. árabe de Paris nº 1644, fº 6v, e nº 5927, fº 8v.

Este pequeno mas muito rico texto pode conter um relato inteligente e coerente de acontecimentos no espaço e no tempo entre, digamos, 1498 e 1517, tornando claro o papel de Ibn Mâdjid expresso neste quadro particular de referência— desde que as linhas de Shaykh Qutbuddîn sejam lidas de acordo com a visão cosmológica da sua própria época e civilização¹⁰.

A entrada dos Portugueses no oceano Índico foi sentida no mínimo como um inconveniente irritante e, no pior dos casos, como um desastre pelos cronistas muçulmanos do século XVI, que mencionam a chegada dos bárbaros “francos” (*al-Ifrandj*) às águas orientais. A escassez de referências aos Portugueses na abundante historiografia escrita no mundo islâmico nessa época é de facto bastante surpreendente: ela trai uma verdadeira deficiência da parte da maioria das elites intelectuais muçulmanas do tempo, ainda cegas pela aparentemente e irresistível proeza das suas principais dinastias militares terrestres, em perceberem a mudança que então ocorria no poder mundial, como resultado da captura das vias marítimas por um pequeno reino marítimo europeu arrogante.

Os cronistas do século XVI que se referem aos Portugueses encontram-se, no entanto, nos Estados ligados ao comércio do oceano Índico: principalmente o Egipto, Gujarate, Arábia do sul e a comunidade mercantil muçulmana da costa do Malabar. Ali o assalto português foi claramente registado como doloroso e perigoso e, quando os intelectuais muçulmanos dessas regiões procuraram relatá-lo, colocaram imediatamente o problema em termos virtualmente apocalípticos, isto é, dentro do quadro cósmico que dava sentido à sua percepção do lugar do islâmismo — e do cristianismo — na história do mundo.

Pelo contrário, semelhante atitude, era sem dúvida muito verdadeira relativamente aos seus adversários portugueses também nessa época. Cruzada e *djihad* são espelhos culturais e as modernas tentativas académicas para menosprezar os aspectos de cruzada e de messianismo dos Descobrimentos, salientando apenas as questões económicas — por mais reais e importantes que estas sejam —, têm revelado uma deplorável falta de visão histórica que, no entanto, as recentes tendências de investigação têm felizmente corrigido [Thomaz 1991; Fonseca 1997].

Como se sabe, a ameaça naval dos Portugueses foi demonstrada muito cedo e de maneira clara aos Árabes do Sul, com os primeiros assaltos contra Socotorá em 1506, Ormuz em 1507 e 1515, e Adém em 1513 e 1517 — para não mencionar o “ferrão” sentido depois da derrota das frotas aliadas do Egipto e do Gujarate às mãos dos Portugueses em Diu, em 1509. Mas é preciso salientar também o óbvio: a informação sobre os acontecimentos que afectavam uma parte do mundo islâmico, incluindo a suas extensões mais ocidentais, circulava livremente através de Meca, onde todos os anos numerosos muçulmanos de origem ocidental — ibéricos ou norte-africanos — se podiam encontrar. Ibrahim Khoury observa que quando o cronista iemenita Ibn al-Mutahhar (m. em 1638)

¹⁰ A historiografia islâmica clássica oferece um precedente para essa visão ampla: assim o cronista sírio do século XIII Ibn al-Athîr relacionou explicitamente a actividade dos cruzados no Próximo Oriente com as penetrações contemporâneas dos cristãos na Andaluzia.



FIG 2. Mapa de al-Idrîsî, século XII, Oxford, Bodleian Library.

tentou colocar em perspectiva a penetração portuguesa do oceano Índico, referiu-se em primeiro lugar à queda da Andaluzia islâmica [Khoury 1983].

O cenário cosmológico da história de Shaykh Qutbuddîn — o palco para a sua dramatização do suposto papel de Ibn Mâdjîd na penetração dos Portugueses — corresponde ao mapa-mundi da geografia islâmica clássica (fig. 2). O melhor exemplo desse mapa foi o traçado pelo geógrafo do século XII al-Idrîsî de Ceuta, do qual circularam amplamente cópias por todo o Islão; a ilustração aqui apresentada, por exemplo, mostra a versão inserida num manuscrito do século XV da *Introdução à História do Mundo*, de Ibn Khaldûn¹¹. O mapa de al-Idrîsî preserva o traçado básico da cosmografia helenística não ptolomaica, mas ignora a divisão tripartida da massa de terra central na “Europa”, “Ásia” e “Líbia” (ou “África”), simples convenções imaginadas pelos gregos antigos e perpetuadas pelo cristianismo. A massa de terra de al-Idrîsî torna-se em vez disso uma ecúmena única ou mundo-ilha habitado, sulcado por golfos profundos e rodeado por um único “Oceano”, tomado do *Okeanos* dos gregos, que se tornou *Ūqiyânûs* no árabe medieval. Outros nomes árabes para esse temido oceano eram a-Bahr al-Muhîr, “o Mar que Circunda Tudo”, e também Bahr al-Zulumât, “o Mar das Trevas”, termo usado por Shaykh Qutbuddîn.

¹¹ Neste mapa, o Norte foi voltado para cima em conformidade com a moderna convenção.

O mapa de al-Idrîsî, ao contrário do planisfério do tipo ptolomaico que representava o oceano Índico como um lago fechado, mostra a “África” como um corpo de terra estilizado, curto, arredondado e, portanto, teoricamente circumnavegável, visto que aparece banhado pelo mesmo oceano, como as costas da Índia. As chamadas “Montanhas da Lua” (*al-Qamar*) ou mais propriamente *al-Qamr* (“as Brancas”, na leitura da variante árabe), onde se supunha que o Nilo tinha a sua nascente, aparecem no mapa de al-Idrîsî a cerca de meio caminho entre o Egipto e a extremidade sul, arredondada, de “África”. Esta visão do mundo era já a aceite por um sábio clássico muçulmano como al-Bîrûnî, do século XI, que postulava a existência de um canal ligando os oceanos Índico e Atlântico a sul das Montanhas de al-Qumr e parece estar subjacente à visão do próprio Ibn Mâdjîd histórico, expressa nestas misteriosas e aparentemente autênticas linhas do *Urdjûza Sufaliyya* ou “Roteiro de Sofala”, relacionadas com a costas do extremo sudoeste da África: “Isto é o que sabemos, meu amigo. A terra ali vira para ocidente” [fº 94v, linha 6; trad. de Khoury, p. 81, linha 589 e 593]¹² e “A sua entrada (*madkhal*) fica na costa oeste, como foi relatado por homens experientes”. Basicamente, os elementos-chave em toda a visão do mundo de al-Idrîsî — bem conhecida na Europa ocidental, visto que este mesmo mapa estava incluído no *Kitâb Rudjâr* ou “Livro de Roger” do geógrafo árabe medieval apresentado ao rei normando Roger II da Sicília — eram também aceites pelos Portugueses do século XV, que acreditavam que podiam alcançar o Oriente (o mapa ptolomaico, pelo contrário, apresentava o oceano Índico como hermeticamente fechado).

Mas este é também *exactamente o mapa* na própria opinião de Shaykh Qutbuddîn, quando ele descreve como os Portugueses passaram do estreito de Ceuta para o Mar das Trevas e depois em torno da massa de terra africana “em direcção às Montanhas de al-Qamr, ou seja, “as brancas”, onde o Nilo tem a sua nascente”.

Mas para os muçulmanos do século XV, a noção de uma “entrada” ou *madkhal* entre os oceanos Atlântico e Índico era apenas teórica, não para ser seguida na prática. O limite histórico à navegação muçulmana para sul, ao longo da costa oriental de África, era Sofala, no estreito de Madagáscar.

Acreditava-se que terrores muito reais se ocultavam no outro extremo do *Mar Que Tudo Cerca*, carregado de consequências físicas e também, deve-se sublinhar, propriamente *metafísicas*. Nem sempre é fácil, nem sequer desejável, separar, nos escritos geográficos islâmicos medievais, aquilo que é estritamente observação empírica ou “científica” daquilo que é folclore e mito — carregado, ainda para mais, de simbolismo espiritual.

Por exemplo, mesmo na parte autêntica do Roteiro de Sofala os cálculos muito cuidadosos de Ibn Mâdjîd das estrelas tal como elas aparecem no céu acima da costa oriental de África pararam subitamente diante do domínio do mito, quando ele se refere ao *Rukh*. Na doutrina islâmica medieval, pensava-se que o pássaro gigante *Rukh* pairava mesmo por cima do estreito de Madagáscar, interditando toda a navegação mais para Sul.

¹² A ligação entre o pensamento de al-Bîrûnî e a noção de Ibn Mâdjîd de uma *madkhal* ou “entrada” entre os oceanos Índico e Atlântico foi assinalada por S. Maqbûl, art. “Ibn Mâdjîd”, *Enciclopédia do Islão*, 2ª ed.

Pensava-se de facto que a existência do pássaro era um dos sinais visíveis colocados por Deus à aproximação do Fim da Terra, para avisar o comum dos seres humanos que não continuassem para lá de certos limites terrestres permissíveis. Marco Polo menciona o mito, de que ouviu falar quando navegava de regresso a casa através do golfo Pérsico. O Rukh pode representar possivelmente uma islamização da ave divina Garuda do hinduísmo, a montada de Vishnu.

O “Grande Pássaro” do Estreito de Madagáscar encontra-se em todas as cosmografias padrão islâmicas medievais. Os viajantes perdidos seguram-se às garras dele para se salvarem, não apenas no compêndio geográfico de al-Qazwînî do século XIII, ou nas histórias de Sinbad, das *Mil e Uma Noites*, mas também no célebre *Conto da Princesa Indiana do Pavilhão Negro*, do grande poeta de língua persa do século XII Nizâmî, cujo *Livro de Alexandre*, além disso, veio a constituir uma das principais enciclopédias poéticas do Islão oriental do conhecimento do oceano Índico.

E Ibn Mâdjid, por sua vez, sobre o “Pássaro Gigante” no Roteiro de Sofala afirma: “Não há nada para o lado sul além de ilhas desconhecidas no mar, sem quaisquer sinais. Nelas vive ar-Rukh (o pássaro gigante); ali estão as presas dos elefantes; ele vigia-as. E voa transportando um elefante para as ilhas das costas dessas águas, acredita nos meus preságios!” [fº 94v, linhas 5-7: trad. de Khoury, p. 82, linhas 612-614, mas aqui muito modificado].

Muito mais importante do que o Pássaro Rukh, no entanto, como sinal visível da orla final do mundo para lá do Oceano das Trevas, erguia-se a Cadeia de Montanhas Qâf, geralmente concebida como uma única Montanha que corria numa série de cumes denteados em volta de todo o Círculo Exterior do Mundo.

Essa Cadeia de Montanhas de Qâf é muito visível no mapa de al-Idrîsî. Pensava-se que cada cume exercia um poder mágico, magnético. A água do oceano fervia em sorvedouros na base daquelas rochas temíveis, sugando barcos para o abismo. Além disso, pensava-se que a força magnética das rochas desorientava as agulhas das bússolas e arrancava os pregos dos barcos, assim fazendo com que os barcos pregados com metal se desintegrassem e afundassem. Os espíritos dos homens que se afogavam também giravam, como se estivessem bêbedos. Como o poeta Nizâmî escreveu nos maravilhosos versos persas do seu *Livro de Alexandre*: “Sempre que um navio caía naquele laço, girava como louco, como um vento demoníaco!”

Nas histórias de Sinbad das *Mil e Uma Noites*, o infeliz viajante que se aventura demasiado no oceano, e assim navega até demasiado perto do Monte Qâf, arrisca-se ao naufrágio imediato. Todas as aventuras de Sinbad ocorrem ao longo dessa orla exterior montanhosa do mundo, em cujas vertentes viviam os génios e as fadas. O navio de Sinbad afunda-se no sorvedouro junto à Montanha na “sexta viagem”. No Conto do *Terceiro Príncipe de Qalandar*, uma das obras-primas das *Mil e Uma Noites*, o capitão do

navio exclama com desalento: “Amanhã ao fim do dia chegamos à montanha de pedra preta, chamada Montanha Magnética (*hadjar al-maghnâtîs*); para lá dela, as correntes arrastam-nos quer queiramos quer não. Assim que estivermos junto à sua planície, os lados do barco abrem-se e todos os pregos das tábuas voarão e abrirão caminho para a montanha” [trad. de R. Burton].

Na história de Shaykh Qutbuddîn, os primeiros Portugueses no perigoso Estreito são descritos como enredados numa interminável batalha para contornar a massa de terra do sul, enquanto tentam evitar os sorvedouros e também a atracção magnética fatal precisamente dessa Montanha no Fim da Terra: “os seus navios aproximaram-se, e quebraram-se, e nenhum deles se salvou”.

Esta estranha superstição da Montanha Magnética, muito mais antiga do que o Islão, e na qual se acreditava em toda a região do oceano Índico medieval (incluindo o golfo Pérsico e o mar Vermelho), provinha talvez da reverência inspirada pela força do magnetismo em geral e talvez da agulha magnética em particular — uma invenção fundamentalmente chinesa que remonta a cerca do século I d.C. e que foi transmitida à Europa medieval através dos muçulmanos do Índico e do Mediterrâneo [Needham 1962, IV].

Em termos práticos, a tradição foi também mantida para justificar o muito antigo e bizarro costume do oceano Pacífico, observado igualmente pelos marinheiros muçulmanos, budistas e hindus, de coser os barcos com fibra de côco em vez de os pregar com pregos; uma singularidade testemunhada pelo autor bizantino Procópio no século VI, por Marco Polo no século XIII, e pelos Portugueses no final do século XV. Como o magnífico escritor indiano do século XI explica num texto sânscrito, “rochas magnéticas do mar... arrastavam para o fundo os barcos fixados com ferro” [Hourani 1975, p. 95].

Aos olhos de Qutbuddîn, no entanto, os Portugueses afundaram-se no perigoso estreito entre a massa de terra “Africana” e a Montanha do Fim do Mundo não apenas porque os seus navios eram pregados com ferro, mas porque toda a sua empresa era *blasfema*.

No simbolismo religioso islâmico medieval, segundo o qual toda a realidade física estava investida de um significado espiritual interior (como no Ocidente medieval), o Monte Qâf representava quatro coisas: o Fim do Mundo Inferior, o Limiar da Morte, o Baluarte das Forças do Mal e a Escada entre o Mundo Inferior e o Superior.

Todos os contos islâmicos medievais de iniciação representam essencialmente a aventura da alma do Homem Comum, configurada nesse cenário cósmico, à sombra do Monte Qâf, na margem mais distante do oceano.

O modelo principal para essas histórias era o *Conto de Hayy ibn Yaqzân* do século XI, do célebre filósofo e médico Ibn Sâna (Avicena), que era lido e imitado desde a Pérsia até Espanha. A imagística cosmológica aparentada com a do conto de Avicena sobrevive muito no pequeno drama “português” de Qutbuddîn.

Ora, segundo a cosmologia islâmica medieval (que traz muitas ideias já correntes no mais antigo Próximo Oriente bizantino, como nos escritos do mercador tornado monge Cosmas Indicopleustes — que viajara ele próprio para a Índia — ou nas homilias sírias), o oceano representa a dissolução das formas terrenas. Os seres vivos estão fisicamente destinados a morrer ao pé das rochas do Monte Qâf, porque o seu poder magnético simboliza a atracção irresistível da Morte.

As regiões mais baixas da Montanha correspondem ao Reino do Inferno. São guardadas por seres demoníacos que incluem as hordas de Gog e Magog (*Yâdjûdj wa Mâdjûdj*), eles próprios encerrados num Baluarte de Bronze erguido há muito tempo pelo mítico Alexandre o Grande — a quem a tradição islâmica atribuía o estatuto de Profeta. A rotura do Baluarte pelas hordas demoníacas será um dos sinais que anunciam o Apocalipse, o Fim do Mundo.

A Montanha é também, no entanto, uma ligação entre a Terra e o Céu. As almas santas podem subir por ela como uma escada. As almas indignas e danadas, aquelas que passaram por uma iniciação espiritualmente falhada, sofrem o naufrágio ou morrem de qualquer outro modo junto à Montanha, porque o seu assalto à Montanha é uma blasfémia. Assim, o Terceiro Príncipe Qalandar das *Mile Uma Noites*, que naufragou pela atracção magnética da Montanha, é depois cegado de um olho - o que o marca, segundo a doutrina islâmica medieval, como um discípulo de Satanás.

Só as almas abençoadas são salvas de se afundarem, são admitidas a beber da Fonte da Água da Vida, que brota no sopé da montanha, e são autorizadas a subi-la para a salvação e para a visão das Esferas celestiais.

A salvação é concedida, no conto de Avicena, ao protagonista, correspondente à alma do Homem Comum. Mas *târa 'aqlî*, “a minha cabeça anda à roda”, grita o príncipe-herói noutro célebre conto islâmico medieval de iniciação, a *História do Exílio Ocidental*, do século XII, de Suhrawardî, em que o protagonista emerge do mar e sobe até ao cume da Montanha — só para ser atirado dali abaixo, por não ter cumprido todas as exigências da união mística com a Divindade [Corbin 1954].

Mas de súbito a história de Qutbuddîn dá uma reviravolta, do naufrágio para uma medonha brecha naval. Porque os Portugueses não são apenas “danados” (ele usa a palavra explicitamente: *la'în*), eles são também *demoníacos*: porque o facto de um dos seus barcos conseguir, finalmente, romper a barreira do Monte Qâf para entrar no oceano Índico, o *Bahr al-Hind*, não é um sinal da Graça de Deus, mas da Ira de Deus.

Porque na mente de Qutbuddîn, os Portugueses devem ser agora identificados com as hordas demoníacas de Gog e Magog, irrompendo pelo Baluarte de Alexandre no Fim do Mundo, para se introduzirem no fim do tempo.

Esta ideia é muito clara num texto muito próximo, escrito pelo cronista egípcio Ibn Iyâs, que trata de acontecimentos do ano de 1507. Enquanto esta passagem tem sido

muitas vezes citada em ligação com as reacções muçulmanas às primeiras incursões portuguesas no mar Vermelho, as suas implicações obviamente apocalípticas nunca foram, que eu saiba, devidamente tidas em conta: “E a razão para essa ocorrência é que os francos recorreram a todos os meios para abrir o Baluarte forjado por Alexandre, filho de Filipe o Grego, e isto foi por meio de uma Brecha na Montanha entre o mar da China e o mar de Roma, e os francos não pararam de escavar nessa Brecha por um longo período de anos até que a abriram: e assim os seus barcos entraram por ali no mar do Hidjâz” [Ibn Iyâs 1984, IV, p. 109].

Ao transpor o caminho através dos perigos do Oceano das Trevas no extremo do mundo, pode-se no entanto encontrar um guia providencial.

Essa figura aparece no *Livro de Alexandre*, de Nizâmî. É um feiticeiro enigmático e um mágico ambíguo conhecido como *Balînâs*, que serve de guia e piloto à frota de Alexandre através dos perigos do Oceano das Trevas, entre o Mar da Índia” e “o Mar da China”, e salva os viajantes. Os seus poderes mágicos anulam a atracção do sorvedouro e outros encantos fatais do fim do oceano. A personagem de Nizâmî deriva, historicamente, da figura do sábio helenístico Apolónio (“Balînâs”) de Tiana, mas o poeta, e os muitos pintores de miniaturas que ilustram o seu livro, modelaram esse “Balînâs” directamente de um dos grandes pilotos do oceano Índico do seu próprio tempo:

“Para o mestre do navio, assim falou o rei:

‘Lança a tua nau a esse reino de vagas!

Aqui, nestas águas implacáveis quero ter o meu assento,

Porque nessas cortinas se oculta um Segredo do Senhor!’

Entre tantos sábios cujo sopro, como o de ‘Îsâ (Jesus)

Pode ter soprado a vida na matéria -,

Leva-o com ele, só, Balînâs do Sábio!”

Nos versos de Nizâmî do século XII, Balînâs é o Guia do Mar arquétipo, onisciente, para todos os fins.

Como Balînâs, a figura de “Ibn Mâdjid” do pequeno romance de Qutbuddîn, aparece subitamente agora, como que por magia, “um entendido do povo dos oceanos”, para guiar com segurança os Portugueses através dos perigos do Estreito do Fim do Mundo — porque tal é a inescrutável e terrível vontade de Deus.

Devemos compreender que, na visão que Qutbuddîn tinha do mapa, o extremo da massa de terra africana avança tanto pelo oceano que percorre milhares de léguas perigosamente perto da orla magnética do Monte Qâf. Por consequência, “Ibn Mâdjid” avisa os Portugueses: “não vos aproximeis muito da costa nesse lugar (a costa da cadeia do Monte Qâf), e depois afastai-vos pelo oceano adentro (rumai a igual distância entre a massa de terra e a cadeia do Monte Qâf), depois voltaí (seguí para norte, para longe da cadeia do Monte Qâf, contornando o canto da massa de terra Africana para a segurança,

finalmente, do oceano Índico)”. Os Portugueses escapam assim à “estonteante vertigem” (*sukr*) da Montanha Magnética.

Daquilo que fica dito revela-se claramente que a personagem de “Ibn Mâdjid” na história de Qutbuddîn é uma simples figura de mito, navegando através da paisagem marítima do mito. O texto de Qutbuddîn não prova nem refuta que o verdadeiro Ibn Mâdjid tenha alguma vez guiado os Portugueses umas duas gerações antes. A história demonstra apenas que, em meados do século XVI, um xequê erudito da Arábia do Sul acreditava nisso. E isto é que é importante. A chegada dos Portugueses ao oceano Índico foi um acontecimento, para Qutbuddîn, de significado cósmico (tal como o foi para o seu contemporâneo Camões, embora por razões exactamente opostas). Nenhuma figura menor que o próprio Senhor do Mar podia ser retratada como sendo chamada para lidar com os portugueses intrusos, num drama demasiado pesado para ser uma mera história: era necessário o mito.

No seu zelo em argumentar que o texto de Qutbuddîn deve conter pelo menos um germe de verdade histórica, Ferrand foi ao ponto de citar o testemunho de um grande explorador e arabista britânico do século XIX, Sir Richard Burton.

Ora Burton tinha escrito que as tripulações dos barcos tradicionais em volta da ponta sudoeste da Arábia e no mar Vermelho ainda invocavam regularmente o nome de “Shaykh Mâdjid” como o virtual santo patrono de todos os navegadores; creditavam-no com a invenção de todas as artes, embarcações e instrumentos navais incluindo a agulha magnética; e liam o capítulo inicial do Corão em sua honra antes de soltar amarras [Burton 1856, pp. 3-4] (fig. 3).

Além disso, em toda a extensão do oceano Índico islamizado, até mesmo ao final do século XIX, os marinheiros árabes, indo-muçulmanos e malaaios referiam-se a qualquer roteiro ou colectânea de cartas marítimas como um *Kitâb Mâdjid*, um “Livro de Mâdjid” — independentemente de tais textos conterem ainda ou não qualquer material do autêntico Ibn Mâdjid [Ferrand 1928, p. 227].

Ora, as referências de Ferrand tendem a provar exactamente o contrário daquilo que ele esperava demonstrar. O “Ibn Mâdjid” de Qutbuddîn dificilmente será uma personagem histórica distinta, mas em vez disso — como o Balînâs de Nizâmî — arquétipo personalizado do Experiente Senhor do Mar, uma cristalização do melhor dos marinheiros do oceano Índico.

No princípio do século XVI, na realidade talvez no tempo de Ibn Mâdjid, o marinheiro da Arábia do Sul era entendido como o guia e o patrono de todo o povo do mar, enquanto todos os mestres muçulmanos da navegação no oceano Índico — árabes ou gujarati — usavam já obviamente o “Livro de Mâdjid”, embora sem deixar de revê-lo e editá-lo interminavelmente e acrescentar material: e tornando-se assim, em si mesmos, outras tantas manifestações multiplicadas do arquétipo de “Ibn Mâdjid”.



FIG 3. Barco indo-árabe in *Maqâmât* de Al-Harîrî, Bagdade 1237, Paris, Bibliothèque Nationale de France.

Ainda que o piloto de Vasco da Gama fosse realmente um muçulmano gujarati, esse mesmo piloto era também “Ibn Mâdjid”; porque usava o livro de Ibn Mâdjid usava o saber de Ibn Mâdjid, e desempenhava o papel de Ibn Mâdjid.

No Ocidente moderno, estamos bastante familiarizados com as repetidas revisões anuais de famosos dicionários, guias e enciclopédias — na realidade exigimos essas revi-

sões —, quando estamos ainda tenazmente apegados aos nomes dos autores originais e mesmo quando possa restar realmente pouco do seu material (p. ex. “Larousse”, “Webster”, “Baedeker”, etc.). Qualquer coisa semelhante parece ter acontecido com os escritos do próprio Ibn Mâdjid; razão pela qual os escribas de meados do século XVI da Arábia do Sul inseriam novo material — sobre os Portugueses — no roteiro do mestre. Eles estavam afinal apenas a “actualizar” um guia útil. Mas este continuava a ser, apesar de tudo, o “Livro de Mâdjid”.

Os estudos de mitologia de Mircea Éliade encontraram uma tendência geral no folclore mundial para reduzir acontecimentos históricos complexos a padrões simples, significativos, cristalizados em torno de um nome e de um arquétipo. Isso aconteceu, por exemplo, na cristalização do ideal humano da cavalaria medieval europeia da realeza em torno das duas personagens de “Artur” e “Carlos Magno” [Éliade 1969, cap. 1].

É também o que acontece na história de Qutbuddîn. *Todos* os pilotos muçulmanos exímios do oceano Índico, na charneira dos séculos XV e XVI, foram resumidos, no seu texto, na figura única e simbólica de “Ibn Mâdjid”.

A “verdadeira” história de Vasco da Gama e do seu piloto oriental é uma história bastante sinistra, segundo as provas muito realistas do *Roteiro* português e das crónicas. Os três barcos armados de Vasco da Gama lançaram uma campanha de terror pela costa oriental da África, a fim de forçar os pequenos sultões locais a ceder um dos pilotos da sua frota; dois desses pilotos muçulmanos fugiram de bordo e um terceiro, depois de ter sido torturado com azeite a ferver, preferiu suicidar-se lançando-se ao mar da popa da nau capitânia, com as mãos atadas atrás das costas — a guiar os amaldiçoados Portugueses. Só o sultão de Melinde, desavindo com os outros governantes ao longo da costa e receoso dos canhões de Vasco da Gama, se convenceu finalmente a oferecer um piloto de confiança aos recém-chegados ao oceano — que lhe poderiam ser úteis.

Mas a figura do “Ibn Mâdjid” de Qutbuddîn é também uma personagem ambígua e assustadora, quase um feiticeiro (em grande parte como o Balînâs o Mago, do poema de Nizâmî) para o Senhor do Mar Arquétipo recebe de Deus a ordem para perder o seu sentido do Direito (fica “embriagado”) e para trair os Segredos do Mar aos diabólicos Portugueses, escolhidos por Deus como terríveis anunciadores do fim do mundo. E, num certo sentido, há uma considerável verdade simbólica na história de Qutbuddîn: todos os bons marinheiros do oceano Índico tradicional, associados em 1498 ao nome de “Ibn Mâdjid”, foram realmente revelados pelos Portugueses e passaram para os Portugueses através do piloto de Vasco da Gama, quem quer que ele fosse na realidade.

O feito de Vasco da Gama

CARMEN M. RADULET

EM 1488, GRAÇAS À VIAGEM DE BARTOLOMEU DIAS, D. João II realizou o sonho de descobrir a passagem entre o Atlântico e o Oriente, o mítico *Promontorium Prassum*, mas não teve a possibilidade de ver os navios com a cruz da Ordem de Cristo alcançarem as costas da Índia. Este feito caberá, porém, ao seu sucessor D. Manuel definido o *Venturoso* devido à fama que conseguiu entre os príncipes da Europa, êxito que lhe permitiu transformar, já em 1499, o título de “Rei de Portugal e dos Algarves d’Aquém e Além Mar” e “Senhor da Guiné” no de “Rei de Portugal e dos Algarves d’Aquém e Além Mar, Senhor da Guiné e Senhor da Conquista, Navegação e Comércio da Etiópia, Arábia, Pérsia e Índia”, muito mais prestigiante. A este propósito, João de Barros salienta que “vendo el-Rei Dom Manuel esta universal regra do Mundo, e que seus antecessores sempre trabalharam per conquista dos infiéis, mais que per outro injusto título acrescentar ao de sua coroa, e el-Rei Dom João, seu primo, como de caminho por razão da impresa que este reino tomou em descobrir a India, tinha tomado por título *senhor de Guiné*, continuando com ele, acrescentou estes três: *senhor da navegação, conquista e comércio da Etiópia, Arábia, Pérsia e India*. O qual título não tomou sem causa ou acaso, mas com muita aução, justiça e prudência, porque, com a vinda de Dom Vasco da Gama e principalmente de Pedrálvares Cabral, em efeito per eles tomou posse de tudo o que tinham descoberto, e pelos Sumos Pontífices lhe era concedido e dado” [Barros 1945, p. 227].

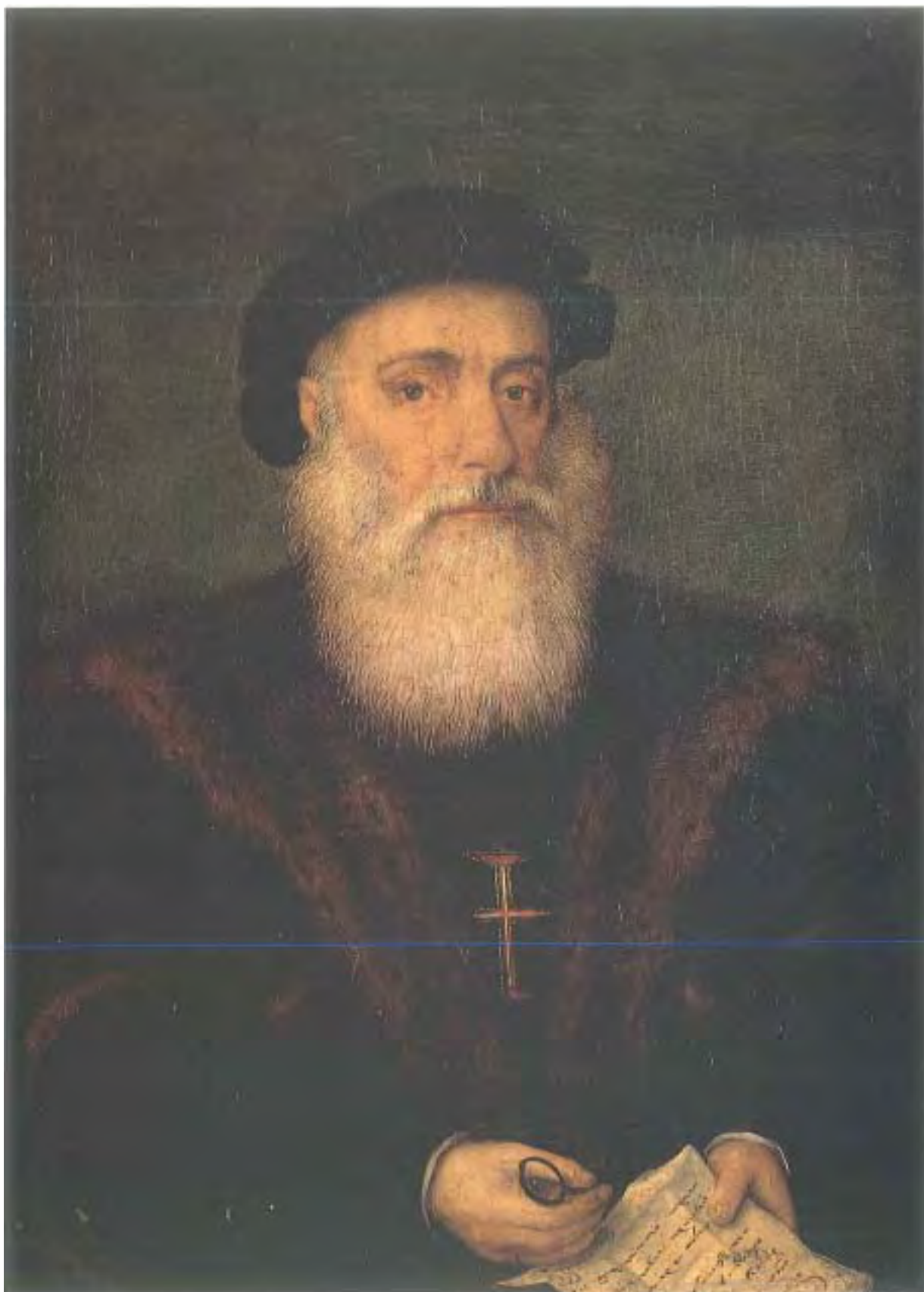
Ao referir as motivações que D. Manuel alegou para a realização da viagem de circum-navegação da África, João de Barros reconstrói *a posteriori* um discurso altamente retórico que tem o condão de resumir magnificamente a atmosfera que caracterizou o espírito em que foi cumprido este empreendimento: “E consirando eu per muitas vezes qual seria a mais proveitosa e honrada impresa e dina de maior glória que podia tomar pera conseguir esta minha tenção, - pois, louvado Deus, destas partes da Europa em as de África, a poder de ferro, temos lançado os mouros e lá tomando os principais lugares dos portos do reino de Fêz que é da nossa conquista - achei que nenhua outra é mais conveniente a este meu reino [...] que o descobrimento da India e daquelas terras orientais. Em as quais partes, però que sejam mui remotas da Igreja Romana, espero na pieda-

dade de Deus que não somente a Fé de Nosso Senhor Jesu Cristo, seu filho, seja per nossa administração pubricada e recebida, com que ganharemos galardão ante ele, fama e louvor acerca dos homens, mas ainda reinos e novos estados com muitas riquezas vendicadas per armas das mãos dos bárbaros, dos quais meus avós, com ajuda e serviço dos vossos e vosso, têm conquistado este meu reino de Portugal e acrescentado a Coroa dele. Porque, se da costa da Etiópia, que quasi de caminho é descoberta, este meu reino tem adquirido novos títulos, novos proveitos e rendas, que se pode esperar, indo mais adiante com este descobrimento, senão podermos conseguir aquelas orientais riquezas tam celebradas dos antigos escritores, parte das quais per comércio têm feito tamanhas potências, como são Venzea, Génoa, Florença e outras mui grandes comunidades de Itália?” [Barros 1945, p. 131].

Como se depreende das palavras de João de Barros, os objectivos subjacentes à expedição de Vasco da Gama estavam bem definidos quer dum ponto de vista ecuménico, quer económico e político. O capitão-mor de D. Manuel tinha, porém, que pôr em prática o regimento que lhe tinha sido entregue: era necessário não só completar a circum-navegação de África, mas também estabelecer relações estáveis e pacíficas com a sociedade indiana. No que dizia respeito ao aspecto náutico, a expedição não devia, pelo menos teoricamente, levantar problemas insuperáveis, sobretudo considerando o facto de que o regimento previa a utilização no Índico de um piloto árabe. Bem diferente se apresentava a missão diplomática, já que era necessário confrontar-se com um mundo só parcialmente conhecido, em que vigoravam regras não coincidentes com as correntes na sociedade europeia. O Oriente, apesar de não representar em finais do século XV uma *terra incognita*, estava definido, de maneira bastante confusa, como um todo em que se evidenciavam sobretudo aquelas características que o diferenciavam da “norma”, isto é da realidade europeia.

Como é bem sabido, quando em 1492 Cristóvão Colombo alcançou o arquipélago das Baamas, Haiti e Cuba, estava convencido de ter chegado ao Extremo Oriente, nas proximidades da mítica Chipango descrita por Marco Polo. Para demonstrar a si próprio e aos Reis Católicos esta sua teoria, Cristóvão Colombo procedeu a uma busca quase espasmódica de todos os elementos que podiam representar uma confirmação das imagens da mitologia oriental presentes na cultura medieval europeia. Para o “Almirante de las Indias”, os *topoi* naquela época caracterizadores do orientalismo eram ainda, sobretudo, a profusão de ouro, pedras preciosas, pérolas, sedas, especiarias, perfumes, uma vegetação luxuriante em que viviam animais monstruosos e homens cujo aspecto físico e comportamento não respeitavam os cânones vigentes na Europa.

Quando, no mês de Maio de 1498, Vasco da Gama chegou com a sua frota ao porto de Calicute, tinha a certeza absoluta de se encontrar na Índia e, conseqüentemente, a sua atitude perante aquele mundo revelava-se bem diferente da observada por Colombo:



■ FIG 1. Retrato de Vasco da Gama, século XVI, Lisboa, Museu Nacional de Arte Antiga

não precisava procurar sinais de orientalismo mas, pelo contrário, tinha que adaptar a sua “visão do Oriente” - que era ainda, em grande parte, a que tinha sido construída pela cultura clássica e pela medieval - a uma realidade que só em diminuta parte coincidia com a imagem tradicional.

O Oriente na tradição clássica, medieval e renascentista

Durante o seu período de esplendor, a Grécia teve relações com a Pérsia e com a Índia, como testemunha Heródoto, e parece confirmar a relação de Esquilace de Carianda, *Périplo por fora das Colunas de Hércules*. Se, graças às obras de Esquilace e de Hecateo de Mileto (*Descrição da Ásia*) a Índia deixou de representar uma *terra incognita*, para o ambiente cultural helénico aquela região estava caracterizada sobretudo pela abundância de ouro (são famosas, por exemplo, as formigas gigantes descritas por Heródoto, que extraem ouro enquanto escavam as suas galerias) e pela presença de povos monstruosos, como os macrocéfalos, pigmeus, cinocéfalos, cavernículas, amazonas, etc. Esta Índia colocada nos confins do mundo tinha a capacidade de albergar toda aquela fenomenologia monstruosa, humana, animal e vegetal, alimentando assim, criativamente, a curiosidade e a fantasia de uma parte da sociedade helénica.

A atenção para esta região aumentou após as campanhas de Alexandre Magno, imortalizadas por escritores como Nearco, Onesícrito e Ptolomeo que, porém, ao lado de uma análise mais detalhada do Oriente, conservaram e actualizaram também uma grande parte dos mitos e dos mistérios já implícitos na ideia de Índia. A recordação dos feitos de Alexandre Magno sobreviveu não só na cultura grega, mas também foi projectada no Egipto e actualizada em Roma, como mostra, por exemplo, o facto de Marco António sonhar com a conquista do Oriente. Embora este empreendimento não tenha sido levado a cabo, o imperador Augusto teve o condão de estimular a criação duma rede comercial estável que ligava o Mediterrâneo à Índia, através da Síria ou do Egipto e do mar Vermelho, facultando assim aos romanos grandes quantidades de especiarias, perfumes, pedras preciosas, pérolas, sedas, etc.

Como é natural, o contacto dos meios mercantis com o Oriente despertou não só o interesse de cartógrafos e geógrafos como Ptolomeo, mas também o de letrados e historiadores como Estrabão, Pompónio Mela, Plínio, Séneca ou Arriano. Todavia, a este respeito é oportuno notar que enquanto Ptolomeu representava, nas suas cartas geográficas, aquela região de uma maneira bastante realística, nas obras literárias o Oriente continuava a ser caracterizado por uma fenomenologia dominada pelo maravilhoso e pelo monstruoso, enriquecida, graças ao cristianismo, por outros mitos, como o do Paraíso Terrestre e o da terra em que Salomão encontrou as riquezas utilizadas na construção do templo de Jerusalém.

O peso da tradição grega e latina, enfatizada posteriormente através da criação de lendas relativas a personagens como Alexandre Magno, São Tomé ou o Preste João das

Índias, e da elaboração de várias obras hagiográficas, revelou-se, porém, condicionante durante toda a Idade Média não apenas nos autores que detinham unicamente uma cultura livresca, mas também nos testemunhos daqueles viajantes, missionários ou mercadores, que graças às suas peregrinações individuais tiveram um contacto directo com o Oriente. É portanto evidente que nas obras de um Frei Giovanni da Montecorvino, primeiro missionário na China, de Frei Jordán Catalán de Séverac, ou de Frei Odorico da Pordenone - para citar só alguns - se assiste a uma certa objectivização devida à frequência intensa e prolongada de determinadas áreas orientais.

Todavia, também autores como o próprio Marco Polo no *Milione*, além de conservarem, em maior ou menor medida, alguns dos mitos tradicionais, não conseguem eliminar o fascínio pelo maravilhoso e pelo excepcional. Assim, Marco Polo ao descrever a sua viagem à China e o regresso à Europa através da Malásia e da Índia, ao lado de relatos verídicos acerca de lugares e sociedades orientais, repropõe, actualizando-os, alguns dos mitos clássicos: não só a abundância de ouro traduzida visivelmente nas telhas que cobriam o palácio do rei de Chipango, vales de diamantes, aves gigantescas e serpentes que vigiavam as riquezas, mas também cinocéfalos, amazonas e homens com rabo.

Um papel especial revestem, neste novo interesse colectivo pelo maravilhoso oriental, as obras de John de Mandeville, *Tratado bellissimo das mais maravilhosas coisas ...* (conhecido também com o título de *Viagens*) e o *Lapidário*. Este nobre inglês, inspirando-se profusamente para o itinerário médio-oriental nos testemunhos de Simone Sigoli, Leonardo di Niccolò Frescobaldi, Niccolò da Poggibonsi ou Iacopo da Sanseverino, e para o oriental no *Milione* de Marco Polo e nas *Viagens* de Oderico da Pordenone, proporcionou ao público dos séculos XIV e XV um conjunto altamente sugestivo, devido sobretudo à capacidade de repropor grande parte dos mitos que caracterizavam estas áreas da terra. O próprio autor tem a consciência de que muitas coisas que ele conta como “reais”, como “existentes porque foram vistas”, podiam parecer irreais aos olhos dos seus leitores e, portanto, sente a exigência de se acautelar perante uma eventual incredulidade do público afirmando, quase provocadoramente, que “quem quer crer que creia, se assim quiser, e quem não quiser crer que deixe estar” ou ainda “[os leitores] têm que saber que o que eu escrevi é a própria verdade, como se fosse o santo Evangelho, apesar de existirem muitos que não acreditarão”.

Apesar das dúvidas que os leitores da época podiam ter acerca da “verdade” dos contos de Mandeville, o certo é que esta obra registou durante os séculos XIV e XV uma circulação - em manuscritos e impressos em várias línguas - superior até à do *Milione* de Marco Polo, renovando no público europeu o interesse por tudo o que dizia respeito ao mundo oriental.

Uma nova época será aberta graças à obra de estudo e de publicação dos principais textos da literatura clássica grega e latina empreendida pelos humanistas. Não se pode já

falar no sucesso mais ou menos casual alcançado por um ou por outro texto, mas de uma tentativa de proporcionar aos investigadores da época aquelas obras da antiguidade que se revelaram básicas para o desenvolvimento do pensamento filosófico e para o conhecimento “científico” do mundo. No domínio que estamos a analisar as edições das obras de Estrabão, de Ptolomeo, Plínio ou Pompónio Mela deram origem a um debate muito estimulante acerca da configuração da terra em que estavam envolvidos geógrafos, cartógrafos e filósofos. Nesta leitura crítica da geografia clássica os humanistas tiveram, porém, a consciência de que era necessário combinar a tradição especulativa com a observação directa proporcionada pelos viajantes e navegadores.

O desejo de objectivização do conhecimento do mundo não alcança, todavia, uma dimensão total, já que, por um lado, a publicação dos textos clássicos actualizou uma certa mitologia do maravilhoso e, por outro, também os testemunhos que naquela época surgiram da experiência directa dos viajantes não estavam isentos de um determinado imaginário. Como se depreende, por exemplo, do livro *De varietate fortunae* ou *India recognita* até um autor como Nicollò de Conti ao relatar as suas peregrinações em terras orientais não consegue renunciar a uma parte daqueles mitos aos quais o público estava habituado¹: não só o Preste João mas também a história das amazonas, a das águias e dos diamantes, o Paraíso Terrestre, etc.

Do Índico como mito ao Índico como espaço vivencial

O regresso da frota de Vasco da Gama a Portugal abriu uma nova era no relacionamento da Europa, não apenas com a região indústânica, mas também com o Oriente e com o Extremo Oriente: tratava-se, porém, duma época em que a mera sede de conhecimento estava acompanhada por exigências impelentes de confronto com os ambientes sócio-políticos e económicos. Neste sentido, como se viu, Vasco da Gama tinha que cumprir um regimento bem definido, que contemplava a solução rápida e eficaz de problemas de carácter diplomático, comercial e ecuménico. Não estranha, portanto, que



FIG2. Brasão de Vasco da Gama, Sines.

¹ Nicollò de'Conti ditou a Poggio Bracciolini a narração das suas viagens no Oriente, narração que o humanista, depois de a ter integrado com materiais provenientes das obras de Plínio e Ptolomeo, a inseriu no volume *De varietate fortunae* que estava a redigir. O livro quarto desta obra registou uma ampla circulação em latim e em italiano sendo impresso pela primeira vez em 1492 (Cremona, Ulrico Scinzenzeler) com o título *India recognita*.



FIG 3. Armada de Vasco da Gama - 1497. *Livro das Armadas*, Lisboa, Academia das Ciências

à chegada a Calicute os Portugueses tentem, por todos os meios elaborar uma análise funcional do mundo com que têm que interagir, visto que a sua bagagem cultural é, neste contexto, submetida a uma revisão constante que implicava uma actualização rápida até daqueles dados que pareciam já adquiridos. A este propósito, basta lembrar, por exemplo, o facto de que para Vasco da Gama e para os seus homens a sociedade indiana era caracterizada pela presença de três grandes comunidades religiosas - cristã, gentia e muçulmana - que detinham, porém, um papel ainda não bem definido em termos políticos.

A confrontação com a sociedade de Calicute, como testemunha amplamente o *Diário da navegação de Vasco da Gama*, põe em discussão também esta “certeza” já que sobretudo aquela cristandade que os Portugueses esperavam encontrar e, eventualmente, utilizar como aliada contra o poderio muçulmano não corresponde às expectativas, enquanto a gentilidade, dominante em termos numéricos, não detém suficiente autonomia política. Perante uma situação tão complexa, o capitão-mor de D. Manuel não se pode deixar condicionar pela tradição: é esta talvez a explicação lógica da ausência no *Diário da navegação de Vasco da Gama* e no *Tratado de todos os reinos que estão de Calicute para a banda do Sul...* [Costa 1960], da mitologia que, até então, caracterizou o mundo industânico. Isto não quer dizer, porém, que determinadas tradições, como se viu, já seculares, tivessem desaparecido como por milagre com a chegada da frota de Vasco da Gama a Calicute... O que é patente é o facto de que o contacto directo com a realidade indiana, a exigência de encontrar soluções imediatas perante situações dramáticas levam os portugueses a observar um comportamento pragmático e desmistificador que deixa pouco espaço à fantasia e ao pensamento simbólico.

Se esta visão caracteriza os textos, por assim dizer, oficiais da expedição, outra é a situação que se apresenta no caso dos testemunhos complementares em que foram registadas as opiniões de algumas pessoas que fizeram parte da frota. A este propósito são significativas as cartas-relação enviadas para a Itália pelos florentinos Jerónimo Sernigi e Guido di Messer Tomaso Detti ², exactamente porque estes mercadores, além de referirem o grande êxito da viagem de Vasco da Gama, reservam um espaço significativo a assuntos colaterais, não só problemas de carácter mais marcadamente mercantil, mas também a breves núcleos narrativos dedicados a aspectos “singulares” da realidade indiana. As cartas em questão podem ser definidas como textos híbridos, já que revelam a existência de uma série de mecanismos cognitivos devidos sobretudo à presença da racionalidade científica, ao lado de um discurso mítico-literário de cunho tradicional.

Tanto Jerónimo Sernigi como Detti desenvolvem uma análise objectivizadora do mundo industânico no que diz respeito aos preços das especiarias e dos outros produtos preciosos, às redes do comércio existentes no Índico, a determinadas componentes sociais directamente relacionadas com a circulação dos bens. Todavia, as suas potencialidades cognitivas e classificatórias não conseguem elimi-

² As duas cartas de Jerónimo Sernigi foram publicadas em forma resumida - sobretudo na parte relativa à mitologia oriental - no vol. de Fracanzio da Montalboddo, 1507, *Paesi nuovamente ritrovati*, Vicenza, e sucessivamente, com algumas variante, no primeiro vol. de Giovanni Battista Ramusio, 1550, *Navigazioni e viaggi*, Venezia (ed. moderna Giovanni Battista Ramusio, *Navigazioni e viaggi*, a cura di Marica Milanese, Torino, Giulio Einaudi Editore, 1978). A versão mais completa das cartas de Sernigi e a carta de Guido di Tomaso Detti foram publicadas no vol. de Carmen Radulet, 1994, *Vasco da Gama. La prima circumnavigazione dell'Africa (1497-1499)*, Reggio Emilia, Edizioni Diabasis.

nar determinadas categorias culturais dominadas pelo pensamento simbólico e pelo imaginário. Assim, a riqueza extraordinária da Índia não é devida só à profusão de especiarias, à abundância de laca - em certos lugares da Índia, até os navios eram calafetados com laca, - mas também à existência de pérolas do tamanho de ovos de pombo e de rubins, tão grandes, que quatro montados em cima dos pés duma cama faziam de noite tanta luz que não era preciso acender velas. Também a fenomenologia do maravilhoso humano, físico e animal conserva o seu fascínio: existem marinheiros mouros capazes de ficar debaixo da água duas ou três horas para consertar as quilhas dos navios; as pessoas que entravam em determinadas horas num templo de Calicute morriam por causa de visões diabólicas; uma parte dos navios não levava pregos de ferro porque o fundo daqueles mares é de pedra imã; enquanto que a região é ainda populada por unicórnios e serpentes venenosas e “diabólicas”. Da mesma maneira, alguns comportamentos sociais despertam a curiosidade e um certo horror quase complacente, como acontece, por exemplo, com a prática do *sati*, aliás já descrita por Mandeville. Além disso, sobretudo Jerónimo Sernigi não se esquece também de referir outros três mitos que faziam parte da cultura tradicional europeia: o do Preste João, o do curso do Nilo e o da rica Taprobana, de que “Plínio escreveu tão amplamente”.

O *Diário da navegação, o Tratado de todos os reinos...* e as três cartas-relação dos mercadores italianos oferecem exemplos significativos para a definição do processo cultural desencadeado pela expedição de Vasco da Gama, no que diz respeito ao desenvolvimento dos mecanismos cognitivos de carácter racional e científico e à persistência de um discurso mítico-literário já bem radicado em determinadas camadas sociais.

O impressor Valentim Fernandes adverte a curiosidade que a viagem de Vasco da Gama despertou não apenas em Portugal, mas em toda a Europa acerca da Índia, contudo, como pessoa que conhecia muito bem o ambiente da corte portuguesa, sabia que D. Manuel não tinha interesse em desvendar, em pormenor, à Europa os conhecimentos náuticos, comerciais e diplomáticos conseguidos pela expedição de 1497-1499. Muito provavelmente é esta a motivação que o leva a não publicar uma obra como o *Diário da navegação de Vasco da Gama*, mas, todavia, para satisfazer o gosto dos leitores, a imprimir em 1502 no volume *O Livro de Marco Paulo* os textos de Marco Polo, de Nicolao Véneto e de Jerónimo de Santo Estevão³. Com esta operação editorial Valentim Fernandes dá, porém, origem em Portugal a uma nova ruptura cultural entre a racionalidade científica promovida através das análises objectivizadoras, propostas pelos homens empenhados nos descobrimentos e na criação de um espaço vivencial no Índico e no discurso mítico-literário tradicional, que será desenvolvido no século XVI, sobretudo nas obras de carácter literário: poesia, teatro, triunfos ou contos que continuavam a tradição hagiográfica medieval.

³ Marco Paulo. *Ho livro de Nicolao veneto; O trallado da carta de hui genoues das ditas terras*, 1502, Lisboa, Valentim Fernandes; ed. moderna, *Marco Paulo. O livro de Marco Paulo. O Livro de Nicolao Veneto. Carta de Jerónimo de Santo Estevão*, Introdução e índices por Francisco Maria Esteves Pereira, 1922, Lisboa, Oficinas Gráficas da Biblioteca Nacional.

“Fraternidade do mar”

ABDUL SHERIFF

PARA OS POVOS DO LITORAL do oceano Índico, o mar não é o fim do mundo; ele é o princípio de um novo mundo de subsistência e de oportunidades. É uma fonte de alimentos e de materiais de construção, como o peixe, as pedras de coral e os troncos de mangue. Com o desenvolvimento da sua tecnologia marítima e o aproveitamento dos ventos da monção, podiam aventurar-se mais longe, para estabelecer contactos com comunidades do outro lado do oceano a fim de criar uma maior unidade económica e cultural.

O *Périplo do Mar da Eritreia*, um guia grego para navegadores, mostra claramente que o processo de integração oceânica já estava em curso no século I d.C.. Com a ascensão do Islão no Sudoeste da Ásia, no século VII, e a quase simultânea unificação da China sob a dinastia T'ang no leste, tinha-se desenvolvido uma economia mundial que se estendia desde o Mediterrâneo até ao Pacífico ocidental [Casson 1989, Chaudhuri 1985, p. 15].

As monções desempenharam um papel central nessa integração. Durante o Inverno setentrional, a monção do Nordeste facilita a partida dos *dhow*s da Arábia do Sul, do golfo Pérsico e da Índia para a sua viagem até à entrada do mar Vermelho e à África oriental. Durante o Verão setentrional, o vento inverte-se, transformando-se na monção de Sudoeste. É a época de partir da África oriental.

Outro facto a considerar na integração do oceano Índico ocidental é que, enquanto os recursos de madeira são abundantes nas regiões de floresta tropical da Índia ocidental e na África oriental, a península Arábica intermédia é deficitária nessa matéria-prima vital, mas rica nos recursos de pesca do mar Árábico. O ambiente traçou por conseguinte as bases para a relação inter-regional. Construía-se navios da resistente madeira de teca e de outras madeiras rijas nos estaleiros indianos ou africanos orientais. A madeira era transportada da Índia ou da África para a costa da Arábia, onde se desenvolveu uma activa indústria de construção naval.

O dhow

O veículo para a unificação marítima do oceano Índico foi o *dhow* (fig. 1). O termo abrange uma grande variedade de embarcações que vão desde as seis até às trezentas



FIG 1. Selo de Zanzibar, editado em 1913, ilustrando um *dhow*, tema central na história de Zanzibar e da costa swahili.

toneladas ou mais. Antes da expansão europeia, muitos dos barcos à vela no Índico ocidental eram “cosidos”, como foi pela primeira vez referido por Nearco no golfo Pérsico no século IV a.C.. Eles foram descritos, de forma mais pormenorizada, no século VI d.C. por Procópio como barcos em que as “tábuas são fixadas umas às outras não por meio de pregos, mas de cordas”. O método sobreviveu até ao século XX. O mais célebre exemplo nas águas da África oriental era o *mtepe*, um navio largo e raso que terminava em ponta nas duas extremidades, com uma longa proa que se projectava como uma cabeça de camelo, um mastro vertical, e uma grande vela quadrada de esteira. Era usado para a navegação costeira e podia transportar até 20 toneladas de carga. O último *mtepe* foi construído em Lamu em 1933, e desapareceu hoje por completo [Bowen 1949, p. 106; Casson 1989, pp. 59, 73, 141, 181; Hourani 1963, pp. 91-92; Martin 1978, pp. 94-96]. Tem havido um considerável debate, desde os tempos antigos, sobre as razões que terão levado a costura a ser praticada durante tanto tempo, desde uma teoria segundo a qual as rochas magnéticas do oceano puxariam os pregos de ferro ou o próprio barco para a sua destruição submarina à ideia segundo a qual a madeira era demasiado rija e racharia se fosse pregada. É mais provável que os pregos de ferro fossem caros e enferrujassem com demasiada facilidade e que nas costas infestadas de corais do oceano Índico os navios cosidos fossem mais flexíveis e quebrassem com menos facilidade, sendo mais fáceis de reparar.

A segunda característica dos navios do Índico era o método de construção e a forma do casco. As pranchas eram unidas umas às outras pela borda, como as das caravelas, a partir da quilha, para formar o casco antes de se meterem as traves para fortalecer a estrutura. O conjunto era amarrado à proa e aos postes da popa para formar os típicos navios de duas pontas. O *boom* kuwaitiano de dois mastros ou o seu equivalente indiano *dhanghi*, que ia das 60 às 200 toneladas, são os modernos navios mercantes de alto mar,

enquanto o *beden*, de Oman, mais pequeno, era usado na pesca, na recolha de pérolas e no comércio costeiro até Zanzibar [Hornell 1942, p. 22] (fig. 2a-b).

A característica mais notável dos *dhow*s do Índico ocidental é talvez a sua vela latina (fig. 3). Enquanto uma vela quadrada capta o vento de trás, a vela latina segura obliquamente e permite-lhe navegar muito mais perto do vento. Bowen e Hourani sustentam que ela foi inventada no oceano Índico e depois transmitida ao Mediterrâneo. Outros sugerem que ela se desenvolveu no Mediterrâneo, quando um dos lados da vela quadrada foi encurtado. Seja qual for a origem, a maior parte dos *dhow*s têm uma única vela principal de enorme dimensão, e os maiores têm, também, uma vela de ré mais pequena [Hourani 1963, pp. 100-104; Bowen 1949, pp. 92-95]. A entrada dos Europeus, a partir do século XVI, teve sem dúvida um grande impacto na construção naval do oceano Índico. O aspecto mais significativo foi a divulgação dos pregos de ferro na construção de barcos, a fim de reforçá-los, quando eram construídos *dhow*s maiores. Eles inspiraram também modificações no método da construção do casco, com a montagem de toda a estrutura sobre a qual as pranchas eram pregadas, e o acrescento da popa quadrada que aumentava a capacidade de carga aos *dhow*s [Hornell 1942, p. 22].



FIG 2 a/b. Tipos diferentes de *dhow*s no oceano Índico ocidental em meados do século XIX: (a) Zaruk, Chebar, Mtumbwi, Mtepe, Beden, (b) Ganja, Dau, Baghala. In C. Guillian, *Documents sur l'histoire, la géographie et le commerce de l'Afrique orientale*, Paris, Bertrand, 1856.



■ FIG 3. A vela latina ainda é usada actualmente no oceano Índico.

Os mais elaborados eram chamados *baghala* no golfo Pérsico e *kotia* e *ganja* na Índia, grandes transportadores oceânicos que iam das 150 até às 400 e, ocasionalmente, mesmo às 500 toneladas. Tinham geralmente dois mastros e eram inteiramente cobertos. Comerciam entre o golfo Pérsico e até ao Sri Lanka e Bengala para Leste, e Aden, África oriental e Madagáscar para Oeste e para Sul. Villiers viu um certo número de *baghalas* durante a sua viagem em 1939, mas, com a concorrência dos barcos a vapor, foram substituídos pelos modelos autóctones de duas pontas, como o *boom*. Versões mais pequenas e mais simples dos navios de popa quadrada sobreviveram, como o *sambuk* no mar Vermelho, que anda entre as 30 e as 200 toneladas, e o *jehazi* de um só mastro na África oriental, **amplamente** usado no comércio costeiro até Madagáscar e a Aden [Hornell 1942, pp. 15-21; Villiers 1940, pp. 107-108].

A arte da navegação

A arte da navegação no oceano Índico tinha alcançado uma fase avançada no seu apogeu, quando os *dhow*s navegavam até à China, em especial nas ciências astronómicas, que ajudavam os navegadores a orientarem-se em alto mar. A arte não era monopólio de nenhuma nacionalidade, mas um fundo comum de conhecimento e de experiência no oceano Índico. Um manuscrito indiano do século I d.C. descreve as qualidades de um piloto perfeito, familiarizado com os astros, bem como com os sinais naturais da costa, descrição que está muito próxima daquela que é feita pelo célebre piloto árabe do século XV

Ahmed ibn Madjid. Muitos desses antigos navegadores eram persas que tinham dominado o oceano Índico imediatamente antes e depois da ascensão do Islão. Outros eram árabes, como os “Três Leões”, que floresceram por volta do século XII. Pilotos indianos do Gujate parece terem sido importantes quando os Portugueses entraram no oceano Índico. Ibn Madjid foi durante muito tempo identificado como o piloto que guiou Vasco da Gama através do Índico até Calicute, em 1498, mas fontes portuguesas são unânimes em descrevê-lo como mouro ou maometano do Gujate [Tibbets 1971, pp. 1-11; Lewis 1973, p. 244].

No entanto, com a entrada dos Europeus no Índico, o velho conhecimento foi gradualmente desalojado pela tradição europeia de medir a altura do sol com um sextante, substituindo a antiga dependência das estrelas. Em 1844 os Britânicos capturaram um guia de navegação de um barco de escravos que mostra os capitães dos *dhow*s a usarem a técnica europeia. Os *nakhodas* árabes conheciam os ventos e marés, mas, já perto do século XX apenas contornavam a costa da África oriental ou a Índia e não usavam qualquer instrumento além da bússola. Quando Villiers perguntou ao seu capitão se podia navegar por alto mar até à Índia, ele disse que necessitaria de contratar um *muallim* (navegador) indiano para medir o sol [Tibbets 1971, p. 46; Villiers 1940, pp. 198, 270-271, 300-301, 306].

“Cargueiros do Oriente”

Embora o comércio do *dhow* já tivesse declinado consideravelmente em meados do século XX como consequência do desvio das mercadorias mais valiosas para o barco a vapor, ele prosseguia num comércio muito activo em Zanzibar, onde havia ainda, mais de 300 *dhow*s de alto mar que aí entravam em 1945-46. O traçado da origem e das rotas dessas antigas embarcações num mapa descreve uma densa rede de intercomunicações pelo Índico ocidental¹ (fig. 4 e 5).



FIG 4. Vista do porto de Zanzibar repleto de *dhow*s no século XIX.

FIG 5. Direcção dos ventos da Monção e rotas de *dhow*s no oceano Índico ocidental.





FIG 6. Grandes *dhows* em querenagem na enseada de Stone Town em Zanzibar.

Uma importante característica do *dhow* é que ele era um barco mercante errático e transoceânico, que parava em todos os portos que oferecessem perspectivas de comércio. Em 1945-46, menos de um quinto dos *dhows* navegava directamente do porto de origem para o seu destino. Os restantes faziam mais de 400 escalas em portos intermédios ao longo das costas do sul da Arábia, da Somália e da África oriental antes de chegarem, finalmente, a Zanzibar, e alguns iam até Moçambique, Ilhas Comores e Madagáscar.

Do número total de *dhows* nesse ano, cerca de um oitavo tinha origem no subcontinente indiano, trazendo telhas de barro vermelho de Mangalore, que cobriram muitas casas em Stone Town, em Zanzibar, e noutras cidades ao longo da costa leste de África durante o século XX. Outros tantos *dhows* partiam do golfo Pérsico, a maioria deles vinha de Omã, e em especial do célebre porto de *dhows* de Sur. Muitos navegavam primeiro até Barsa, no extremo do golfo Pérsico, para recolher uma carga de tâmaras, voltando por vezes aos seus portos de origem para receber a sua própria carga de peixe seco e de sal. Depois navegavam para a Índia ou para Aden para descarregar uma parte da carga e receber outras mercadorias para a costa swahili. Finalmente, cerca de um décimo dos *dhows* vinham da costa da Somália, trazendo peixe seco, gado e o famoso *ghee* (manteiga semilíquida) de Kismayu. Todos esses *dhows* faziam as escalas de Lami, Tanga, Mombaça e Zanzibar, despachando a sua variada carga e fazendo contratos antecipados para a viagem de regresso com a monção de sudoeste, alguns meses depois.

Esperavam pela mudança das monções num dos portos swahili, aproveitando a oportunidade para querenar e realizar reparações essenciais (fig. 6 e 7). Muitos deles, no

¹ A maior parte dos dados neste parágrafo e nos seguintes vêm dos Arquivos Nacionais de Zanzibar, AB45/45.



FIG 7 a. Construção de um *dhow* em Lamu, Quênia, 1997.

entanto, iam para Lamu ou para o delta do Rufiji, a fim de cortar troncos de mangue que constituíam uma das principais cargas para a viagem de regresso. Estes são a madeira mais barata e mais forte para a construção de casas. Como dizia Villiers, “as dimensões de muitas salas árabes são fixadas na praia de Lamu”. Visto que têm normalmente apenas três ou quatro metros de comprimento, determinavam a largura das salas de muitas casas medievais ao longo da costa swahili e no golfo Pérsico, bem como na Stone Town de Zanzibar de hoje. O *dhow* em que Villiers viajou transportava 300 cortes de troncos de mangue, que foram vendidos no Bahrein a um agente do rei Saud, que construía então um palácio em Riade [Villiers 1940, p. 320].

Villiers notou semelhanças entre a lista de mercadorias importadas para os portos do norte da Somália no primeiro século d. C., tais como trigo, arroz, manteiga, tecidos de algodão e açúcar, e as que eram trazidas pelo *dhow* em que ele viajava. Contudo, faltavam



FIG 7 b. Construção de um *dhow* em Nungwi, Zanzibar, 1994.



FIG 7 c. *Dhow* acabado de construir. Lamu, Quênia, 1997.

vários artigos valiosos, como canela, casca de tartaruga e incenso. Durante o último período omíada, e de novo nos séculos XVII e XVIII, os escravos fizeram parte da carga física desses *dhow*s vindos da África oriental, mas a revolta de Zanj no sul do Iraque no século XIX e a abolição do comércio de escravos no final do mesmo século, puseram fim a esse comércio. Os escritores árabes medievais falavam também muito do ouro que vinha do Zimbábue via Sofala e Quíloa e, no século Xm o viajante árabe Masudi acrescenta o marfim, que era transportado da África oriental via Omã para a Índia e a China [Villiers 1940, p. 98; Freeman-Grenville 1962, p. 1].

Muitas dessas mercadorias continuaram a ser transportadas pelos *dhow*s no século XIX, quando começaram a sentir a concorrência, primeiro dos navios à vela americanos e europeus e, mais tarde, dos vapores, que os privaram das mais valiosas cargas. No final da década de 1950, os barcos a vapor estavam a usurpar já até o mercado do mangue. Por essa altura, os *dhow*s transportavam apenas um décimo do comércio total de Zanzibar².

² Arquivos Nacionais de Zanzibar, AK4/35 e BA36/1-25.

Organização do comércio dos *dhow*s

É difícil saber como foi o comércio dos *dhow*s organizado no passado, mas, nos finais dos anos 30, quando Villiers viajou num *dhow* kuwaitiano, ele baseava-se num sistema complexo. A construção do *dhow* era financiada por um mercador que possuía plantações de tâmaras no sul do Iraque. O *dhow* operava mais num sistema de quotas do que de salários para os membros da tripulação. Antes da divisão da receita da viagem, metade do rendimento líquido era retirada para pagar o barco. O saldo era dividido em partes iguais por todos os membros da tripulação, embora o *nakhoda* e o *muallim* recebessem partes adicionais da quota do navio³.

O comércio do *dhow* consistia em duas partes claramente definidas. A principal carga física do barco era constituída por tâmaras para a costa da Somália e incluía também um carregamento de sal, peixe seco e uma grande variedade de mercadorias locais e importadas da costa sul do Iémen para o mercado da África oriental. O comércio privado dos membros da tripulação era também muito importante. Cada um era autorizado a levar um caixote de mercadorias e o *nakhoda* adiantava-lhes uma parte suficiente das suas quotas para comprarem os seus produtos, incluindo turbantes, abanos de palha e artigos de cestaria.

Para além dos membros da tripulação, o *dhow* transportava também um certo número de comerciantes particulares, a quem Villiers chamava filhos de Sinbad. Estes gastavam cerca de 300 a 400 rupias em Aden ou Muscate, e compravam produtos que encontrariam mercado na África oriental. Entre esses produtos incluíam-se sarongues coloridos, turbantes, toucados, etc. Esses comerciantes viajavam pelo oceano Índico, durante 8 ou 9 meses e obtinham um lucro de 1000 rupias, segundo as estimativas de Villiers.

Muitos desses produtos eram “contrabandeados” em terra pelos membros da tripulação e pelos comerciantes privados. O *nakhoda* considerava que todas as restrições impostas pelas autoridades coloniais europeias à antiga liberdade de comércio, no oceano Índico eram injustificadas e deviam ser contornadas sempre que possível.

“Fraternidade do mar”

Esses *dhow*s eram comandados e tripulados por homens que, através de uma longa experiência da vida no mar comum, tinham desenvolvido um sentido de comunidade. Villiers ficou impressionado com aquilo a que ele chamou “fraternidade do mar”. Em todos os portos, eles acolhiam-se uns aos outros e, no mar, estavam sempre prontos a socorrer-se mutuamente sem exigir pagamento. A bordo do *dhow*, a tripulação pertencia a diferentes seitas islâmicas e muitos eram de origem escrava, mas isso parecia importar pouco. Todos comiam da mesma comida e nas mesmas quantidades. A mistura e a integração racial atingiam níveis bastante elevados nessa comunidade marítima. Alguns dos

³ Muita da discussão desta secção é baseada em Villiers 1940, pp. 15, 33, 58, 145-147, 165, 301, 360.

nakhodas eram de tez bastante escura, mas Villiers foi informado com indiferença de que eram todos árabes [Villiers 1940, pp. 142, 207, 301, 360].

Tal interacção cultural e miscigenação prolongou-se pelo menos desde o século I d.C. como notava o *Périplo*: “Os mercadores de Muza (na costa sul da Arábia)... enviam para ali (costa oriental de África) navios mercantes que equipam principalmente com mestres e agentes árabes que, através de constantes relações e de casamentos mistos, estão familiarizados com a região e a sua língua” [Casson 1989, p. 61].

Depois da longa viagem, os marinheiros no *dhow* de Villiers falavam muitas vezes de “bebes” (mulheres) e “bints” (raparigas), pelas quais se dizia que Lamu e Zanzibar eram famosas. Em todos os portos visitados pelos *dhow*s, os membros da tripulação estabeleciam ligações com as mulheres locais, forjando assim laços familiares que atravessavam o oceano. Testemunhos do virar do século mostram que muitos *nakhodas* estabeleciam segundos e terceiros lares ao longo das costas somali e swahili, nas Ilhas Comores e no norte de Madagáscar. Um *nakhoda* de Sur, por exemplo, tinha um filho de uma mulher de Pemba e outro de uma comoriana, e uma filha de uma suria (esposa escrava secundária) do interior de África. Os Europeus, limitados pelas ideias de monogamia e de Estado nação, ficavam completamente desconcertados com os marinheiros do Índico, que lhes pareciam dividir os seus favores, conjugais e comerciais, entre os portos de origem e os portos de adopção” [Villiers 1940, pp. 56, 75, 79-82, 149, 178-181, 196, 211; Registos Oficiais Indianos, R/15/1/404-7]. Para os filhos do Índico nada era mais natural que a unidade do seu mundo oceânico (fig. 8).

Essa unidade era reforçada pelo movimento de pessoas através do oceano ao longo de milhares de anos. A cada monção do Nordeste, uma população misturada embarcava nos *dhow*s da Arábia para a costa oriental de África: mercadores, bufarinheiros, emigrantes, carregadores, mulheres, crianças, e até músicos e pedintes, e, ao que parece, só um pequeno número regressava. Os mercadores carenciados de Hadramaut e de Sur dedica-



■ FIG 8 a. Diferentes grupos culturais, incluindo lemenitas, Indianos, Africanos e Iranianos, reunidos numa rua de Stone Town em Zanzibar, bebendo café e fumando cachimbo de água.



FIG 8 b. Nascer do sol no porto de *dhows* em Zanzibar.

vam-se à especulação comercial, como os seus antepassados haviam feito durante séculos. Um deles falava swahili, persa, hindustani, vários dialectos indianos e também somali e árabe, bem como inglês. Outro contingente era constituído por emigrantes que iam para África, pela primeira vez ou regressavam depois de uma curta visita à Arábia. Procuravam trabalho como carregadores, aguadeiros, vendedores de café, vigilantes, bufarinhos e empregados de pequenas lojas⁴.

Outros casos mostram a vasta rede de comércio e de povoamento que rodeava o oceano Índico desde Hadramaut até ao interior da África, numa direcção, e para o sudeste da Ásia na outra. Um velho cego de 65 anos entrou a bordo em Mukalla com destino a África, onde ia liquidar os negócios de um irmão que morrera algures no Congo (Zaire). Havia vários outros que tinham nascido na Indonésia ou na Malásia, eram meio malaio ou meio hadrami, falavam malaio e holandês, liam jornais escritos em árabe e em holandês, e tocavam num velho gramofone discos do Cairo e de Damasco.

Como em muitas outras culturas, a vida do mar era predominantemente a esfera dos homens, em que a entrada das mulheres só relutantemente era aceite. O *nakhoda* do *dhow* de Villiers não queria mulheres no seu barco porque dizia que elas tinham que ser protegidas e segregadas e muitas vezes causavam problemas. Era-lhes cobrado pela

⁴ A informação neste parágrafo e nos seguintes é de Villiers 1940, pp. 58, 78-79, 196, 211; Martin: 48-50, 70.

passagem mais um terço do que aos homens. Durante o ano de 1945, as mulheres constituíram apenas 1% dos 2654 passageiros que desembarcaram em Mombaça.

O muito pequeno número de mulheres entre os passageiros teria uma importante implicação na integração tanto cultural e social como racial no Índico ocidental. Muitos árabes casavam com mulheres locais, dando origem a uma população mista. Numa descrição que poderia ser repetida quase literalmente para muitos outros portos do oceano Índico, Villiers diz que: “as ruas de Mukalla formigavam de seres humanos estranhos, vestidos de todos os trajes coloridos do Oriente — mercadores banianos nas suas calças oscilantes e diáfanos e chapéuzinhos pretos, iemenitas de sarongue e grandes turbantes, beduínos de preto e anil, ... marinheiros e *nakhodas* persas, somalis, kuwaitianos, suris, batinis, mestiços errantes com sangue de todo o leste, meio-malaio, meio-turcos, meio-africanos, meio-egípcios, meio-baluchis, meio-balinenses. O hadrami viaja até muito longe e toma as suas mulheres onde as encontra, trazendo a descendência masculina de volta para a sua terra natal, e o sangue de todo o Oriente pulsa naquelas azafamadas ruas de Mukalla” [Villiers 1940, p. 61].

Em Zanzibar, o *dhow* recebeu três mestres-escola, únicos passageiros para a viagem de regresso. Villiers descreveu-os como swahili que disse serem mais negróides na aparência do que qualquer dos marinheiros. Ao conhecê-los mais de perto, descobriu que, de facto, dois deles eram descendentes de um comerciante de marfim do Baluchistão e uma mulher do Congo (Zaire). O outro era parente afastado de um príncipe árabe, nascido em Zanzibar, que era negro a vinte e cinco por cento [Villiers 1940, pp. 296-298].

O fim de uma era?

Durante vários milhares de anos o *dhow* circulou pelo oceano Índico, transportando mercadorias e pessoas, criando uma cultura marítima cosmopolita. Enquanto o comércio era a primeira razão, uma grande variedade de gente movia-se com ele através dos oceanos: mercadores, marinheiros e colonos e, em tempos passados, também escravos, refugiados religiosos e conquistadores. Cada porto que Villiers visitou impressionou-o pelo carácter cosmopolita das populações portuárias. Se podemos alargar a sua frase memorável, o sangue de África, tal como o sangue de todo o Oriente, pulsa nesses portos do oceano Índico.

E com as pessoas vinha a integração social e cultural. Muitos dos marinheiros e dos mercadores viajantes falavam árabe, persa, swahili e línguas indianas, casavam-se e eram absorvidos. No processo, mais de 2.000 palavras árabes, cerca de 100 persas e muitas indianas relacionadas com a navegação, o comércio, a administração, os têxteis, a alimentação, etc., foram absorvidas pelo swahili. Esse processo levou alguns povos africanos e aspectos da sua cultura e da sua língua para a Arábia do sul, o golfo Pérsico e



■ FIG 9. *Dhows* no oceano Índico, 1997

a Índia, enquanto o Islão, a língua e a cultura swahili se estendiam profundamente pela África continental com o comércio das caravanas, até ao Congo oriental (Zaire).

Os imigrantes traziam também os seus modos de vestir e hábitos alimentares que hoje fazem parte do oceano Índico. O *sarongue* indonésio foi adoptado pelos hadrami, que o introduziram no swahili como *saruni*; e o *khanga* swahili está hoje a espalhar-se rapidamente em Omã com o regresso dos árabes de Zanzibar, depois da revolução. Uma ementa swahili estaria hoje incompleta se não contivesse artigos como chapati, pilua, biriyani, shurba, bokoboko, etc., cuja origem no oceano Índico é facilmente discernível.

Isto para não falar da música e da dança. Os tambores rítmicos e as palmas do elemento africano da população tornou-se parte integrante da música do golfo Pérsico. No outro extremo, as melodias e motivos árabes penetraram na música swahili. O *taarab* swahili é um produto singular de interacção cultural. Ao passear pelas ruas estreitas de Zanzibar ou tomar café nos cafés locais, poderíamos facilmente imaginar-nos transportados a Ras al-Khaimah, no golfo Pérsico.

Vários milénios de comércio do *dhow* deixaram um magnífico resíduo de unidade cultural que adquiriu o seu próprio impulso. O regresso a Omã dos árabes de Zanzibar falando árabe em vez de cortar a antiga ligação histórica entre esses dois países, revitalizou-a. Elevou o swahili ao nível de uma segunda língua não oficial nesse país árabe. O golfo Pérsico surgiu novamente como um parceiro comercial natural, embora usando agora barcos a vapor e aviões. A ajuda financeira aos parentes em Zanzibar abriu um novo canal de influência cultural. A vigorosa planta da unidade cultural do oceano Índico recusa-se a murchar (fig. 9).

O Oceano
de Partida

catálogo

Fonte bicéfala

Escultura portuguesa, início século XVI (?)

Pedra calcária

Alt.: 107; Larg.: 71 cm

Lisboa, Museu Nacional de Arte Antiga

Nº Inv.: 644 Esc.

Não se apurou ainda a proveniência original desta serpente dupla, com a representação e as empresas de D. Leonor e de seu irmão D. Manuel. Embora presentes em inúmeras obras dispersas, a reunião do Camaroeiro com a Esfera Armilar é muito rara (Pelourinho de Óbidos). Ela é sinal inequívoco da aliança da Rainha viúva com seu irmão nos incertos momentos que se seguiram à morte de D. João II.

J.L.P.

Ecce Homo

Pintura portuguesa, final do século XV

Madeira de carvalho

Alt.: 88; Larg.: 65 cm

Lisboa, Museu Nacional de Arte Antiga

Nº Inv.: 433 P

Se não é um protótipo é pelo menos a mais antiga de uma série de réplicas pintadas sobre madeira e já em tela com o mesmo tema, que corresponde certamente a um culto difícil de identificar. Trata-se de um imagem cuja força singularíssima e sentimento de mistério provém do olhar oculto de Cristo.

J.L.P.

Virgem da Expectação

Escultura portuguesa, século XIV

Pedra policromada e dourada

Alt.: 111; Larg.: 35; Prof.: 31 cm

Lisboa, Museu Nacional de Arte Antiga

Nº Inv.: 1090 Esc.

Virgem do Leite

Escultura portuguesa, século XV

Pedra policromada

Alt.: 91; Larg.: 33; Prof.: 23 cm

Lisboa, Museu Nacional de Arte Antiga

Nº Inv.: 1042 Esc.





Livro de Horas dito de D. Manuel

Século XVI - datado de 1517 (1º fólio)

e de 1538 (87º fólio)

Pintura a têmpera e ouro sobre velino

Alt.: 14; Larg.: 11 cm

Lisboa, Museu Nacional de Arte Antiga

Nº Inv.: 14 ilum.

O livro está aberto no fólio 25, correspondente ao evangelho de S. João, achando-se representada nas tarjas da iluminura uma interessante panorâmica de Lisboa que se prolonga, à esquerda, por sumária vista da linha de costa para ocidente. Em baixo, junto ao Tejo sulcado por embarcações, destaca-se o Paço da Ribeira, com os armazéns anexos das Casas da Índia e da Mina, aberto para um terreiro onde se encontram naus em diversas fases de construção, enquanto à direita, acima de um plano intermédio de casario urbano, se divisa o velho Paço da Alcáçova. Trata-se de uma panorâmica que articula, em solução de continuidade, dois pontos de vista sobre a topografia da urbe, nomeadamente da sua zona ribeirinha, aqui vista simultaneamente de sul e de leste, e integrando ainda nessa inverosímil perspectiva um aspecto dos estaleiros da Ribeira das Naus - que a iluminura situa em pleno Terreiro do Paço e não, como se sabe, no terreno a ocidente do Palácio Real. Erro de localização mas não talvez de "representação", já que a Ribeira das Naus era parte fundamental da nova urbanização manuelina, tributária do rio e das navegações que nele confluíam, e não poderia ser excluída desta panorâmica marcadamente ribeirinha. As naus em construção estão, afinal, no único sítio onde aqui podiam ser vistas - mesmo que o seu lugar tenha sido realmente outro.

J.A.S.C.



6 Secunda Etas Mundi - Liber Chronicarum

Hartmann Schedel, 1493

Xilogravura sobre papel

Alt.: 43; Larg.: 57,5 cm

Coimbra, Biblioteca Geral da Universidade de Coimbra

Nº Inv.: R-69-1

Encomendado por Sebald Schreyer e Sebastian

Kammermeister ao humanista Hartmann Schedel, data de 1493 a primeira edição em latim do Liber Chronicarum (Livro das Crónicas), uma obra sobre a história do mundo desde a sua Criação até ao ano de 1493. As 1809 ilustrações que contém (algumas das quais repetidas e repartidas por diversas partes do texto), levam a que seja o livro mais profusamente ilustrado do século XV. Objecto de enorme divulgação por toda a Europa, existem actualmente cerca de 1200 cópias das versões latina e alemã.

Igualmente designado por Crónica de Nuremberga, o Liber Chronicarum é particularmente conhecido por algumas das imagens que acompanham o texto, destacando-se neste vastíssimo reportório pictórico as 89 vistas de cidades, algumas reconhecíveis, outras fantasiadas, e as figuras de raças fabulosas mencionadas e descritas por autores como Plínio, Santo Agostinho e Santo Isidoro de Sevilha.

Alguns exemplos destes seres estranhos e híbridos podem ser observados nos fólios aqui reproduzidos, os quais vêm no seguimento da descrição da segunda idade da história do mundo, durante a qual ocorreu o grande dilúvio e a destruição de Sodoma e Gomorra. O mapamundi de Schedel baseia-se num mapa inserido na Cosmographia de Pomponius Mela, tomando ambos os autores a obra de Ptolomeu como modelo. Tendo ainda por trás a tradição cristã que relaciona a tripartição da Terra à descendência de Noé, faz-se corresponder a cada continente um dos filhos do Patriarca: Sem à Ásia, Jafet à Europa e Cam à África. O mapa centra-se na Terra Santa (Jerusalém) e, fazendo eco de uma herança cultural milenar que tomava o oceano Índico como um mar fechado (mare clausum), liga a África à Ásia através de uma longa língua de terra. No vasto espaço marítimo, a ilha de Taprobana (o antigo Ceilão e actual Sri Lanka), cujas imensas riquezas e raças fabulosas haviam entrado desde há muito no imaginário ocidental, surge representada com proporções gigantescas.

Não deixa de ser curioso que mesmo áreas geográficas então conhecidas, como é o caso da Europa ocidental, do Mar Mediterrâneo e da costa ocidental africana surjam representadas de forma tão pouco rigorosa, sobretudo se tivermos em conta que em 1493 já Bartolomeu Dias havia dobrado o cabo da Boa Esperança. Em contrapartida, o silêncio sobre a viagem de Cristovão Colombo é perfeitamente compreensível: o Almirante chegou à Europa em Março de 1493, ou seja, apenas quatro meses antes da publicação da Crónica de Nuremberga. Só em 1500 é que o “Novo Mundo” surgiu registado na cartografia europeia num mapa da autoria de Juan de la Cosa.

A.C.C.

Retábulo de Santa Auta

Pintura portuguesa, c. 1522

Óleo sobre madeira

Alt.: 93; Larg.: 192,5 cm (painel central) e Alt.: 66,8;

Larg.: 71,2 cm (paineis laterais)

Lisboa, Museu Nacional de Arte Antiga

N.º Inv.: 1462-A-B

Retábulo executado para uma capela do Mosteiro da Madre de Deus onde se guardaram as relíquias de Santa Auta, enviadas em 1517 pelo Imperador Maximiliano a sua prima D. Leonor, viúva de D. João II e fundadora do Convento.

Iconograficamente associa fragmentos de narrativa hagiográfica com dois registos celebrativos da viagem das relíquias a partir de Colónia. Assim, e na sua disposição actual, no painel central e no reverso dos laterais representam-se passos da lenda e martírio de Santa Úrsula e suas companheiras, enquanto o anverso destes se reporta à partida das relíquias e sua recepção cerimonial em Lisboa. A representação deste último episódio é quase uma tradução visual do relato que Damião de Góis dedicaria mais tarde ao acontecimento: “Como a nau (que transportava as relíquias (ancorou defronte do mosteiro da Madre de Deus, foram alguns cónegos da Sé tirar as Relíquias, e as trouxeram a terra, onde a Rainha D. Leonor e o Príncipe D. João, seu sobrinho, as estavam esperando. Da praia foi a arca em que vinham com solene procissão ao mosteiro, e posta por D. Martinho da Costa, Arcebispo de Lisboa, em um altar que na Igreja para isso a Rainha D. Leonor mandou fazer”. Este curioso registo de actualidade alarga-se, com idêntico valor testemunhal, à representação de

embarcações portuguesas da época (engalanadas com insígnias de D. Manuel e de D. Leonor), cuja presença é particularmente dominante no painel central do retábulo. Presença duplamente anacrónica - visto que tais naus e batéis não poderiam ter assistido ao martírio das onze mil virgens às mãos dos Hunos e o Reno jamais foi um mar de tão vasta largueza e amplo horizonte - mas por isso mesmo marcadamente significativa de um olhar que incorporava já, nos seus referentes narrativos de partida e de chegada, de expectativa e de encontro, um oceano de viagem e de circulações múltiplas, exigido aqui como cenário de fundo mesmo que de um rio verdadeiramente se tratasse. Incorporação, assim, de experiências vivenciais concretas, como também de outro modo se regista, noutro painel, com a célebre orquestra de negros que anima o encontro de Santa Úrsula com o seu Príncipe.

Contada em pintura noutro lado, esta história de martírios e relíquias não contemplaria por certo nem mar nem pretos; em Portugal, todavia, no início do século XVI, eles não poderiam deixar de lá estar.

J.A.S.C.



O Oceano de Chegada As Escritas das Índias

2

तातस्मां आस्माय वज्रल
दिदिदिं। विद्रुं कं तदिं। तस्
मा। एस्मादिद्य
मम। सिणासक
या। माउनयरा
डालमगात्रस्मान्तरिया
नधरमगात्राण। कुर्वीतुव



चमैपारका। आस्मायवकु
स्मातरसीपारकाणां। वासीरा
मस्मराइंदियस्मा। अंतराव
पुंकपाणां। द्वावणंदरिणा
यणमंदिहणमादणकुं
उमलदत्रस्ममादस्माण। व
दवाणंदणमादणी। डा

JESSICA HALLETT

O OCEANO ÍNDICO OCIDENTAL da viagem épica de Vasco da Gama era uma região de grande diversidade social e cultural. No século XV, a região era urbanizada, cosmopolita, governada pelas cortes e reinos do Monomotapa no planalto do Zimbabwe, pelos sultões swahili na costa oriental de África, pelo Negus Nagast da Etiópia, pela dinastia tahírida do Iémen e de Omã, pelos príncipes Aqqoyunlu do sul do Irão, pelos sultões do Gujarat e pelos samorins do Malabar e de Sri Lanka. Letradas e sofisticadas, essas culturas praticavam numerosas religiões, falavam numerosas línguas, estudavam astronomia, matemática, metalurgia, botânica e medicina; constituíam bibliotecas, escreviam epopeias, crónicas e histórias do mundo, e preservaram o conhecimento dos gregos antigos durante a Idade Média na Europa.

O vasto espaço marítimo que Vasco da Gama atravessou servira durante muito tempo também como palco para encontros diversos e complexos. O ritmo anual dos ventos da monção permitia passagens em diferentes sentidos conforme a estação, e dava ao comércio e às viagens do oceano Índico um elemento de simetria e de previsibilidade desconhecido no mundo mediterrânico. A comunicação através do espaço marítimo foi acompanhada por migrações humanas, e no final do primeiro milénio d.C. as cidades portuárias do litoral ocidental do Índico estavam a tornar-se tão diversas social e culturalmente como os próprios povos marítimos¹. A ampla distribuição de cerâmica islâmica e chinesa tão a sul como Moçambique (cat. nº 13 e 15) [Chittick 1974; Wright 1984; Senna-Martinez no presente volume]; a vasta adopção do lótus e do dragão como motivos, e o conceito de azul e branco em cerâmica (cat. nº 52-54); a presença dos têxteis indianos em Fustat e no Egipto (cat. nº 83a-h) e a sua influência na ornamentação arquitectónica iemenita [Barnes e Sadek no presente volume]; o aparecimento de objectos de bronze e de pedras tumulares indianas em locais da costa swahili (cat. nº 14) [Chittick 1974; Horton 1987b, 1988]; a propagação do Islão e da escrita árabe (cat. nº 9, 12, 14, 78), bem como a construção de mesquitas na África oriental e na Índia com a utilização de princípios arquitectónicos originários do Médio Oriente [Garlake 1966; Chittick 1974; Blair e Bloom

¹ Encontramos testemunho disto em múltiplos textos geográficos árabes, como por exemplo nos trabalhos de Mas'udi, Ibn Hawqal, Abu Zayd al-Shirafi e, mais tarde, Ibn Battuta.

1995, cap. XI], fornecem testemunhos físicos da vasta circulação de pessoas, produtos e ideias no Índico ocidental na época medieval.

Perante tão extraordinária diversidade cultural, à macro e à micro-escala, tornou-se necessário escolher entre um vasto leque de temas para explorar este “Oceano de Chegada” nos séculos XV e XVI. A escolha da escrita, em vez da arte ou da tecnologia ou qualquer outro tema, não deixa de ter as suas razões [*infra Apresentação* de Rosa Maria Perez]. Para além da concepção da escrita como um dos índices de sofisticação cultural, a escrita como tema proporciona um meio para apresentar as culturas do Índico ocidental a níveis que vão desde as crenças e do conhecimento até aos símbolos e à estética. A escrita é assim definida aqui no sentido mais lato do termo, e é desenvolvida através de três expressões principais: “A Escrita como Registo”; “A Escrita como Arte” (ou A Arte da Escrita); e “A Escrita como Símbolo” (ou A Iconografia da Palavra). Esta secção da exposição, no entanto, está organizada geograficamente, seguindo o itinerário cultural da viagem de Vasco da Gama: começa na África oriental, continua nas terras islâmicas e termina na Índia. Cada porto de escala na viagem serve de ponto de embarque para uma nova viagem, em que a África oriental aparece como uma região cosmopolita, letrada, integrada no comércio transoceânico; a península da Arábia como a terra na qual surgiram o Islão e a civilização islâmica, e o subcontinente da Índia como berço de uma civilização antiga que deu origem a três das grandes religiões mundiais — hinduísmo, budismo e jainismo — e a um complexo mosaico de práticas sociais e religiosas².

O que se segue, pretende ser um guia geral e muito breve dos objectos e escritos seleccionados para esta secção da exposição como obras de registo, arte e símbolo. Os artigos a seguir apresentados dão a perspectiva regional, reavivando o contexto em que esses objectos foram feitos, funcionaram e existiram. Estas contribuições académicas centram-se no, então existente, complexo contexto cultural do “Oceano de Chegada de Vasco da Gama, como resultado de séculos de comunicação e de migração das pessoas e dos objectos através do espaço marítimo, desenvolvido por Senna-Martinez, Allan, Mack e Okada, e no tema da escrita e das escritas, Pankhurst, Guy e Mack³.

² Devemos reconhecer, à partida, que não é possível esgotar a complexidade destas sociedades através de um só tema. Esta parte da exposição concentra-se principalmente na escrita e nas características culturais «dominantes» (por exemplo a Etiópia do século XV é classificada como cristã e as terras islâmicas são consideradas como muçulmanas, embora na realidade ambas as religiões, e o judaísmo também eram praticados em ambas as regiões) mas espera-se que através dos contrastes entre estas características dominantes seja possível transmitir uma parte da complexidade inerente a uma área geográfica tão vasta com séculos de fecundação inter-cultural.

³ Agradeço a colaboração de James Allan, de João Senna-Martinez, de Richard Pankhurst, de John Guy, de Amina Okada e de John Mack.

A Escrita como Registo

A escrita é apenas um meio de transmitir a palavra, sendo o outro, é claro, a tradição oral. O poder da palavra sagrada no Islamismo, no Cristianismo e nas principais religiões da Índia geraram um profundo respeito pela palavra escrita. Como Vishnu, um dos supremos deuses hindus, se descreve a si próprio, “eu sou o princípio, o meio e o fim de toda a criação; das letras sou o A” [Bahm 1970, p. 10, ll. 32-33]. Na prática religiosa indiana, é fundamental a recitação da palavra sagrada, ou *mantra*, que quando inscrita é objecto de veneração, tendo-se desenvolvido uma rica tradição do texto para transmitir e preservar as complexidades da literatura védica hindu, os *Purana*, e as epopeias associadas ao domínio sagrado [Guy 1982 e no presente volume]. Os quatro “livros” dos *Vedas* e os grandes poemas épicos da Índia, o *Ramayana* e o *Mahabharata*, foram concebidos e formulados entre 1500 e 400 a.C. no sânscrito clássico, uma das mais antigas línguas indo-europeias. Os *Vedas* e as gigantescas colecções de sub-histórias, mitos e lendas que constituem a epopeia foram originalmente transmitidos por uma fenomenal cadeia humana de memória — um facto extraordinário, considerando que o *Mahabharata* contém noventa mil versos na sua forma actual — e só escritos alguns séculos depois da sua compilação [Burton 1994, pp. 24-28].

O budismo surgiu no norte da Índia no século VI a.C., e segundo a tradição, os ensinamentos de Buda (cat. nº 73) — as suas quatro “Verdades Nobres” e “O Caminho das Oito Voltas” para a libertação (*nirvana*)⁴ — foram escritos pela primeira vez menos de um século depois. As escrituras jainistas dedicadas ao conceito de *ahimsa* (ou não-violência) foram-no vários séculos depois do aparecimento do vigésimo quarto Jina, Mahavira, no século VI a.C., e os principais deveres de um jainista depressa passaram a ser a dedicação aos livros sagrados e a criação de bibliotecas [Pal 1994, p. 18].

A mensagem de Deus foi revelada ao Profeta Maomé no princípio do século VII d.C. em árabe, por intermédio do Arcanjo Gabriel, dando-lhe o estatuto de discurso divino, e foi através do alfabeto árabe que essa mensagem foi fixada no Corão. Dado que o Corão é a palavra directa de Deus, considerava-se, em princípio, impossível traduzi-lo para outras línguas. A integridade dos seus versos só podia ser preservada em árabe, e consequente-

⁴ Literalmente “extinção”, o fim da chama.

mente tanto a língua como a escrita assumiram um carácter sagrado para os muçulmanos. A vasta difusão do Islamismo pela África e pela Ásia levou à prolífica propagação da escrita árabe, que passou a ser adoptada como o meio de escrita para muitas línguas do mundo muçulmano, incluindo o farsi, o urdu, o turco e o swahili [Safadi 1978; Folsach 1996]. Ela foi mesmo aplicada em contextos não muçulmanos para transmitir, por exemplo, os “escritos sagrados” sobre adivinhação, astrologia, medicina e geomancia dos manuscritos sorabes (cat. nº 9) de Madagáscar [Munthe 1978, 1982; Mack 1986, pp. 33-38 e no presente volume].

Na teologia cristã, a palavra tem um lugar elevado: “No princípio havia já a Palavra. A Palavra estava na presença de Deus e aquilo que era Deus, era a Palavra” [Bíblia, Evangelho segundo S. João, versículo 1]. O Cristianismo chegou à Etiópia vindo da Alexandria, e segundo a tradição local, a Arca da Aliança está preservada em Axum, supostamente levada para ali por Menelek, filho do rei Salomão e da rainha de Saba. A Etiópia cristã desenvolveu uma rica tradição de manuscritos em que a Bíblia, o ritual eclesiástico, o direito teológico e os comentários, era tudo registado em ge’ez, a língua semítica erudita local (cat. nº 17-20). As relações da Etiópia com os mundos bizantino e ocidental ao longo dos séculos fez dela um verdadeiro crisol para a literatura estrangeira em grego, siríaco, copta e árabe, transmitida através do mar Vermelho e do Nilo [Haile 1993; Uhlig 1993; Ramos e Pankhurst no presente volume].

A necessidade de compilar, transmitir e preservar a enorme quantidade de literatura passada a escrito conduziu todas essas sociedades para o livro. No Oriente, na Índia, o material tradicional usado para escrever eram as folhas de palmeira, que eram reunidas verticalmente e seguras entre duas tábuas (cat. nº 64). No Ocidente, o pergaminho feito de peles de animais e o papiro eram as superfícies tradicionais da escrita. O pergaminho e a forma de códice do manuscrito, em que as páginas eram dobradas e depois cosidas numa encadernação, foram introduzidos na Etiópia a partir de Bizâncio no século IV d.C. (cat. nº 17-20). Esta forma foi também adoptada desde cedo pelos muçulmanos, tanto para os livros religiosos como seculares, desde Marrocos até à China. As técnicas chinesas de fabrico do papel foram introduzidas no Oriente muçulmano em 751 d.C., e o papel rapi-

damente passou a dominar a produção de livros nas terras islamizadas adjacentes ao oceano Índico, como confirma uma carta escrita pelo sultão de Melinde ao rei D. Manuel I (cat. nº 12). A adopção do papel estendeu-se à Índia, e o suporte tradicional de folha de palmeira do manuscrito indiano passou a ser de papel (cat. nº 74) e finalmente, sob influência islâmica, foi introduzida o códice encadernado (cat. nº 78).

Os manuscritos adquiriram carácter sagrado e tornaram-se em si próprios objectos de veneração (cat. nº 79-80). Para a leitura, o livro acabado era muitas vezes colocado numa estante, feita de materiais preciosos e cuidadosamente decorada, como convinha ao seu estatuto distinto (cat. nº 25, 81), e todas essas sociedades desenvolveram bibliotecas ou arquivos de vários tipos. Na Índia, o maior corpo de material manuscrito foi preservado na instituição jainista da biblioteca do templo (bhandar) [Guy 1994 e no presente volume]. Os governantes muçulmanos revelaram-se como bibliófilos desde muito cedo, e a partir do século VIII d.C. foram criadas no Médio Oriente grandes bibliotecas reais, que assumiram dimensões lendárias nas obras dos cronistas. Mesquitas, *madrassa* (escola corânica), e outras instituições religiosas e seculares criaram também as suas próprias colecções de livros. Na Etiópia, o mosteiro era o grande repositório de manuscritos, e em Madagáscar o sorabe sagrado era preservado nas casas de Antaimoro e Antambahoaka (cat. nº 9).

As ciências, a literatura e a história floresceram igualmente no domínio escrito, e foi através da laboriosa tradição de copiar manuscritos, juntamente com a longa tradição oral, que o conhecimento e a arte da palavra foram transmitidos até aos dias de hoje: o *Shahnama* (Livro dos Reis) persa (cat. nº 41, 78); *Alfa wa Layla* (Mil e Uma Noites); os mitos de Alexandre, da rainha do Saba e do rei Salomão; tratados astronómicos, médicos e de navegação (cat. nº 45); bem como crónicas detalhadas swahilis, mogóis e timuridas de história regional e mundial.

Ao prestígio religioso e cultural associado à palavra escrita deve acrescentar-se a estima em que era tida a escrita como meio de comunicação, administração e instrução. A escrita facilitava o desenvolvimento e a coerência dessas sociedades cada vez mais complexas e servia como veículo do direito civil, da burocracia governamental e da admi-

nistração fiscal. Foram, por exemplo, os secretários do *diwan* islâmico, a chancelaria responsável pela correspondência oficial, que pela primeira vez codificaram, no século IX, diversas variedades básicas de escrita árabe para facilitar a administração do vasto império muçulmano, que se estendia desde o rio Hindu para ocidente até ao oceano Atlântico. A escrita servia também a propaganda e a diplomacia, como provam as cartas enviadas aos reis de Portugal no princípio do século XVI pelo imperador Galadeos da Etiópia (cat. nº 16), pelo xá da Pérsia (cat. nº 46), pelo Muhammade Xá , rei de Ormuz (cat. nº 47), bem como pelo sultão de Melinde (cat. nº 12).

A Escrita como Arte

Nas terras do Índico ocidental, a escrita evoluiu como forma de arte. O texto tornava a palavra sagrada permanente e visível, dando-lhe um estatuto especial. Os escribas procuravam embelezar os seus textos, especialmente no caso do árabe (e do persa), levando a espantosos desenvolvimentos caligráficos que transformavam a escrita num meio artístico [Safadi 1978; Déroche 1992; James 1988, 1992a-b]. A arte da caligrafia foi adquirida através da atenção, da prática e da repetição, e passava de mestre para discípulo no mosteiro, no convento, no *diwan*, na *madrasa*, e no templo. Cópias dos Evangelhos representam os evangelistas no acto de escrever acompanhados pelos instrumentos do seu ofício (cat. nº 19), e as várias actividades da *madrasa* eram um tema frequente na arte islâmica (cat. nº 35, 80). Muitos calígrafos eram eruditos e uma grande parte deles tinham uma alta posição na sociedade. Muitos príncipes e reis muçulmanos não só coleccionavam como praticavam pessoalmente essa arte [Lentz e Lowry 1989; Soudavar 1992].

A pena de cana era o instrumento de escrita por excelência em toda a região, para escrever em velino e em papel, enquanto o estilete de ferro era usado para escrever na folha de palmeira. O estatuto da escrita e a importância dos instrumentos do calígrafo para a sua arte são confirmados pelos belos instrumentos feitos para a escrivania: penas e estiletos (cat. nº 10, 65-66), tinteiros (cat. nº 42-43) , estojos para penas (cat. nº 44), escritórios (cat. nº 50, 82) e suportes de canetas (cat. nº 51). Estes objectos não só serviam ao calígrafo, como eram também veículos de expressão artística e da arte da palavra. Uma

caixa de penas chinesa em porcelana, feita para um cliente muçulmano, tem uma inscrição em árabe que exalta as virtudes da escrita (cat. nº 50):

Procura a perfeição na escrita, porque ela é a chave da nossa existência [Ayers 1991, p. 334].

A inscrição persa cuidadosamente embutida de prata num tinteiro de bronze muito bem decorado não só inclui o nome do seu autor, como fornece também uma inspiração espiritual para o utilizador (cat. nº 42):

Retira a tampa deste tinteiro da felicidade,

Tendo pousado à tua frente a ponta da tua pena,

● *teu*

Que os assuntos deste mundo se podem

O desejo de embelezar a palavra escrita estendia-se para lá do próprio texto e além do desenvolvimento de diversos estilos de caligrafia, a página escrita (fólio) tornou-se o veículo para a cor, o embelezamento e a ornamentação. A cor foi introduzida por meio de um pincel e de pigmentos de origem mineral, materiais orgânicos e inorgânicos, dando origem a uma brilhante paleta cromática: azul (lápis-lazúli, azurite e índigo), vermelho (verniz, cinábrio e vermelhão), laranja (zarcão), verde (malaquite e verdete), prata e ouro. Cada cultura desenvolveu o seu próprio esquema de cores preponderante, em função do gosto local e dos materiais disponíveis, que evoluíram e mudaram ao longo do tempo.

O ornamento era usado para marcar e dividir o texto, realçando e separando capítulos da Bíblia, as *suras* (capítulos) do Corão, e as *slokas* (versos) nas epopeias indianas. Nos manuscritos cristãos etíopes o ornamento floresceu, especialmente nos séculos XIV e XV, e a página era enquadrada por faixas de linhas coloridas combinadas em complexos desenhos geométricos entrelaçados chamados *harag*, palavra ge'ez que significa a gavinha de uma planta trepadeira (cat. nº 19) [Zanotti-Eman 1993, p. swahili; Pankhurst neste volume]. Os fundos de cores densas eram usados para dar um efeito espectacular aos manuscritos da escola da Índia ocidental, para dividir e demarcar o espaço, distinguindo o texto do fundo (cat. nº 74). Nos manuscritos islâmicos, as marcas diacríticas para a vocalização foram os primeiros elementos coloridos a ser acrescentados, seguidos da introdução de rosetas como sinais de pontuação e quadros decorativos para os títulos dos *suras*. Inicialmente

houve alguma objecção teológica a essa interferência nos textos sagrados, mas o desejo devoto de embelezar o texto prevaleceu, levando finalmente à completa imersão do texto num fundo de arabescos elaborados (cat. nº 37) ou de entrelaçados geométricos (cat. nº 36).

As encadernações elaboradas de diversos feitios e mesmo caixas para preservar e transportar os manuscritos eram feitas de pele, madeira e marfim, para proteger e embelezar ainda mais a arte do calígrafo e do iluminador. O couro era tingido, gravado e dourado, e o interior da encadernação era muitas vezes embelezado com desenhos, filigrana, têxteis, ou papel colorido (cat. nº 18, 38-40). A crescente elaboração da arte levou à especialização dos artesãos e ao esforço combinado de numerosos artífices na produção de um livro, como papelheiros, calígrafos, iluminadores, pintores, encadernadores e douradores.

A escrita não se limitava ao mundo do livro, e era aplicada também aos objectos, impregnando-os de sentido e de significado, e muitas vezes criando surpreendentes justaposições e metáforas visuais elaboradas. Um estandarte jainista pintado, destinado aos ritos e que visava assegurar a vitória, contém mais de 6.400 *mantras* e numerais (cat. nº 77), enquanto uma pequena imagem de bronze de Tirthankara Kunthunatha tem uma inscrição dedicatória (cat. nº 75) que atesta o cumprimento pelos patronos do seu dever religioso, como jainistas, de oferecer imagens sagradas. Uma estela funerária feita no Gujarate e usada no cemitério dos sultões de Quíloa, na Tanzânia, contém uma inscrição corânica, enquanto o reverso **indica** o seu anterior uso como soleira de uma porta de um templo hindu (cat. nº 14) [Chittick 1974, est. 106]⁵. Os têxteis impressos indianos destinados a vestuário e a ser usados como acessórios domésticos contêm a *Basmala* “Em nome de Deus, o Misericordioso, o Piedoso” (cat. nº 83e), e uma lanterna de mesquita mameluca em vidro esmaltado (cat. nº 33) contém a *Sura* da Luz [Corão 24:35], uma assombrosa realização visual da bela metáfora corânica:

Deus é Luz do Céu e da terra,

A imagem da sua luz é uma griseta

(Em que há uma luz

a luz num vidro

o vidro como se fosse uma estrela cintilante) [Blair e Bloom 1995, p. 107].

⁵ Agradeço a Elizabeth Lambourne por ter partilhado comigo o seu conhecimento nesta matéria.

Nem mesmo na dimensão física a escrita estava limitada, e em especial na arquitectura islâmica a caligrafia acabou por ocupar um lugar de honra nas inscrições monumentais lavradas na pedra, na madeira ou no estuque, na azulejaria recortada e pintada, e no caso do Iémen, nos zimbórios magnificamente pintados dos períodos rasulida e tahírida [Sadek no presente volume]. De facto, é na arquitectura que é possível registar a importância e o desenvolvimento da escrita em regiões onde por razões climáticas e históricas poucos manuscritos sobrevivem, como no caso da costa swahili [Chittick 1974, pp. 102-108; Horton no presente volume].

A Escrita como símbolo

Todas as culturas da periferia do Índico ocidental desenvolveram escritas ricas e elaboradas sob a forma de símbolos visuais, que funcionavam a muitos níveis diferentes segundo as crenças e os costumes de cada sociedade. Os símbolos eram usados para representar conceitos e ideias; para identificar divindades e figuras sagradas e as narrativas das suas vidas; para marcar espaços religiosos e seculares — o templo, mesquita, igreja, palácio, casa ou túmulo — com significação espiritual ou política; para indicar a categoria social, o estatuto e a hierarquia, e para transmitir a bênção, a boa sorte, e o estado espiritual de iluminação.

Muitas divindades hindus surgiam como conceitos abstractos, metafísicos — palavras — que assumiam forma humana, e desenvolveu-se na Índia uma elaborada iconografia para distinguir e identificar um enorme panteão de deuses, seus modos, atributos e encarnações (*avatar*). Muitas divindades têm um aspecto dual, exibindo um lado benevolente, criativo e outro feroz, destrutivo. Brama constitui uma trindade (*trimurti*) com Shiva e Vishnu, que simbolizam as forças opostas e complementares da criação, da protecção e da destruição. O objecto central de adoração num templo shivaíta é um falo, ou *linga*, que muitas vezes forma uma imagem compósita com a *yoní* feminina, uma união simbólica que expressa a energia criativa do deus [Blurton 1994, pp. 78-84]. Shiva é no entanto também capaz de destruição, e os seus atributos como destruidor são armas: um arco, uma flecha, e um terceiro olho flamejante no meio da testa (cat. nº 55).

A iconografia servia não só para distinguir os deuses hindus e as suas muitas formas, mas também para comunicar as histórias da sua criação, dos seus actos e proezas. A consorte de Shiva é uma esposa perfeita sob a forma de Parvati (cat. nº 56), uma das versões de Mahadevi (a Grande Deusa), a divindade feminina omnipresente. No seu aspecto furioso, aparece como Durga (cat. nº 70 e 84) ou Kali, “a Negra” (cat. nº 67), uma bela e feroz guerreira que personifica a morte e a destruição. Durga é geralmente representada em conformidade com o antigo texto composto em sua honra, o *Devi Mahatmya*, como a deusa que mata o búfalo Demon. Aparece nua, montada num leão, com braços múltiplos em que segura uma arma e a cabeça gotejante de um gigante (cat. nº 70 e 84). Mas ela não é um símbolo do mal e é amplamente venerada, porque destrói não só demónios, mas também a própria morte [Blurton 1994, pp. 154-185].

Não só os deuses, mas também os símbolos abstractos, comunicavam um enorme conjunto de escritos, nas simples linhas das suas formas. Para a igreja etíope, a cruz não era meramente um símbolo do sofrimento e da morte de Cristo, mas, mais do que isso, um sinal da sua ressurreição que transmite o efeito redentor e protector para afastar o mal (cat. nº 21, 26-29). As cruzes de mão usadas para a oração contêm toda uma série de simbolismos religiosos que tornaram a cruz uma metáfora visual para os conceitos teológicos dos padres do Oriente: diz-se que a tábua de base simboliza o túmulo de Adão no Calvário, enquanto a pega se refere tanto a Cristo como ao “Novo Adão” e à ideia de que a cruz de Cristo proveio da Árvore de Vida (cat. nº 24). A tábua de base pode também ser relacionada com o tabot (Arca da Aliança), enquanto a pega transporta a esperança e a vida que acompanharam a ressurreição de Cristo [Phillips 1995, 124-125].

Até as figuras sagradas e o poder das suas palavras e actos eram reduzidas a imagens referenciais. O Buda é instantaneamente reconhecido pelo seu denso cabelo anelado, o topete e os lóbulos das orelhas pendentes, enquanto os sinais místicos nas suas mãos e nos pés se referem ao estado espiritual de iluminação que ele alcançou durante a sua vida (cat. nº 73). De pé, com uma mão erguida, ele faz o gesto de *abhayamudra*, que simboliza a intrepidez e a tranquilidade expressa pela obra e pelas palavras da sua vida e protege os seus devotos. Os santos cristãos e as narrativas das suas vidas podem de igual modo ser

identificados nos manuscritos etíopes pela sua iconografia: as feições do rosto, os halos, o vestuário, e os instrumentos da fé (cat. nº 19). A ideia generalizada de que a arte islâmica é puramente abstracta e não contém representação de figuras é errada, e é mais correcto falar da atitude muçulmana mais como não icónica do que como iconoclasta [Ettinghausen e Grabar 1987, pp. 21-22]. Como o Novo Testamento, mas ao contrário do Antigo, o Corão não contém proibições contra a representação figural. Embora as funções simbólicas e práticas das representações na arte cristã e budista tenham sido substituídas na arte islâmica pelas inscrições, desenvolveu-se uma rica tradição iconográfica, especialmente no domínio secular, e mesmo os acontecimentos da vida do profeta Maomé chegaram a ser pintadas (cat. nº 31).⁶

O poder da palavra para transmitir a oração deu origem a um rico vocabulário de símbolos visuais e escritos associados à felicidade. As portas trabalhadas da costa oriental da África, descritas pela primeira vez por Duarte Barbosa, contêm um elaborado conjunto de motivos derivados da vida e do folclore locais (cat. nº 8): os peixes e as linhas onduladas apontam para uma importante fonte de sustento; a corrente simboliza a segurança; a roseta e o lótus sugerem as influências indianas na costa swahili; e o incenso e a tamareira, que são naturais da Somália e da Arábia, referem-se à saúde e à abundância [Phillips 1995, p. 146]. A própria palavra escrita, mesmo para os iletrados, tinham (e tem) o poder simbólico de afastar o mal, e em muitas sociedades do Índico ocidental, os talismãs protectores e os objectos mágicos traziam inscrições: versículos do Corão dobrados dentro de bolsinhas usadas ao pescoço (cat. nº 108, 214-15); os “códices mágicos” da Etiópia que transmitem as suas propriedades medicinais a quem os usa (cat. nº 218); os amuletos preparados pelos *katibo*, escribas aristocráticos versados nas artes da adivinhação, da astrologia e da cura em Madagáscar.

O mundo complexo do “Oceano da Chegada” foi muitas vezes incompreendido por Vasco da Gama e pelos seus companheiros de bordo: os hindus foram tomados por cristãos, os swahili muçulmanos por “mouros” [Horton no presente volume], um templo hindu por uma igreja, uma representação de Mahadevi (a Grande Deusa) pela Virgem Maria [Okada no presente volume], etc. Mas é neste contexto que o diálogo entre o itine-

⁶ A hagiografia do Profeta Maomé nunca assumiu o profundo significado que assumiu nos casos de Cristo ou do Buda.

rário cultural da viagem de Vasco da Gama e os escritos dessas sociedades adquirem significado. Os encontros cruzados de culturas envolvem sempre duas perspectivas, dois pontos de vista, duas lentes. Como escreveu o antropólogo Marshall Sahlins, “A percepção imaculada é coisa que não existe” [1985, p. 147]. O que é que constitui a arte, a literatura, ou a cultura popular, quem está habilitado a identificá-las, e quais as criações culturais de personificam a “Verdadeira Arte”, são perguntas sem respostas concretas. O olho e o ouvido estético são órgãos de tradição, de aculturação e de educação. Pode-se no entanto dizer que os artistas, independentemente das suas filiações culturais, tomam constantemente decisões estéticas e comunicativas durante o processo criativo através de uma ordenação contínua do seu conhecimento etnocêntrico da história e da estética, e da caracterização que fazem dele [Reents-Budet 1994, pp. 29-31]. Resulta pois que a procura do significado dos objectos — as suas escritas expressas e ocultas — pode conduzir a uma maior compreensão dessas obras como reflexos das culturas em que e para as quais foram criadas. Esta secção da exposição e as contribuições académicas que se seguem procuram abrir uma janela para esse esforço como parte da reflexão sobre o contexto cultural do Índico ocidental no tempo da viagem de Vasco da Gama.

Os Mamelucos

no Egito e no Mediterrâneo e no mar Vermelho

JAMES W. ALLAN

PELOS PADRÕES OCIDENTAIS, os Mamelucos que governaram o Egito e a Síria entre 1250 e 1517, a partir da sua capital no Cairo, foram um fenómeno invulgar. Desde o século VIII os califas e sultões islâmicos haviam importado escravos, geralmente de origem turca, para constituírem os seus exércitos. A palavra *mameluco* significa em árabe “possuído”, e o Estado Mameluco era um governo militar exercido sobre a população nativa por uma classe estreitamente unida de escravos estrangeiros libertos, chefiados por um *primus inter pares*, o sultão. Por outras palavras, os Mamelucos, em vez de constituírem o exército do soberano árabe, ao serviço da população nativa, eram o governo dos escravos militares sobre a população local.

A base do Estado Mameluco era o comércio: o comércio de escravos do mar Negro para o Cairo e Damasco. Durante os primeiros cento e cinquenta anos (período Bahri) o grosso dos escravos eram Turcos *kipchak* da Crimeia; nos cem anos seguintes (período Burji) os escravos importados eram principalmente circassianos, do Cáucaso. Os mercadores eram, quer dos domínios mamelucos quer dos Estados ou cidades cristãs das margens do Mediterrâneo, particularmente de Génova. Para Damasco e para o Cairo os escravos eram transportados por mar ou por terra e ali eram vendidos aos emires, ou dignitários do Estado, que tinham escolas especiais onde eram instruídos no Islão e treinados para serem soldados. No final da sua instrução, o emir libertava-os, e integrava-os no seu séquito, estabelecendo com eles um forte vínculo de lealdade, de modo que eles actuavam não apenas como parte do exército do Estado Mameluco contra os inimigos externos, mas também como exército privado que apoiaria a causa particular do emir contra grupos de outros emires no seio do Estado. O sultão era o mais forte emir — um homem com um corpo suficientemente numeroso de Mamelucos para dominar os outros grupos de emires.

Embora os Mamelucos pudessem casar e casassem com as raparigas locais, não era permitido aos seus descendentes serem Mamelucos; a continuidade dinástica era assegurada por novas importações de escravos. Contudo, na prática, o sistema nem sempre seguia as regras, e, por exemplo, a casa de Qala'un forneceu os sultões durante cerca de um

século desde a morte de Qala'un em 1290 até à subida do primeiro sultão circassiano, Barquq, em 1382. Como tantas vezes acontece, os seres humanos têm dificuldade em renunciar aos laços familiares, apesar de um sistema que nega a validade do princípio da hereditariedade.

Mas, de qualquer modo, o comércio de escravos continuou a ser extremamente importante e teve consequências políticas, militares e económicas.

Do ponto de vista militar, o domínio da via marítima pelos Genoveses conduziu ao envolvimento dos Mamelucos em algumas campanhas desastrosas na Arménia e na Anatólia, num esforço para controlar a via terrestre alternativa.

Do ponto de vista económico, o Estado Mameluco necessitava de um grande afluxo de dinheiro para pagar os escravos. A base dessa riqueza era outro comércio, o das especiarias que Álvaro Velho descreve: "Os navios de Meca transportam essas especiarias dali (Índia) para uma cidade em Meca, chamada Judea (Jidda), e da dita ilha até Judea é uma viagem de cinquenta dias com vento pela ré, porque as naus deste país não bordejam. Em Judea descarregam a carga, pagando direitos de alfândega ao Grande Sultão.

A mercadoria é depois transbordada para navios mais pequenos, que a transportam pelo mar Vermelho para um lugar perto de Santa Catarina do Monte Sinai, chamado Tuuz, onde os direitos de alfândega são pagos uma vez mais.

Desse lugar os mercadores transportam as especiarias em camelos, que alugam à razão de 4 cruzados cada um, para o Cairo, uma viagem que dura dez dias. No Cairo são pagos direitos outra vez. Nesta viagem para o Cairo, são frequentemente assaltados por ladrões, que vivem nesse país. Como os Beduínos e outros.

No Cairo as especiarias são embarcadas no rio Nilo, que sobe para a terra do Preste João na Baixa Índia, e descendo esse rio por dois dias alcançam um lugar chamado Roxette (Rosetta), onde têm de pagar direitos uma vez mais.

Ali são colocadas em camelos e transportadas durante um dia para uma cidade chamada Alexandria, que é porto de mar. A cidade é visitada por todas as galés de Veneza e de Génova, em busca dessas especiarias, que dão ao Grande Sultão um rendimento de 600.000 cruzados em direitos de alfândega, dos quais ele paga a um rei chamado Ciudadym (Sa'ad al-din), um tributo anual de 100.000 cruzados para fazer guerra ao Preste João.

O título de Grande Sultão é comprado por dinheiro, e não passa de pai para filho" [Velho 1898].

Havia ainda outras rotas de longa distância em vigor — por terra desde a China até Samarcanda, depois para Bagdad e Damasco, e por mar para a Europa ou através da Anatólia para Oeste. Estas rotas podiam ter afectado severamente a prosperidade do Cairo se se tivessem expandido, mas as condições da Ásia ocidental raramente eram estáveis para que o comércio florescesse por mais alguns anos. Outra rota possível era do Extremo Oriente para o golfo Pérsico por mar. Além disso as mercadorias podiam ser expedidas

para Aden e depois por caravanas para Damasco, evitando o Cairo. No entanto, a rota mais simples e mais segura era a marítima através do Egipto, e era por essa rota que, tributando os produtos transportados através do seu império, os Mamelucos faziam o seu dinheiro. Os mais importantes grossistas eram os mercadores de Karimi [Ashtor 1976, pp. 300-320], que negociavam principalmente as especiarias, embora outros produtos, por exemplo os têxteis, estivessem certamente também incluídos. Faziam negócios suficientemente grandes para actuarem como banqueiros do sultão e eram tão lucrativos para o governo que recebiam muitas vezes protecção contra os piratas - limitados apenas na sua riqueza pelo poder do sultão ao impor multas e confiscar mercadorias de acordo com a sua vontade. Tendo atingido o seu auge no princípio do século XIV, as suas fortunas foram confiscadas em 1429, quando o sultão Barsbay monopolizou a pimenta, acto de que nunca mais recuperaram.

Vejamos agora a aristocracia mameluca que era, como vimos, de origem turca ou caucasiana. A sua língua materna era o turco, em contraste com as populações de língua árabe por eles dominadas. Eram convertidos ao islamismo à chegada, e existem alguns corões espectaculares produzidos para os sultões ou dignitários do Estado, que ilustram a sua devoção a essa religião [James 1988]. Tinham também grande orgulho em serem os guardiães de duas cidades santas do Islão, Meca e Medina, e de um conjunto de chaves da Ka'aba - construção em forma de cubo que, no centro do pátio da mesquita de Meca, em volta da qual os muçulmanos circulam durante a *Hajj* (peregrinação), ilustra o seu domínio sobre o centro de todas as preces islâmicas (fig. 1) [Sourdel-Thomine 1971; Allan 1982, n.ºs. 17-18]. A eles cabia-lhes também fornecer a *kiswa*, enorme pano, ou véu, que cobre a Ka'aba, a qual continuou a ser feita no Egipto até 1961. Actualmente é produzida em Meca.

O *Atlas Miller* representa Meca de forma invulgar e de significado obscuro: uma cúpula ou abóbada sobre quatro pilares rectangulares [ver o artigo de Alexandra Curvelo Campos], diferente de qualquer outro edifício de Meca ou de Medina, que não podiam ser visitados, em caso algum, por mercadores ou soldados Portugueses. Podia representar os quatro chamados “pilares” do Islão, as crenças muçulmanas fundamentais. Contudo, é mais provável que o



FIG 1. Chave da Ka'aba, aço embutido de prata. As inscrições incluem as palavras: “A chave da sagrada Ka'aba de Deus”. A inscrição principal é uma citação do Corão 3:96-7, e diz: “Certamente a primeira casa indicada para os homens é a que fica em Bakka [Meca], abençoada e um guia para as nações. Há nela sinais claros: é o lugar de Abraão), e quem entrar nela está salvo; e a peregrinação à Casa é um dever dos homens para com Alá.” Provavelmente feita em Meca c. 1340 d.C.. (Nuhad Es-Said Collection n.º 18, cedida ao Museu Ashmolean, Oxford).

autor do mapa usasse um símbolo cristão bem conhecido para um lugar santo, o cibório, e, não conhecendo Meca, o utilisasse para significar o estatuto sagrado desta no Islão. No entanto, a caixa em forma de urna dentro da abóbada do cibório é misteriosa. O Mouro, de pé ao lado das palavras *Arabia Felix* no mapa, parece usar uma espada indiana e um escudo turco e veste roupas “orientais” indefiníveis.

Referida a orientação militar da aristocracia mameluca, não é de surpreender que o palácio do sultão se situasse na cidadela do Cairo, e que ele dominasse o grande *maidan*: que servia de campo de pólo, mas principalmente era o campo de treino para desenvolver as capacidades militares da cavalaria. E curiosamente a enorme construção em frente, a mesquita/*madrassa*/mausoléu do sultão Hassan (1354-56), era ocasionalmente usada pelos opositores ao sultão que, procurando um lugar para ameaçar os ocupantes da cidadela, instalavam canhões no telhado (para este edifício e outros mencionados adiante, ver Creswell 1956 e Behrens-Abouseif 1989).

Dado que eram escravos estrangeiros alforriados que tinham muito pouco em comum com a população nativa, não surpreende que a aristocracia mameluca mostrasse sinais de insegurança psicológica. É certo que eles faziam tremendos esforços para impor a sua presença no tecido urbano e na sociedade da época. A característica mais destacada da arquitectura mameluca do Cairo é o modo como cada aspecto de um edifício é usado com efeito visual. Nas ruas estreitas da cidade, cada arquitecto procurava proporcionar uma vista que atraísse o olhar para o edifício do seu mecenas mameluco. Eis alguns exemplos típicos: Ylgay al-Yusufi (1337), Umm al-Sultan Shab'an (1368-69), Qijmas al-Ishaqi (1480-81) e Khayrbek (1502) (fig. 2), este último com o seu plano obviamente distorcido [cfr. Kessler 1969].

Esta necessidade de se projectarem a si próprios vê-se também na ênfase extraordinária posta nos títulos pomposos. Normalmente os escritos num estilo de caligrafia negrito chamado *thuluth*, constituem o tipo de decoração mais comum nos objectos que embelezavam a côrte real do século XIV e as residências apalaçadas dos dignitários do Estado (fig. 3) [Allan 1982, n.ºs.19-20]. Além disso, são tão visíveis nos edifícios religiosos e no seu mobiliário, como nos edifícios seculares: na realidade, as lanternas das mesquitas contêm uma tão intrigante



FIG 2. Mausoléu do emir Khayrbek, Cairo, 1502. O edifício foi erguido na esquina da rua para maior efeito visual, independentemente da direcção de Meca (a *qibla*) e por conseguinte da orientação do *mihrab*.



■ FIG 3. Taça de bronze com embutidos de prata. A inscrição contém o nome e os títulos reais do sultão mameluco Saif al-Din Hajji (1346-1347). (Nuhad Es-Said Collection nº 20, cedida ao Museu Ashmolean, Oxford).

mistura de inscrições religiosas e de títulos mamelucos que nos fazem ter dúvidas sobre em honra de quem foram elas feitas e usadas [Wiet 1929] (fig. 4).

Um objecto notável do Museu Ashmolean, cedido pela família do falecido Nuhad Es-Said, testemunha o sentimento da sua importância que caracterizava muitos sultões mamelucos [Allan 1982, nº15]. Esse objecto é um incensório (fig. 5). O seu corpo está decorado com símbolos solares — o disco contém o princípio da inscrição real, e os raios do sol representam todos os títulos do soberano, que neste caso é al-nasir Muhammad (c. 1300-1340). É evidente que ele se vê a si próprio, tal como Luís XIV, como *le roi soleil*, o rei sol. Mas os títulos reais na tampa estão também perfurados a fim de permitir que o incenso impregne a côrte, talvez uma alusão à visão que ele tinha de si mesmo como o perfume e a fonte da luz dos seus súbditos.

O desejo mameluco de auto-exibição é finalmente visto nas figuras heráldicas usadas pelo sultão e pelos dignitários do Estado [Mayer 1933]. Três das mais antigas devem ter sido adaptadas da heráldica europeia, por intermédio das batalhas com os cruzados: o leão de Inglaterra, a flor de lis da França e a águia do sacro Império Romano. Houve no entanto dois desenvolvimentos significativos por volta de 1300. O primeiro foi a adopção pelo sultão de um brasão inscrito com os seus títulos reais. O segundo foi a adopção pelos outros dignitários mamelucos, ou emires, de figuras baseadas nos símbolos dos diferentes departamentos do Estado — uma espada representando o escudeiro do sultão,



FIG 4. Lâmpada de mesquita, Oxford, Museu Ashmolean, cat. nº 33.

uma taça, o escansão, etc. Nos cem anos seguintes, cada emir tomava como figura heráldica o símbolo que detinha do primeiro cargo de Estado. Podia, por conseguinte, haver um certo número de emires com a mesma insígnia, situação que parece ter sido superada pela introdução de cores diferentes. No tempo de Vasco da Gama, o sistema tinha evoluído, e a *Recepção dos Embaixadores* (Museu do Louvre), um quadro pintado por um europeu da côrte mameluca de Damasco no final do século XV (fig. 6) [Raby 1982, pp. 55-65], mostra a sua figura heráldica como um escudo de três campos, com diferentes motivos em cada um. Durante o século XV, os dignitários do Estado tinham adoptado o



FIG 5. Incensório de bronze com embutidos de ouro e de prata. No corpo e na tampa estão o nome e os títulos reais do sultão mameluco Muhammad ibn Qala'un. Egito ou Síria, princípio do século XIV. (Nuhad Es-Said Collection nº 15, cedida ao Museu Ashmolean, Oxford).



FIG 6. Anónimo, *Recepção dos Embaixadores*, meados do século XVI. Paris, Museu do Louvre. O cenário é Damasco e a figura entronada pode ser o sultão ou o governador de Damasco. O brasão é o usado pelo sultão Qaitbey (1468-96) e pelos seus sucessores imediatos.

brasão do seu sultão, alterando-o com adição ou subtracção de motivos e pelo uso de diferentes combinações de cores.

Há um objecto altamente significativo, que sobreviveu ao primeiro período mameluco e que realmente retrata a classe dirigente mameluca e a população local árabe servil. Trata-se do baptistério de São Luís, actualmente no Louvre, que foi provavelmente produzido em Damasco c. 1300 d. C. [*Arts de l'Islam* 1971, n.º164]. No exterior aparecem não apenas o sultão no trono, mas também quatro frisos de figuras erectas. Duas delas (fig. 7) representam Mamelucos — têm feições mongóis, e usam turbantes, túnicas, chinelos, polainas e perneiras (algumas com insígnias heráldicas), e trazem armas (espadas, machados, etc.) que contrastam com a população local (fig. 8). Esta tem feições totalmente diferentes; o cabelo é preso com lenços, usam chapéus, capas e botas, e trazem consigo objectos associados à sua vida servil — recipientes com comida ou bebida, animais de caça, ou as presas destes. Um ou dois deles são evidentemente capatazes — como os capatazes dos nossos dias, estão de pé com as mãos firmemente cruzadas atrás das costas.

Como em todas as culturas, os Mamelucos estavam sujeitos a influências estrangeiras. Na arquitectura isso pode ser visto em particular no período inicial. A arquitectura gótica europeia faz a sua breve aparição, sem dúvida através da captura de fortalezas dos cruzados pelo primeiro sultão, Baybars. Por exemplo, o complexo de Qala'un tem por cima do portal uma grade de ferro recuperada aos cruzados, e utiliza também a janela gótica de três luzes com um arco ogival (fig. 9). Do mesmo modo, a *madrasa* de al-Nasir Muhammad tem o portal da igreja de Acre integrado na sua fachada. Por outro lado, da Anatólia seljúcida, os Mamelucos de meados do século XIV adoptaram os arcos de mármore de cores alternadas, e o portal com minaretes geminados, embora os minaretes da *madrasa* do sultão Hassan tenham tido uma história breve e desastrosa. No século XIII o minarete magrebino foi introduzido na paisagem cairense, como por exemplo na *madrasa* de al-Nasir Muhammad em Bayn al-Qasrayn, a rua principal da cidade velha.

A decoração estrangeira teve também grande impacto de tempos a tempos. As telhas azuis e brancas influenciadas pelas importações de louça chinesa azul e branca aparecem no século XV na Damasco dos Mamelucos, acompanhadas de cópias em cerâmica de artigos chineses. Meio século antes houvera um breve período de “chinesismos”, visível na fachada da *madrasa* do sultão Hassan e em objectos de vidro esmaltado. Ao longo de



FIG 7. Pormenor de bacia de bronze, embutida a prata, conhecida como Baptistério de S. Luís. Paris, Museu do Louvre. Mostra a aristocracia militar mameluca. Egipto ou Síria, c. 1300 (segundo desenho de D. S. Rice).



FIG 8. Pormenor de bacia de bronze. Mostra os servidores egípcios dos Mamelucos (segundo desenho de D. S. Rice).



FIG 9. Complexo do sultão Qala'un, portal, mostrando por cima da entrada a grade de ferro dos cruzados reutilizada, mármore entrelaçado de estilo sábio nos tímpanos, e janela de estilo gótico à direita, 1284-1285.

todo o período mameluco houve uma importação em grande escala de têxteis, em especial algodões estampados do Gujarat, na Índia [Barnes neste volume]. Para atestar a sua importância basta dizer que a variedade de desenhos é extraordinária, e que centenas de milhares de exemplares devem ter chegado ao Cairo durante os séculos XIV e XV, para serem usados em vestuário, cortinados e tendas de toda a espécie.

O que é, no entanto, impressionante é a ausência de impacto a longo prazo dessas ideias estrangeiras. A cultura mameluca era essencialmente conservadora, continuando a desenvolver-se dentro do seu próprio quadro, sem nunca adoptar ideias estrangeiras de modo que mudasse significativamente a sua direcção.

É claro que, embora houvesse importações culturais, não se tratava simplesmente de um comércio num único sentido: os Mamelucos também exportavam a sua cultura. O controlo mameluco sobre as cidades santas deu-lhes uma grande influência no Iémen, onde os sultões e dignitários do Estado, da dinastia rasulida reinante, encomendavam a artesãos do Cairo e de Damasco, inúmeros objectos de metal e vidro brasonados com os seus nomes, títulos e símbolos heráldicos — os sultões rasulidas usavam uma roseta de cinco pétalas — [Porter 1987; Sadek neste volume]. O comércio do oceano Índico levava os objectos mesmo para mais longe, e o vidro esmaltado mameluco foi encontrado até na China. Para Ocidente, os objectos mamelucos de metal alcançaram o Gana através do comércio do ouro da África ocidental, onde muitas vezes se tornaram objectos de culto. Entretanto, no Mediterrâneo, havia um comércio regular com Chipre e com os Estados cristãos do sul da Europa. Um dos objectos sobreviventes mais notáveis é uma bacia feita para Hugo de Lusignan, rei de Jerusalém, que governou Chipre no século XIV [*Arts de l'Islam* 1971, nº 165], mas havia evidentemente um fluxo constante de objectos de metal para a Europa como o prova uma grande variedade de objectos decorados com escudos europeus, sendo os escudos muitas vezes cheios com as figuras apropriadas para um dono europeu. Muitas sedas mamelucas fizeram, também, parte dos tesouros da Europa, onde algumas eram transformadas em sumptuosas vestes religiosas.

O princípio e os meados do século XIV foram os tempos de maior prosperidade no Império Mameluco. O final do século assistiu ao princípio do declínio: inflação, despoivoamento pela Peste Negra, uma interminável guerra civil, escassez de metais, factores que desestabilizavam a economia. Durante o século XV a situação económica continuou a degradar-se [Ashtor 1976, pp. 280 e segs.; Petry 1994]. O Egipto e a Síria, depois de terem sido exportadores de produtos industriais e artesanais durante o século XIV, tornaram-se grandes importadores no século XV, com os Europeus a inundarem cada vez mais o mercado mameluco de produtos produzidos a baixo custo. É verdade que o volume das especiarias exportadas do Egipto para a Europa aumentou consideravelmente (em 1382 os Venezianos compraram um pouco menos de 50.000 dinares de bens em Alexandria, em 1497 cerca de 300.000; em 1382 um pouco mais de 21.000 Kg de gengibre foram exporta-

dos de Alexandria, em 1498 cerca de 230.000 Kg), mas simplesmente não havia dinheiro suficiente para evitar que a economia se afundasse. Os gastos com as tropas tinham subido enormemente, e isso incluía naturalmente as despesas para a derrota das intermináveis rebeliões no interior do Estado, bem como a protecção das fronteiras do império. Havia cada vez menos interesse do Estado Mameluco em tentar desenvolver a economia encorajando as manufacturas, e partilhando os seus lucros através da tributação: o recebimento de dinheiro tornou-se cada vez mais um processo de extorsão. Para além disso, havia graves problemas com a reposição de dinheiro. Por vezes não havia prata; até as moedas de cobre eram raras. Mais importante ainda, o abastecimento de ouro vindo da África ocidental tornou-se precário devido ao seu desvio pelos Genoveses e Portugueses. Esse foi um dos factores que levaram à reforma do dinar em 1425 por Barsbay, desvalorizando-o de 4,25 para 3,45 g, embora a nova moeda tivesse também o atractivo de ter o mesmo peso do ducado veneziano (fig. 10). E, claro, a chegada dos Portugueses ao mar



FIG 10. Esquerda: um dinar do sultão Baybars I (1269-1277) mostrando o seu brasão, um leão. Direita: um dinar pós-reforma do sultão Jaqmaq (1438-53). Oxford, Museu Ashmolean, Heberden Coin Room.

Vermelho foi o golpe económico definitivo. Porém, o fim político e militar do Império Mameluco foi provocado não pelo Ocidente cristão, os Venezianos, ou os Portugueses, mas pelos seus correligionários muçulmanos, os Otomanos e os seus horizontes em constante expansão.

O interface swahili, trajectórias urbanas e a formação do estado na África oriental e central (entre c. 700 e 1700 d.C.)

JOÃO CARLOS DE SENNA-MARTINEZ

A gênese do “mundo swahili”

AS ESCAVAÇÕES DE CHIBUENE, um sítio arqueológico situado na baía de Vilanculos no sul de Moçambique, demonstram a ocupação de um local aberto ao oceano e onde as primeiras cerâmicas importadas da zona do golfo Pérsico (cerâmica verde vidrada provavelmente proveniente de Sohar na costa de Omã) podem ter chegado ainda antes de 700 d.C. [Sinclair e outros, 1993a] (cf. fig. 1).

Pela mesma altura, inicia-se o desenvolvimento de sítios como Shanga (na ilha de Pate, Quênia [Horton 1987], a que há que juntar toda uma série de outros locais reconhecidos desde a zona de Mogadíscio (Somália) até ao litoral da Tanzânia [Chami 1994-95] e da Província de Nampula [Sinclair e outros 1993a], o que permite supor uma etapa formativa pré-islâmica do que virá a ser o mundo dos pescadores e comerciantes swahili.

A primeira mesquita de Shanga (século IX d.C.), por outro lado, mostra quão rápida foi a absorção do Islão por parte das pequenas elites locais.

Mas Chibuene, bem como a costeira Dundo, um pouco a norte, frente à ilha do Bazaruto, mostram-nos também que as relações do planalto do Zimbabwe com o litoral remontam a uma etapa em que, no interior, se desenvolviam as comunidades portadoras de cerâmicas Gokomere/Ziwa/Zhizo antecessores da formação do Estado Zimbabwe (Mapa 1).



FIG 1. Pote turqueza do golfo Pérsico, século IX-X, Berlim, Museum fur Islamische Kunst, cat. nº 15.

Podemos, portanto, dizer que o último quartel do 1.º milénio d.C. na África oriental assistiu, por um lado, ao estabelecimento da rede de povoamento litoral swahili, numa primeira etapa essencialmente africana, a qual rapidamente se islamiza a partir do século IX. Por outro lado, cedo esta rede de entrepostos litorais estabeleceu contacto com grupos do interior (do Botswana, Transvaal e planalto do Zimbabwe), assim se explicando a precoce introdução nessas áreas de contaria índica.

A estrutura económica das comunidades da Primeira Idade do Ferro dificultaria a produção de excedentes acumuláveis. Contudo, a partir do século VII a presença de gado bovino aumenta substancialmente nas comunidades da parte oriental do Botswana, norte do Transvaal e Planalto do Zimbabwe¹ fornecendo, assim, um primeiro meio de acumulação de riqueza.

Contudo, é conveniente advertir que, não obstante o gado bovino possa constituir uma base de acumulação, existem limites óbvios à respectiva multiplicação e gestão, nomeadamente em comunidades em que tudo indica a base da economia terá permanecido uma agricultura de subsistência. Dificilmente, pois, este tipo de recursos poderá servir de base a um crescimento sustentado, conducente, por si só, a uma crescente complexização social que atinja o nível estatal.

De facto, no percurso que leva ao aparecimento do Estado Zimbabwe c. 1240 d.C. outros factores surgem, desde as primeiras etapas, capazes de aclarar tal trajecto.

Os séculos VIII e IX assistem ao desenvolvimento do que poderemos designar como primeiros “chefados” na área correspondente ao Sudoeste do Zimbabwe, Oriente do Botswana, entre os rios Limpopo e Sashi, e Norte do Transvaal. Nesta última área, o esforço de pesquisa desenvolvido por Denbow [1986] e Kiyaga-Mulindwa [1993] permite caracterizar com algum pormenor um destes chefados.

A “capital” schroda ocupa uma área de cerca de 5 ha e a concentração de estruturas de estabulação de gado bovino na área central de todos os sítios de *habitat* estudados, em número proporcional à sua importância relativa (*cattle byres*) [Huffman 1986], mostra que este recurso constituía a base para a acumulação de riqueza e diferenciação social. A produção local de objectos de prestígio em marfim e a presença de contaria de vidro proveniente do Índico são outros dois termos da equação que, assim o pensamos, possibilitam compreender a emergência deste “chefado”.

De facto, a investigação recentemente desenvolvida em Moçambique, ao revelar que a criação dos primeiros entrepostos swahili do litoral da província de Inhambane ocorreu durante a segunda metade do primeiro milénio d. C., permite estabelecer a origem provável de uma “rota do Limpopo”, através da qual o marfim e, eventualmente, ouro e cobre do interior chegariam à costa e as contas de vidro (além, provavelmente, de tecidos) do Índico a estes primeiros “chefados” interiores [Sinclair e outros 1993a].

A importância do acesso a “elementos exteriores de prestígio” como forma de “financiar” a complexização social emergente em comunidades com economias com fraco potencial de crescimento sustentado por excedentes alimentares (*wealth finance* versus *staple finance*) foi excelentemente tratada por Brumfiel e Earle [1987], bem como o papel que a sua redistribuição desempenharia na manutenção do poder das elites centrais. Uma estrutura de financiamento do poder central deste tipo parece ter prevalecido no Estado do Muenemotapa, conforme decorre do estudo das fontes portuguesas dos sécu-

¹ A partir de uma origem no Botswana e Transvaal, onde as primeiras comunidades deste tipo surgem no século VII, a importância do gado bovino aumenta rapidamente no planalto do Zimbabwe a partir do século X.

los XVI e XVII [Costa 1977]. O que aqui propomos é que os primeiros passos para este estado de coisas surgiu na nossa área de estudo no final do primeiro milénio d.C. e que tal é substanciado pelas fontes arqueológicas disponíveis.

O “Estado Zimbabwe”

Uma nova etapa deste modelo de desenvolvimento parece-nos discernível quando a expansão shona, materializada no complexo ou tradição Leopard’s Kopje [Huffman 1978 e 1986], atinge a área norte do Transvaal a sul do Limpopo e o oriente do Botswana, entre os rios Limpopo e Sashi, aí expulsando os últimos povoadores Zhizo a partir do século X (c. 980 d.C.).

Uma primeira capital, o sítio de K2, segue o modelo urbanístico anterior com estábulos centrais para gado bovino. Contudo, estes desaparecem a partir de 1020, denotando uma mudança de função da praça central, cuja lixeira aumenta enormemente, revelando o crescimento da importância do chefe local e novas formas de controlo do gado pelas elites locais.

A mudança da capital para Mapungubwe no final do século XI não só confirma as transformações no que respeita à gestão do gado, como mostra a gradual ocupação do cabeço que domina a povoação por estruturas que denotam uma crescente hierarquização social. Muros de pedra delimitam, agora, espaços que é possível atribuir, respectivamente, à residência do chefe, residência das “esposas”, cemitério real e santuário, enquanto outra área murada na base do cabeço abrigaria a residência do alto funcionário encarregado da gestão da “corte” e um muro delimitaria o espaço ocupado por outros elementos da elite local na planície [Huffman 1986].

Em Mapungubwe crescentes quantidades de cerâmica índica e recipientes de porcelana chinesa demonstram o incremento das relações com o litoral, enquanto a produção local de elementos de adorno e de outros, cerimoniais, em ouro demonstra uma actividade metalúrgica local que, associada ao marfim, asseguraria o abastecimento dos entrepostos litorais.

Mapungubwe é hoje visto como um dos primeiros *dzimbahwe*, áreas residenciais dos chefes shona monumentalizadas por construções em pedra, e uma primeira capital regional do que se tornará no Estado Zimbabwe. Por outro lado, a evidência arqueológica hoje disponível para a bacia dos rios Limpopo e Sashi, mostra que a tradição cultural que terá o seu apogeu com o desenvolvimento do Grande Zimbabwe, irradia a partir de comunidades de agricultores-pastores-metalurgistas por intermédio do estímulo económico-social das trocas a longa distância com os entrepostos swahili do litoral.

De facto, paralelamente a estes desenvolvimentos, outros sítios, situados no planalto do Zimbabwe, mostram desenvolvimentos semelhantes, conquanto em menor escala, durante os primeiros séculos do segundo milénio d. C. . O mais importante destes últimos é, sem dúvida, o sítio do Grande Zimbabwe.

Nesse local, do século XI em diante, são construídos muros cerimoniais no vale e na acrópole do que será, até meados do século XIII, um pequeno *dzimbahwe*.

A fase de grande crescimento e desenvolvimento do Grande Zimbabwe parece iniciar-se pouco depois do abandono de Mapungubwe, em meados do século XIII, e durará até meados do século XV, apenas algumas décadas antes do início da presença portuguesa no Índico. Na sua fase de apogeu, esta autêntica cidade atingirá uma população calculada entre 11 000 e 18 000 habitantes [Huffman 1986].

Após c. 1450 o sítio entra em declínio acentuado e o estado de que fora a capital durante cerca de duzentos anos divide-se em dois: no Sudoeste a dinastia Torwa estabelece a sua capital em Khami, enquanto no Nordeste a dinastia Mutapa constrói a capital em Fura, na zona do monte Darwin, próximo da fronteira actual com a província de Tete em Moçambique [Beach 1980] (Mapa 2).

O Estado do Zimbabwe controlava seguramente toda a parte sul do planalto. O facto de sítios na periferia da área abrangida pela cultura material desta fase surgirem como prolongamentos da área nuclear leva a crer que a extensão da sua influência pode ter chegado a abranger a quase totalidade do planalto, parte do norte do Transvaal e Botswana e a planície litoral moçambicana entre aproximadamente a baía de Vilanculos e a Beira. Um bom exemplo desta extensão é o sítio de Manhiquene (Manyikeni), situado a sul do Save, no norte da actual província de Inhambane.

A base deste desenvolvimento nos séculos XIII a XV foi, sem dúvida, o estrito controlo por parte do Estado Zimbabwe dos contactos com os entrepostos litorais swahili, dos quais Sofala desempenhará papel fundamental na disputa que oporá aqueles aos mercadores portugueses durante o século XVI [Costa 1977].

A abundante documentação portuguesa disponível para os séculos XVI e seguintes [Theal 1964; AAVV 1962-1975] permite caracterizar as dinâmicas económicas do Estado do Muenemotapa [Costa 1977] e, por extensão, as do seu antecessor, o que os dados arqueológicos obtidos no Grande Zimbabwe e noutros *dzimbahwe* parecem confirmar.

O monopólio “real” da produção do ouro, agora extraído de uma grande **quantidade** de minas [Summers 1969], estava na base do poder do estado, na medida em que permitia ao respectivo aparelho o controlo da obtenção, circulação e redistribuição das “mercadorias” introduzidas pelos mercadores swahili. A concentração das contas nas zonas nobres intramuros dos sítios escavados dá eloquente testemunho desta situação, bem como a localização exclusiva nesse local dos achados de objectos e contas de ouro e de porcelanas provenientes do circuito índico.

Frei João dos Santos [1609] documenta bem como o poder económico dos Mutapas resultava da punção, ao nível das comunidades camponesas de base, as *muchas*, de um “tributo” ou “renda” em géneros ou sob a forma de prestação de serviços nas *machambas* reais ou na mineração de ouro.

A presença portuguesa

A disputa pelo comércio índico desencadeada pela irrupção portuguesa na região no final do século XV tem um dos seus episódios mais interessantes naquilo que será a progressiva interferência portuguesa no Estado dos Muenemotapas.

Na fase inicial, a maior parte do século XVI, a necessidade de controlar o “contrabando” swahili levará os Portugueses a progressivamente intervirem na política dos pequenos “chefados” litorais do Sedanda, Quiteve e Barué (quicá antigas “províncias” do Estado do Zimbabwe?) e a embrenharem-se pouco a pouco na Zambézia.

De facto, o falhanço da feitoria de Sofala [Lobato 1960, p. 394] e a contínua penetração de particulares no interior do que virá a ser a Zambézia seiscentista vão, com a fundação de Sena e Tete c. de 1531, abrir as portas à colonização desta.

A execução, na côrte do Muenemotapa, do missionário jesuíta Gonçalo da Silveira em 1561 será o pretexto para a primeira grande intervenção portuguesa no planalto. A expedição de Francisco Barreto, excelentemente documentada por Monclaro [AAVV 1975, pp. 324-428], terminará com uma doação de terras pelo Muenemotapa em 1607 e o estabelecimento das três primeiras *feiras* do planalto, os entrepostos de Masapa, Luanze e Bocuto [Randles 1975, pp. 46-48]. Em Masapa residia o “Capitão das Portas”, título por si só sugestivo, indivíduo proposto pelos Portugueses e confirmado pelo soberano local e a quem cabia controlar o acesso de mercadores ao interior, cobrando a *curva* a favor do Muenemotapa.

Assim, ao longo do século XVI, os contactos “comerciais” com o Muenemotapa respeitam, apesar de tudo, a autoridade deste. Os mercadores portugueses pagam-lhe tributo, a *curva*, sem o que vêm os seus produtos confiscados por uma *empata* [Santos 1609, p. 55]. Ao entrar no *dzimbahwe* fazem-no descalços, de cabeça descoberta e desarmados, batendo as palmas segundo o costume local em sinal de respeito pelo soberano.

O primeiro terço do século XVII vai, porém, assistir a uma completa inversão da situação, mercê do crescente enfeudamento do Muenemotapa aos Portugueses, fenómeno para o qual parece ter contribuído o fornecimento por estes de sucessivos auxílios militares, uma vez solicitados a intervir nas questões sucessórias e outros conflitos de política local [Randles 1975, pp. 49-56]. A primeira etapa deste processo é a cedência de 1607 a que se seguirá, a partir de 1609, a instalação de um forte e de uma guarda permanente de 50 homens junto ao *dzimbahwe* real de Kazekete [Bocarro 1876, p. 563; Huffman 1986, p. 329].

Novo tratado, assinado em 1629 por Mavura II, cristaliza juridicamente o controlo português. Do ponto de vista económico institui-se a livre circulação de pessoas e bens no interior do estado, enquanto o Muenemotapa se declara vassalo da côrte portuguesa, obrigando-se a aconselhar-se junto do capitão de Masapa nas questões importantes e os mercadores portugueses deixam de ser obrigados às praxes locais ao entrar no *dzimbahwe* real [Theal 1964, p. 287-8].

O século XVII é, de facto, a idade de ouro dos Rios de Sena, como na altura se designa o que é hoje a província moçambicana de Tete, e, no planalto, às três feiras do século XVI vêm juntar-se as de Urupanda, Tafuna, Chipiriviri, Dambarare, Ongoe, Maramuca, Macanca e Quitomburize, enquanto no Manica se fundavam as de Chipangura, Matuca e Vumba [Randles 1975; Garlake 1966 e 1969]. Contudo, a precariedade da autoridade da coroa portuguesa, mesmo nas zonas aforadas dos *prazos*, e, sobretudo, as pressões intoleráveis que a situação desencadeia sobre a formação socioeconómica local são outras tantas razões para compreendermos o desmoronamento que ocorre no último quartel do século XVII.

A destruição, pelo contacto directo estabelecido pelas *feiras* portuguesas, do sistema de *wealth finance* que constituía a base do poder dos chefes africanos do planalto (os *mambos* e *encosses* dependentes do Muenemotapa), vai conduzir a sucessivas revoltas. Como os Mutapas, para se manterem, fazem apelo aos reforços militares portugueses o conflito tende a acentuar-se.

Em 1683, uma primeira revolta leva ao fecho das minas. Em 1693 o Changamire, chefe dinástico do Butua, o Estado do Sudoeste do planalto que sucedera ao Torwa, desencadeia o ataque às feiras portuguesas apoiado pelo próprio Muenemotapa reinante, Nhacumimbiri [Randles, 1975].

De Novembro de 1693, data da destruição de Dambarare, a 1696 data da morte do Changamire, os Portugueses são completamente expulsos do planalto e a própria Sena apenas escapa pela morte do monarca do Butua [Lobato 1962, p. 93]. Quando, ultrapassada a crise sucessória subsequente, as relações comerciais são reatadas em 1719, com a reabertura da *feira* de Macequece, a única autorizada, a situação voltou a ser a de inícios do século XVI. A mineração é estritamente controlada pela aristocracia dirigente, estando os Portugueses proibidos de a fazer directamente, a *curva* e os *saguates* (os presentes tradicionais) são restabelecidos, ou seja, por outras palavras, as elites dirigentes do estado recuperaram os antigos mecanismos de controlo [Bhila 1972].

Este conjunto de episódios documentando bem quão vital para o sistema socioeconómico dos estados shona foi o controlo do comércio litoral, dá corpo à nossa hipótese de que é possível ver no estabelecimento do interface swahili o elemento detonador da passagem dos primeiros “chefados” da África centro-oriental a formas estatais. Ao controlo do comércio com o litoral juntar-se-ia o monopólio, pelas elites locais, da produção e circulação do ouro e marfim, bens que serviam de contrapartida à importação dos “símbolos exteriores de poder”, dentro de uma lógica de *wealth finance*.

Contudo, a conjuntura mundial mudara no século XVII. O pólo africano tornara-se secundário no âmbito do comércio mundial, excepto como escala das rotas do Oriente, como fora desde o início da presença europeia na área. Os estados do planalto sobreviverão, contudo, com diversas dificuldades e vicissitudes, até ao século XIX, altura em que a conquista ndebele, primeiro, e a ocupação pela British South Africa Company, depois, levarão à incorporação do que deles restava na colónia britânica da Rodésia.

Etiópia

O livro e a cruz

RICHARD PANKHURST

A ETIÓPIA DISTINGUIA-SE das outras terras visitadas pelos Portugueses na época dos Descobrimentos, porque tinha uma cultura cristã estabelecida de há muito. Simbolizada neste estudo pelo livro e a cruz, ela configurava muitos aspectos da vida do país, e foi preservada até aos dias de hoje.

O advento do cristianismo e dos Nove Santos

O distante Estado africano que se tornou conhecido na Europa como a terra do Preste João, tem uma história longa, que remonta pelo menos ao reino de Axum(hoje o Norte da Etiópia). Aí se localizam os célebres obeliscos monolíticos, ou estelas, erigidos por volta do século III d.C., que se elevavam em direcção ao céu. A segunda maior, com mais de 20 m, foi roubada em 1937 pelo ditador fascista italiano Benito Mussolini, mas vai finalmente ser restituída, em conformidade com um acordo assinado entre os dois países em 1997.

A Etiópia foi um dos primeiros países do mundo a adoptar a fé cristã. A tradição local defende que isso aconteceu no tempo dos apóstolos. Seja como for, sabe-se que o rei Ezana do reino axumita emitiu moedas em ouro, prata e bronze, com a cruz representada, por volta de 330 d.C.. O Estado de Axum foi o primeiro em todo o mundo a cunhar moeda com esse símbolo. Ezana erigiu também várias inscrições que confirmam que a conversão ocorreu durante o seu reinado.

A conversão da Etiópia, segundo o escritor bizantino quase coevo Rufino, foi levada a cabo por Frumêncio, um jovem sírio de língua grega. Naufragado no mar Vermelho, foi levado para Axum, a capital do reino axumita. Ali entrou ao serviço do monarca reinante, talvez o pai de Ezana, e, ao que parece, converteu ou aquele ou o próprio Ezana. Frumêncio estabeleceu devidamente igrejas em Axum e mais tarde viajou para a grande cidade cristã egípcia de Alexandria, onde o patriarca Atanásio o consagrou como primeiro bispo da Etiópia, com o nome de Abba Salama, ou Pai da Paz.

Essa conversão foi seguida pela chegada de uma torrente de cristãos de outras terras, principalmente os Nove Santos, que vieram da Síria no final do século V. Estes estabele-

ceram mosteiros nos montes do Norte da Etiópia, muitos deles em montanhas virtualmente inacessíveis. Tal colocou firmemente o reino de Axum e o Estado etíope que posteriormente se lhe seguiu na órbita da cristandade oriental. Tornou-se costume para os Etíopes receberem o seu principal dignitário religioso, *Abun*, ou Metropolitano, do Egípto copta. É, no entanto, incorrecto descrever o cristianismo etíope como copta, porque existem muitas diferenças, organizativas e doutrinárias, entre as Igrejas etíope e copta.

Monaquismo etíope e educação religiosa

O advento dos Nove Santos levou à introdução do sistema monástico na Etiópia e ao surgimento de um sistema de educação baseado na religião. Essa foi a única escolaridade no país até à introdução da educação moderna no princípio do século XX e, embora muito menos importante do que no passado, ela continuou, quase ininterruptamente, até ao presente.

Essa educação, embora virtualmente restrita aos rapazes, e limitada, como a da Europa medieval, a uma pequena parte da população, foi culturalmente importante. A escolaridade começava com os Salmos de David, por meio dos quais os estudantes aprendiam o alfabeto, antes de passarem a temas especializados. Estes incluíam a Bíblia; *qené*, ou poesia da Igreja; *zéma*, ou *changin*, e *aqwaqwam*, ou conduta religiosa. Muitas crianças abandonavam os estudos quando eram ainda pouco letradas, mas alguns eruditos competentes continuavam a estudar durante um quarto de século ou mais. Alguns eram capazes de recitar toda a Bíblia de memória, bem como muitas interpretações diferentes [Taddesse 1972; Ullendorff 1973]. Alguns clérigos aprendiam também a desenhar e a pintar, a produzir pergaminho, a encadernar manuscritos e a fazer diversos paramentos de igreja, incluindo cruzeiros e estantes para suportar os livros, bem como vestuário, sinos, sistos e tambores usados nos serviços religiosos.

A arte etíope

Ao longo dos séculos, a arte etíope foi essencialmente uma arte cristã e a literatura etíope em grande medida uma literatura cristã (fig. 1). A arte religiosa etíope e os manuscritos, muitos deles contendo traduções da Bíblia, começaram provavelmente a ser produzidos na época da conversão ao cristianismo, ou, pelo menos, na época dos Nove Santos. As mais antigas pinturas ainda existentes datam, no entanto, apenas do século XIII. Presume-se que obras mais antigas tenham sido destruídas pelas devastações do tempo, ou como consequência das frequentes guerras que o país sofreu.

A arte eclesiástica etíope, descrita como arte bizantina de estilo africano, era dedicada quase inteiramente a temas bíblicos. Os artistas, na sua maioria, faziam as suas próprias tintas com pedras e plantas locais, mas alguns dos mais afortunados, por volta

do século XVI, começaram a usar tintas importadas. As pinturas raramente eram assinadas, porque os artistas, que trabalhavam para a glória de Deus, teriam considerado isso como irreverente e presunçoso [Chojnacki 1983].

A arte eclesiástica etíope manifestou-se em três áreas diferentes: ícones, murais e ilustrações de manuscritos.

Os ícones, conservados nas igrejas, nos palácios e nas casas da alta nobreza e do clero, eram olhados com grande veneração. Eram pintados em madeira, quer em painéis simples, quer como dípticos ou trípticos.

Os murais, nas primitivas igrejas de pedra entre as quais as famosas igrejas de cantaria de Lalibela, eram em muitos casos pintados directamente na pedra. Por outro lado, igrejas posteriores, com paredes de barro, semelhantes às das cabanas africanas tradicionais embora maiores, eram tradicionalmente decoradas com pinturas em tecido, coladas às paredes.

As ilustrações dos manuscritos eram usadas, como veremos, para decorar uma grande variedade de textos da Bíblia e de outros textos eclesiásticos.

A melhor colecção de ícones etíopes existe actualmente no Museu de Estudos Etíopes, em Adis Abeba. As pinturas de igreja têm de ser vistas ainda principalmente nas igrejas para as quais foram produzidas. Os manuscritos estão preservados em numerosas bibliotecas, na Etiópia e no estrangeiro. Alguns dos mais antigos encontram-se na Biblioteca Nacional de Paris, na Biblioteca do Vaticano e na Biblioteca Nacional da Etiópia. Os da Biblioteca Britânica, e de várias outras bibliotecas da Grã-Bretanha, foram adquiridos por saque, a seguir à expedição britânica contra Teodoro, o imperador etíope do século XIX.

Manuscritos

A Etiópia cristã desenvolveu uma rica tradição de manuscritos, numa parte baseada nas traduções do grego, do copta e do árabe, e noutra nas composições locais em ge'ez, a língua semítica e eclesiástica do país. Os manuscritos cobriam uma vasta gama de literatura cristã, incluindo não apenas Bíblias, livros de serviço religioso, homilias, comentários bíblicos e obras de teologia, mas também escritos sobre direito eclesiástico e civil, vidas de santos, locais e estrangeiros, história, cronografia e medicina. Havia também hinos e textos similares, usando um sistema de notação especificamente etíope. Várias obras bíblicas, nomeadamente os livros de Enoc e os Jubileus, foram pela primeira vez conhecidas do mundo através dos seus textos em ge'ez. Muitos manuscritos tinham também uma dimensão secular, pelo facto de as suas páginas iniciais ou finais serem usadas para registar pormenores de escrituras e vendas de terrenos, contratos de casamento, inventários de bens, registos de impostos e informação do mesmo tipo.

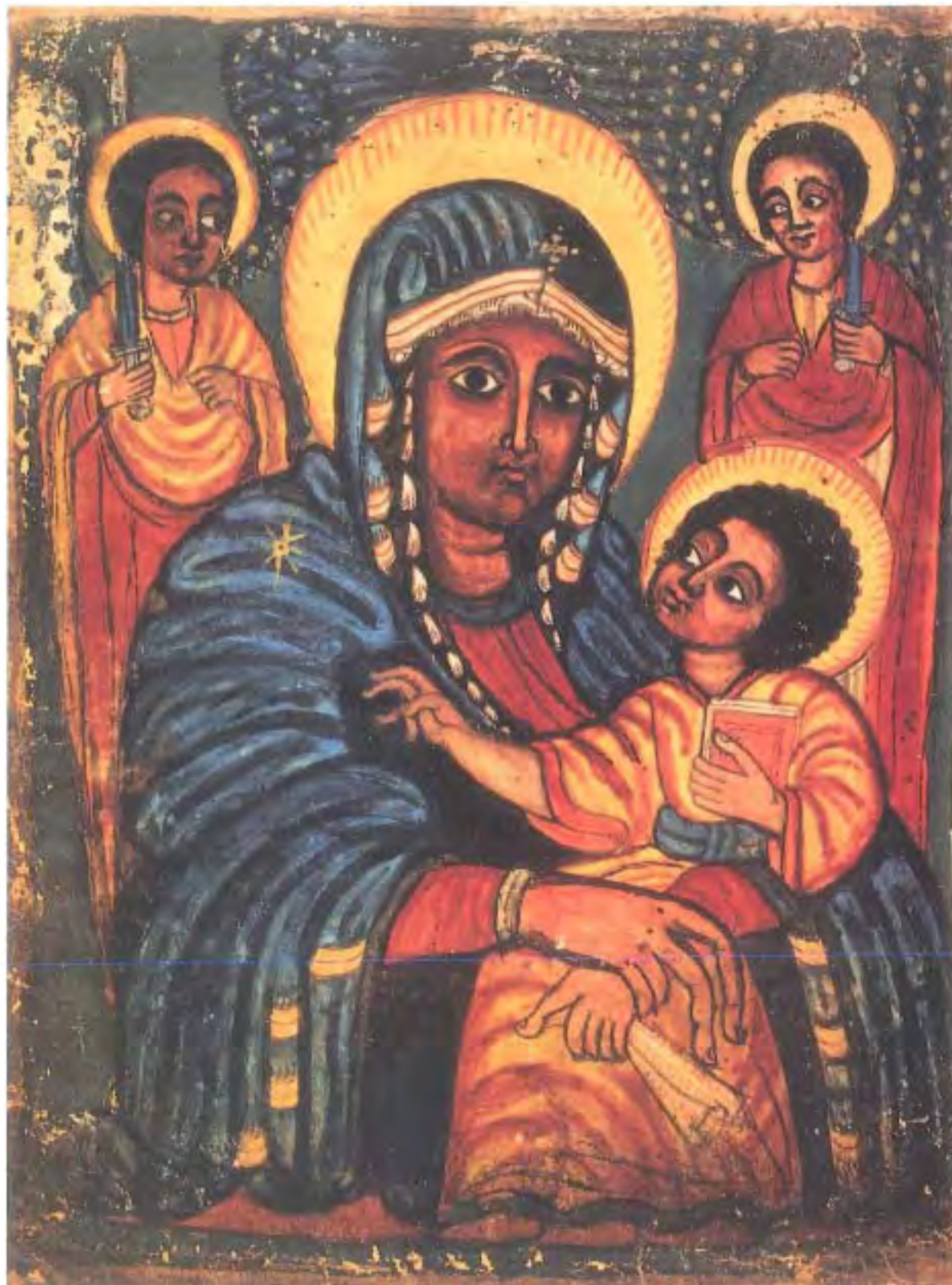


FIG 1. A virgem Maria e o Menino Jesus, Paris, Bibliothèque Nationale de France, cat. nº 18.

A produção de livros etíope, pelo menos por altura dos séculos XIV e XV, estava altamente desenvolvida. Os manuscritos eram feitos em pergaminho, em geral de pele de vaca, carneiro ou cabra, mas por vezes também de pele de cavalo, o que dava folhas de velino particularmente grandes. Os manuscritos eram, na maior parte dos casos, solidamente encadernados e muitas vezes cobertos com fortes placas de madeira, quer de *wanza* (*Cordia africana*) quer de *wayra* (*Olea africana*). Os volumes mais primorosos, pertencentes às principais igrejas, aos mosteiros e aos governantes, eram muitas vezes cobertos de couro finamente trabalhado. A sua preparação era uma arte local bem estabelecida, mas mais tarde foi também usada pele importada da Arábia. As encadernações de couro eram, em muitos casos, gravadas com motivos decorativos. A maioria baseava-se numa grande cruz central, muitas vezes enquadrada por uma série de desenhos em forma de caixa e decoração simples das margens. Esses temas parecem ter mudado pouco ao longo dos séculos, de modo que os manuscritos não podem ser facilmente datados pelo estilo da sua encadernação.

Algumas das melhores encadernações eram revestidas a ouro, ou decoradas a fio de ouro. Esses volumes eram no entanto raros e, dado o seu imenso valor, atraíam os saqueadores em tempo de guerra, o que teve como resultado que hoje existam muito poucos [Sergew 1981].

As capas e contracapas dos manuscritos etíopes eram também em muitos casos adornadas com tecido importado, colado às encadernações. Muitos algodões, sedas e damascos impressos vinham da Índia, do Império Otomano e da Europa, em especial da Itália e de França. Muitas vezes de excelente qualidade, a sua origem e a data de tecelagem podem ser em muitos casos determinadas. Dão, por isso, uma considerável ajuda na datação dos manuscritos, bem como para seguir os contactos entre a Etiópia e o mundo exterior [Pankhurst 1980].

O texto dos manuscritos era apresentado com grande beleza. As páginas eram elegantemente traçadas, com uma régua de cana e uma sovela para marcar as linhas. O escriba escrevia depois, em ge'ez, com grande cuidado. Usando tinta preta de produção local, semelhante à que é conhecida na Europa como tinta-da-china, contida num chifre de vaca ele manifestava uma notável aptidão caligráfica. Os nomes de Deus, dos membros da Sagrada Família e de outras figuras veneradas eram muitas vezes realçados ou escritos a vermelho. Algumas cópias dos Evangelhos representam os evangelistas no acto de escrever, de pena na mão, com dois chifres de tinta, um para a preta, outro para a vermelha (fig. 2). Penas de cana bem como as facas para aguçar-las são também por vezes representadas.

Muitos manuscritos estava também maravilhosamente ilustrados com quadros da Bíblia e *harag*, “videira”, decoração em forma de trepadeira usada para adornar o início e o final da obra ou dos capítulos. A escrita e a ilustração de um manuscrito podia demorar meses, em alguns casos um ano inteiro [Sergew 1981].



FIG 2. S. Lucas num manuscrito de *Evangelhos*, Londres, coleção Sam Fogg, cat. nº 19.

Ilustração de manuscritos

Pode deduzir-se o método etíope de ilustração de manuscritos pelo exame dos volumes que, por uma razão ou por outra, foram deixados inacabados. Ele indica-nos que o escriba começava por escrever todo o texto deixando espaços, grandes ou pequenos, para a subsequente inclusão de imagens. Antes de começar a desenhar, o artista podia fazer um ou mais esboços, talvez numa página em branco, ou num pedaço de pergaminho solto. Alguns pintores mostram ter usado livros-padrão, mas estes parecem ter sido raros, e, provavelmente, desconhecidos dos artistas mais competentes ou mais seguros de si.

O primeiro passo era, para o artista, traçar a carvão os esboços da ilustração desejada. O uso deste meio permitia-lhe “sentir o caminho” que considerava apropriado para a versão final do seu desenho. Uma vez satisfeito com o seu esboço a carvão, delineava firmemente os traços principais, definitivamente, a tinta preta. O desenho estava então pronto para colorir. Esta era virtualmente uma operação de rotina, com pouco mais criatividade artística, porque os pigmentos eram na maior parte dos casos — embora nem sempre — aplicados toscamente, sem qualquer tentativa de conferir uma forma torneada às figuras, ou de representar a luz o escuro, ou as sombras. A paleta de cores era, além disso, extremamente limitada, confinada talvez a tonalidades únicas de apenas quatro cores: vermelho, amarelo, azul e verde.

No processo de colorir, os artistas começavam no princípio do manuscrito. Usando uma única cor, pintavam o céu, ou qualquer outra representação de fundo num certo número de páginas, antes de passarem a outros aspectos da imagem. Tendo completado o fundo, ou parte dele, numa qualquer das cores, o artista continuava a usar a mesma cor nas outras partes da obra, o que evitava a necessidade de limpar o pincel ou de procurar ou preparar outra tinta. Só quando o fundo estava finalmente completo, o artista se voltava para o primeiro plano e, portanto, para as principais características do quadro.

Os processos acima descritos estavam profundamente arraigados na vida artística etíope. O viajante britânico do princípio do século XIX Henry Salt recorda que, “desejoso de trazer para casa um exemplo da arte da Abissínia”, implorou ao “pintor chefe” de Cheliqot, em Tegray, que pintasse para ele “um dos seus melhores quadros”. O artista “fez um esboço exacto a carvão, e depois continuou com uma espécie grosseira de tinta-da-china, após o que introduziu a cor” [Pankhurst 1984, 1987].

Desenvolvimentos artísticos

O estilo clássico, bizantino, da arte etíope, característico dos séculos XV e XVI, desenvolveu-se significativamente no século XVII. Este foi o período Gondar, assim chamado pelo nome da cidade, no noroeste do país, que se tornou a capital da Etiópia em 1636, imediatamente depois da expulsão dos jesuítas portugueses e espanhóis. Esse período, que foi testemunha da construção dos famosos palácios acastelados da cidade e do desenvolvimento de uma forma mais urbana de vida da corte, coincidiu com uma significativa abertura da arte etíope e, em particular, com a representação de cenas etíopes e da vida tal como o artista a via na realidade. A arte etíope desse período mantinha-se religiosa no seu conteúdo e continuava a ser dedicada quase exclusivamente a temas bíblicos e outros temas religiosos. As pinturas estavam, no entanto, a tornar-se resolutamente etíopes. As antigas regras artísticas etíopes, com as pessoas boas representadas de rosto inteiro, com dois olhos, e as más de perfil, com um único olho, foram mantidas e as pinturas continuaram desprovidas de perspectiva. Tornou-se, no entanto, cada vez mais comum representar personagens bíblicas com vestes etíopes, montadas em mulas ou cavalos com selas, estribos (frequentemente para apoiar apenas o dedo grande do pé!) e outros arreios tipicamente etíopes, e usando lanças, escudos e outras armas da época (fig. 3). O faraó podia, assim, ser visto a submergir no mar Vermelho, seguido dos seus soldados com mosquetes do século XVIII. Do mesmo modo, as cenas de banquetes representavam vasos etíopes, os *masob*, ou a típica mesa de junco e o *barellé*, ou copo de beber. De modo idêntico, a lavoura era visivelmente feita pelos zebus etíopes, ou bois corcundas, puxando os tradicionais arados, enquanto os reis e rainhas usavam coroas de estilo etíope. Essas pinturas são, por isso, de importância fundamental para a história social da Etiópia [Chojnacki 1983].



FIG 3. Manuscrito etíope *Gospels*, Londres, coleção Sam Fogg, cat. n.º 20.

Manuscritos muçulmanos e *falasha* ou *Beta Esra'el*

Este estudo centrou-se nos manuscritos cristãos etíopes, que representam o principal corpo da literatura tradicional do país. No entanto, devem ser também mencionados os manuscritos muçulmanos e *falachas*, ou *Beta Esra'el*. Os manuscritos muçulmanos consistiam principalmente em cópias do Corão, e outras obras em árabe, bem como alguns textos em adaré, ou harari, uma língua semítica local falada apenas dentro da cidade murada de Harar.

Os manuscritos em harari, que se assemelham a obras islâmicas produzidas noutros lugares do Corno de África, datam provavelmente dos primeiros séculos da era muçulmana. Foram, no entanto, descritos pela primeira vez pelo viajante e orientalista britânico do século XIX Sir Richard Burton, tradutor das *Mil e Uma Noites*, que assinalou que “nenhum país oriental com excepção da Pérsia” podia “ultrapassá-los em força e em apresentação”. Esses volumes, tal como os volumes cristãos acima descritos, têm capas de couro gravadas, mas eram ornamentados com desenhos florais e geralmente escritos em papel. Diferentemente dos manuscritos cristãos, tinham abas de couro para cobrir e proteger a capa do volume. Em alguns casos, as capas traziam uma citação corânica, ameaçando quem mexesse ilegalmente no manuscrito [Pankhurst 1987].

Os manuscritos *falasha*, tal como os da igreja cristã etíope, eram invariavelmente feitos de pergaminho e escritos em ge'ez. Os textos *falasha* centravam-se no Antigo Testamento, mas eram idênticos aos cristãos etíopes. As encadernações falachas, embora não fossem em geral ornamentadas com a cruz, eram semelhantes às dos manuscritos cristãos. O que não é de surpreender, dado que muitos manuscritos *falasha* eram de facto escritos e encadernados pelo clero cristão etíope [Pankhurst 1995].

Os manuscritos etíopes na actualidade

A Etiópia é hoje o repositório de um imenso número de manuscritos. A imprensa só foi introduzida no país no final do século passado, pelo que muitas igrejas e mosteiros etíopes ainda possuem numerosos volumes em pergaminho. O país, quase tão grande como Espanha e França juntas, tem cerca de 30.000 igrejas e mosteiros, poucos dos quais possuem menos de uma dúzia de manuscritos. Pode-se, pois, supor que a Etiópia é o repositório de um quarto ou de um terço de milhão desses volumes.

Para preservar essa importante herança histórica e cultural, iniciou-se em 1971 um ambicioso projecto de microfilmagem. Baseado numa parceria entre a igreja ortodoxa etíope, o governo etíope, agora representado pelo seu Ministério da Cultura e pela Universidade de St. John's, em Collegeville, Minnesota, EUA, o programa levou à criação da Biblioteca Etíope de Microfilmes de Manuscritos, EMMML. A microfilmagem tem sido também efectuada pela UNESCO e por um estudioso alemão, Ernst Hammerschmidt.

Esse trabalho, no entanto, está ainda longe de concluído. Manuscritos existentes em áreas muito remotas ainda não foram microfilmados, o que é grave, porque a abertura ao turismo foi seguida do aumento de vendas ilegais de obras de arte. Nos últimos anos, um maior desafio económico encorajou também muitas comunidades a restaurarem e, por isso, a pintarem de novo, as suas igrejas. Há, portanto, uma urgente necessidade de fotografar sistematicamente as pinturas das igrejas.

Cruzes

Ao longo dos séculos, as cruzes desempenharam um importante papel na vida religiosa, cultural e social da Etiópia e a cruz tornou-se talvez o mais importante e o mais decorativo emblema do país.

As cruzes foram representadas pela primeira vez em moedas axumitas, no século IV d. C. e tinham a forma de uma simples cruz grega, ou romana, de quatro braços iguais. No entanto, os artífices etíopes em breve começaram a produzir cruzes cada vez mais complexas. Ao longo do tempo, estas desenvolveram um carácter próprio e singular (fig. 4). Vários aspectos da cruz eram, além disso, dotados de um significado religioso subtil e, por isso, muito pouco estudado. Diz-se que alguns aspectos dos desenhos representam a Trindade, outros os sofrimentos de Cristo, os Doze Apóstolos ou os Quatro Evangelhos.

Muitas cruzes etíopes, que sobreviveram até hoje, estão associadas a governantes históricos. Acredita-se que uma bela cruz processional de Lalibela pertenceu ao monarca do século XII com esse nome, enquanto uma outra, do mosteiro de Dabra Nagwadgwad, teria sido oferecida ao mosteiro pelo imperador centralista Zar'a Ya'qob (1434-1468). A melhor colecção de cruzes etíope está hoje no entanto no museu do Instituto de Estudos Etíopes.



FIG 4. Colher sacramental, Londres, Museu V ictoria and Albert cat. nº 23.



FIG 5. Cruz Processional, Londres, Museu V ictoria and Albert, cat. nº 21.

Cruzes processionais

Encontram-se na Etiópia pelo menos cinco tipos fundamentais de cruzes. As maiores, e talvez as mais impressionantes, são processionais, assim chamadas porque eram transportadas nas procissões. Essas cruzes eram usadas para abençoar as igrejas e as congregações e eram uma imponente visão quando, transportadas acima das cabeças dos fiéis pelo clero nas suas deslumbrantes vestes, eram levadas pelas aldeias em grandes ocasiões religiosas, incluindo os dias santos.

As cruzes processionais etíopes, muitos exemplares das quais podem ser datados pelo menos do século XII, compreendem três aspectos básicos: a própria cruz, uma

haste oca, que permitia montá-la numa vara de madeira e dois braços inferiores que serviam para segurar um pano também transportado na procissão. As cruzes processionais eram geralmente feitas de prata ou de bronze (ou de ligas) e também de madeira. Algumas eram douradas e poucas, nos estabelecimentos religiosos mais ricos, eram de ouro.

O desenho básico da cruz processional era de uma cruz grega ou latina, muitas vezes altamente elaborada e etiopizada. Em muitos casos tinha os braços dilatados, sendo o inferior muitas vezes alongado para formar corpo com a haste. Embora cruciformes na concepção, muitas cruzes processionais tinham outras formas. Algumas eram, assim quase inteiramente redondas, outras em forma de diamante. Outras ainda, em especial no período Lalibela, estavam encerradas numa moldura em forma de pêra. Muitas eram também embelezadas com laços ao centro e/ou uma interminável variedade de remates. Muitas eram depois embelezadas com imagens entalhadas, representando personagens ou cenas bíblicas, a Virgem e o Menino, por exemplo, ou São Jorge (fig. 5). Algumas eram também entalhadas com breves inscrições especificando para quem, ou mesmo quando, haviam sido produzidas [Moore 1971].

Cruzes de mão

As cruzes de mão eram usadas pelos padres, que, de facto, raramente eram vistos sem trazerem uma nas mãos ou presa à volta do pescoço. Ao encontrar os fiéis, estendiam-lhes a cruz e os cristãos, solicitando uma bênção, beijavam-na ritualmente, com grande fervor.

As cruzes de mão, consideravelmente mais pequenas e menos elaboradas mas também mais numerosas do que as cruzes processionais, eram geralmente de prata, ferro ou madeira. Debaixo da cruz propriamente dita havia um fino cabo, pelo qual a seguravam, e este ligava-se a uma base, em forma de cubo sólido, ou de placa rectangular, algumas vezes com o nome do proprietário gravado, mas raramente mais do que isso. Algumas tinham estojos de couro finamente trabalhados onde eram conservadas quando não estavam em uso.

As cruzes de mão são frequentemente representadas nas pinturas tradicionais etíopes, que podem ajudar a datar os estilos de cruz usados nas várias épocas [Hecht Benzing e Girma 1990].

Cruzes de peito

As cruzes de peito, penduradas ao pescoço dos fiéis, eram infinitamente mais pequenas e também muito mais numerosas do que os outros dois tipos de cruz acima descritos. Eram geralmente penduradas ao pescoço com um bocado de linha ou cordão azul, chamado *madab*, por vezes dado ao portador no baptismo. Esse costume dataria do tempo

do imperador Zar'a Ya'qob, que, em luta contra as crenças animistas e outras, decretou que todos os cristãos deviam usar esse cordão.

As cruzes de peito tinham geralmente uma argola, presa ao braço superior da cruz, em alguns casos separada por uma dobradiça. Muitas cruzes eram maciças, mas outras eram ocas e tinham a parte de trás articulada, que podia abrir-se para inserir um medalhão. Outras tinham um uso adicional, sendo o braço inferior prolongado por uma minúscula colher, *kuk mawcha*, que servia para tirar a cera dos ouvidos.

As cruzes de peito eram em geral feitas em prata (ou ligas de prata), ferro, chifre, ou, muito raramente, em ouro e estavam sujeitas a uma infinita variedade de desenhos, ainda maior do que a das cruzes processionais ou de mão. No entanto, dado o seu tamanho diminuto, nunca tinham quaisquer inscrições e são particularmente difíceis de datar (fig. 6).

Os bastões dos monges

Muito menos ornamentada do que os tipos de cruz acima referidos era a cruz simples e sem adornos existente na ponta dos bastões de ferro, com um metro ou mais de comprimento, tradicionalmente usados pelos monges nas suas peregrinações por todo o país.

Fabrico de cruzes: ouro, prata, ferro e madeira; “cire perdue” ou “cera perdida”

As cruzes etíopes eram feitas de quatro materiais principais: ouro, prata, bronze e ferro. O ouro, embora se encontrasse nos cursos de água em muitas zonas do país, era raro, e o seu uso estava restringido à família real. As cruzes processionais de ouro, ou douradas, encontravam-se no entanto em algumas igrejas e mosteiros importantes. A prata, que não era produzida na Etiópia, tinha de ser importada. Este metal só se tornou amplamente acessível no século XVIII, quando os táleres austríacos de Maria Teresa, ou dólares, começaram a entrar no país através do comércio. Muitas cruzes de prata datam da época da chegada das moedas. O bronze, ou latão, era também obtido no estrangeiro, muitas vezes sob a forma de cápsulas de armas, panelas ou outros produtos manufacturados, que eram depois fundidos na Etiópia.

O ferro, pelo contrário, encontrava-se praticamente em todas as regiões do país e era fundido desde tempos imemoriais. O trabalho do ferro era muitas vezes executado por ferreiros especializados, que, apesar da sua importância económica, eram geralmente pouco considerados.



FIG 6. Cruzes de peito, Belas, colecção particular, cat. nº 219.

Muitas cruzes eram também feitas de madeira; mais macias do que o metal, e não exigindo o uso do fogo, eram muitas vezes confeccionadas pelos membros inferiores do clero. O trabalho da madeira desempenhava um importante papel na vida da Igreja. O *tabot*, ou representação simbólica, altamente reverenciada, da Arca da Aliança existente em todas as igrejas era habitualmente feito de madeira. Esta era também usada no mobiliário e nas portas das igrejas, que por vezes eram caprichosamente entalhadas.

As cruzes de metal era tradicionalmente feitas de dois modos. O mais sofisticado era o método da “cera perdida”. Modelava-se em cera uma cruz com a forma desejada, que era depois coberta com uma espessa camada de barro, a seguir aquecido. A cera derretia e escorria por um ou mais orifícios especialmente preparados, deixando assim um molde vazio, no qual se vertia o metal e se deixava arrefecer. Quando o metal solidificava, o molde era quebrado, deixando a cruz acabada. O segundo método consistia em traçar o desenho da cruz numa chapa de ferro ou de bronze, que era depois cortada ou perfurada para produzir a cruz. Este processo, embora mais simples do que o método da “cera perdida”, só era praticável na produção de cruzes delgadas [Moore 1971].

Cruzes de igreja

As cruzes tinham um papel importante na arquitectura das igrejas. Os telhados de colmo e de outros materiais de muitas, se não da maioria das igrejas, eram encimados por uma e, por vezes, mais cruzes imponentes. Estas eram frequentemente colocadas a uma altura que lhes permitia serem vistas e admiradas tanto de longe quanto de perto.

Os três braços superiores destas cruzes, que eram fixadas ao telhado da igreja pelo braço inferior e por quatro hastes horizontais, ou seja um total de sete protuberâncias, tinham muitas vezes fixados ovos de avestruz. Vindos principalmente das terras baixas a oriente do principal planalto etíope, dizia-se que eles indicavam que os fiéis eram constantemente vigiados por Deus, tal como os ovos haviam sido vigiados pela mãe avestruz.

Os desenhos das cruzes

As cruzes figuravam também como emblemas religiosos e/ou decorativos em muitos domínios da vida tradicional da Etiópia. Elas eram, assim, um eminente motivo nas tatuagens. Muitos cristãos etíopes, em especial as mulheres, eram tatuadas com esse emblema, na testa e/ou entre o polegar e o indicador da mão.

As cruzes eram também gravadas em muitos *tabot* e nas encadernações de couro dos manuscritos. Encontraram-se também decorações baseadas na cruz em muitos artefactos seculares, incluindo cestos, e selas de cavalos e de mulas. Frequentemente muito complexas, essas selas, tal como o próprio livro e a cruz, testemunhavam a imensa criatividade artística da Etiópia.

Palavra sagrada Imagem sagrada

A arte do livro na Índia

JOHN GUY

NO CENTRO DA PRÁTICA RELIGIOSA INDIANA está a recitação da palavra sagrada, reduzida na sua forma mais pura a uma sílaba ou *mantra* (fig. 1). O significado supremo atribuído ao som é tão antigo como o próprio ritual bramânico e tem as suas origens no passado védico da proto-história da Índia. Dessa profunda veneração pelos sons sagrados como fonte das forças da vida, que em períodos mais tardios tiveram expressão nas energias criativas das divindades hindus e nas práticas de budismo *mahayana*, surgiu um respeito fundamental pela palavra escrita e pelo seu veículo, o livro.

A arte do livro na Índia esteve, como a maior parte das outras expressões da actividade artística indiana, directa ou indirectamente ligada ao domínio do sagrado. A expressão mais directa da articulação da actividade artística com a prática religiosa encontra-se na realização do templo indiano que, em inúmeros casos, servia as comunidades hindus, budistas e jainistas. No templo, testemunhamos a junção do simbolismo cósmico, da geometria sagrada e de programas iconográficos didácticos, numa desconcertante complexidade e sofisticação (fig. 2). Embora o culto e a oração possam ter lugar dentro de casa, é no templo que são realizados os principais actos do culto. Na esfera hindu, muitos desses actos necessitam do papel do sacerdote brâmane como intermediário espiritual e árbitro, que serve a divindade e regula o acesso do devoto à imagem (*murti*). Durante as preces e o *darsana* (a oportunidade de o devoto experimentar a visão directa da divindade num acto de comunhão), o devoto recita as orações e instrui o sacerdote para que execute algumas vezes mais complexas e os necessários rituais associados a um processo de culto chamado *puja*. O culto diário (*nityapuja*) é o acto de devoção cumprido ininterruptamente nos templos hindus durante milénios e que tem as suas origens nos rituais védicos, ainda praticados nas ocasiões requeridas pelo calendário religioso. Fundamental nesses *puja* é o uso de *yantra*, desenhos geométricos sagrados, que dão expressão visual aos *mantra* (sílabas sagradas) e que funcionam como pontos focais para a concentração durante o ritual.

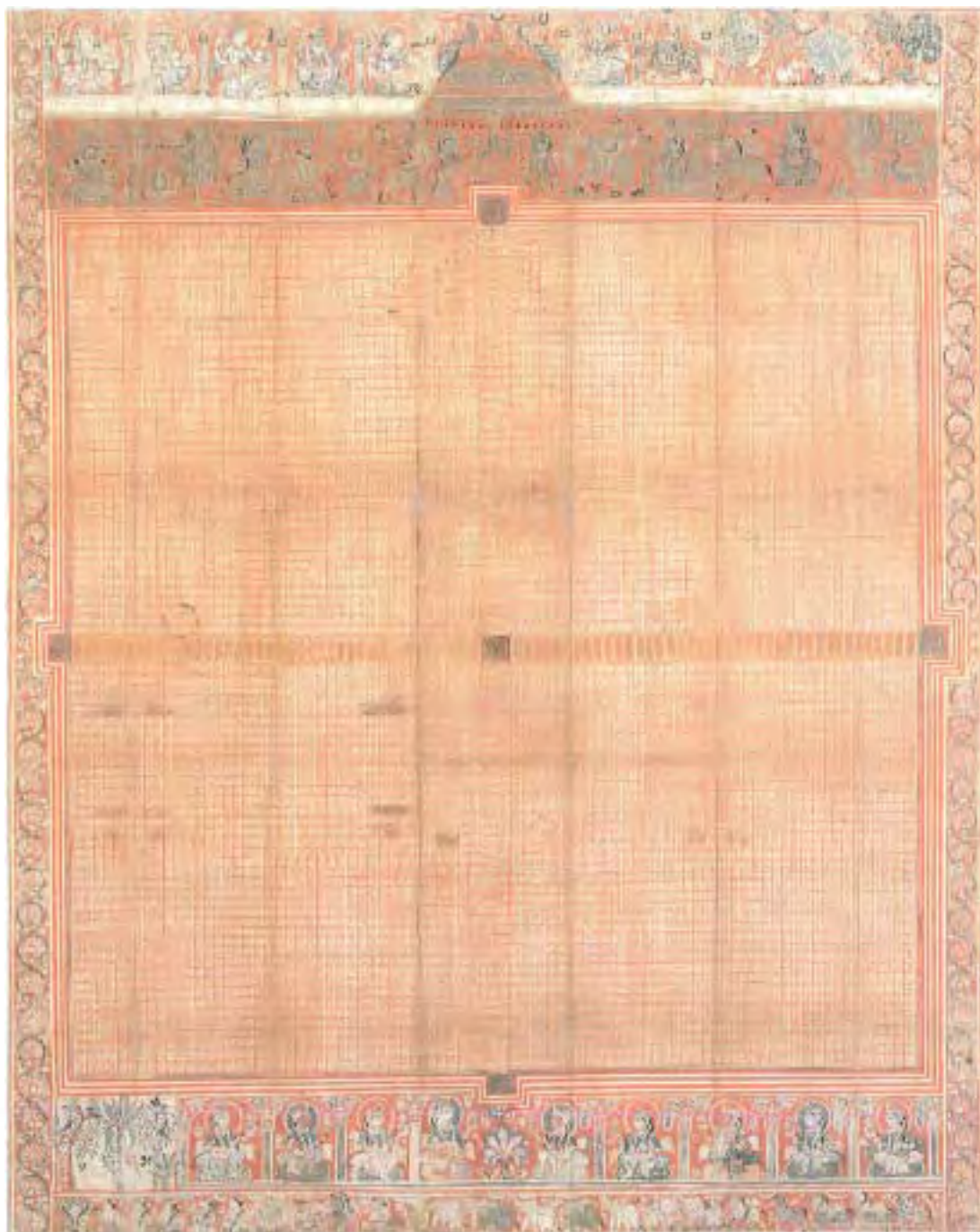


FIG 1. Bandeira da Vitória (*Jayatra Yantra*), Gujarate, provavelmente Ahmedabad, 1447 d. C. , Londres, Museu V & A, cat. nº 77.

Os textos religiosos indianos são de quatro tipos principais. Em primeiro lugar encontra-se a literatura védica, que afirma um elevado nível de autoridade divina e constitui a principal literatura do hinduísmo. A sua autoridade é maior do que a dos deuses individuais e é transmitida pelo pensamento de Brahma e “ouvida” pelos homens santos (*rishis*), seus guardiões. Em segundo lugar estão os *Purana*, relatos lendários dos tempos

antigos, que se ocupam em grande parte das lendas dos deuses e das suas genealogias dinásticas e que, na prática, iluminam muitos aspectos da história antiga da Índia. Eles têm sido caracterizados como os “Vedas para as massas”, dado que apresentam complexas noções metafísicas através do mito, da lenda e do conto. Servem de comentário aos Vedas e incorporam gerações de filosofia indiana. Assumem a forma de história tradicional e complementam também a épica. Em terceiro lugar está a literatura épica, que proporciona o quadro mitológico para a cosmologia indiana e que está expressa principalmente no *Mahabharata* e no *Ramayana* hindus; os *Jataka* são o equivalente mais próximo no contexto budista, tal como o são alguns aspectos do *Kalpasutra* jainista. Finalmente, há uma literatura prescritiva, destinada a instruir o crente na prática do culto e que se encontra nos *agama* e *padhati* (manuais rituais) e nos seus equivalentes budistas e jainistas. A literatura budista e jainista data em grande parte dos primeiros séculos a. C., não muito afastada dos seus progenitores, o Buda e o Mahavira históricos. Pensa-se que os textos rituais hindus que sobreviveram até ao presente são recensões compiladas num período que se estende *grosso modo* por oito a doze séculos, embora sejam baseados numa linhagem literária ininterrupta que, na sua forma mais antiga, era transmitida oralmente.

No princípio do seu desenvolvimento, todas as religiões indianas sentiram como era precário fundarem-se exclusivamente na transmissão oral, tomando consciência da necessidade de uma tradição escrita. O caso mais extremo talvez tenha sido o dos jainistas, cujos praticantes decidiram, depois de uma fome devastadora, dar forma escrita aos ensinamentos do seu fundador histórico, Mahavira, e aos seus comentários, para garantir que a linhagem do conhecimento sagrado não fosse quebrada ou perdida. Por volta desse período, nos primeiros séculos a. C., parece que as assembleias budistas decidiram do mesmo modo escrever os ensinamentos do Buda.

A reverência com que os textos religiosos eram considerados está bem comprovada desde os primeiros séculos d. C.. A mais antiga prova encontra-se em representações escultóricas de divindades que têm, como parte dos seus atributos iconográficos, o manuscrito sagrado. Uma divindade como Saravati é adorada tanto na tradição hindu quanto na jainista e usa um manuscrito em folha de palmeira; a primeira representação



FIG 2. Entrada do templo Vimala-vasahi, Monte Abu, Rajasthan, séculos XI-XII.

registada da deusa data do período kushan e foi encontrada num contexto jainista em Mathura, no Norte da Índia. A escultura tem uma inscrição bramânica referindo que foi doada no ano de “54”, muito provavelmente equivalente ao ano 132 d. C. (fig. 3). A deusa é representada segurando como seu principal atributo um manuscrito envolto em pano e atado com um cordão. Não há, naturalmente, maneira de saber se os manuscritos deste período eram ilustrados. Um dos mais antigos manuscritos ilustrados datados é o *Ogha-niryutki*, de Jaisalmer, Gujarate, de 1060 [Guy 1995, fig. 6]. No panteão budista, o texto do *Prajnaparamita* (Perfeição da Sabedoria) é representado de uma forma personificada, como a deusa do mesmo nome; sobrevive uma edição de um manuscrito ilustrado de c. 1097, da Índia oriental¹.

Esculturas do santo saivita Mamikkavacakar mostram-no pregando, com uma mão erguida no gesto de exposição (*vyahkyanamudra*), e a outra segurando o texto religioso em folha de palmeira, no qual o seu discurso se baseia (fig. 4).

É também evidente que ao longo do tempo os próprios manuscritos adquiriram um carácter sagrado e se tornaram em si mesmos objectos de veneração. A adoração dos livros de sabedoria (*jnanapuja*) tornou-se uma parte importante do ritual do templo. A recitação e veneração pública dos textos, incluindo a exibição do próprio manuscrito é ainda hoje uma parte importante do ritual jainista. Durante o festival anual *paryushana*, celebrado durante a estação das chuvas, os crentes procuram segurar por um momento o livro sagrado e os membros abastados da comunidade laica licitam em leilão o privilégio de verem o manuscrito venerado em suas casas durante uma noite. No último dia do festival, o texto é recitado e as páginas ilustradas erguidas para a comunidade religiosa, a fim de proporcionar *darsana*, uma visão sagrada [Fischer e Jain 1977, p. 15].

Estes exemplos servem para ilustrar o papel central que o livro religioso adquiriu muito cedo na evolução do culto indiano. Enquanto todas as religiões indianas se esforçavam por preservar a continuidade da sua fé, foram os jainistas, através da instituição da



FIG 3. Deusa Saravati, de Kamkali Tila, Mathura, Uttar Pradesh; c. 132 d.C. Arenito vermelho, Lucknow, State Museum.



FIG 4. Rei oriental ditando a um escriba. O lugar não está identificado, mas pode ser o Sul da Índia ou o Sri Lanka, a julgar pela forma do manuscrito e pelo estilo da escrita. Gravura, de Nuno da Cunha, *Tien-jarigescheeps - togten en heldhaftige krijgs-bedrijven te water en te land, door Nuno da Cunha, als gouverneur gedaan ne en in Oost-Indien...*, Leiden, 1706.

biblioteca do templo (*bhandar*), que preservaram o maior corpo de material manuscrito medieval. Essas grandes instituições tornaram-se as depositárias não apenas de colecções únicas de textos, mas também de grandes colecções de algumas das mais antigas ilustrações de manuscritos existentes na Índia. Os *bhandar* de Jaisalmer, no Rajasthan, e de Mudbidri, em Karnataka, são a esse respeito significativos.

Era preciso registar um vasto corpo de literatura religiosa indiana e o suporte tradicional foi, na maior parte do passado da Índia, o manuscrito em folha de palmeira. Esta humilde forma de livro, ao mesmo tempo frágil e elástica, proporcionou o veículo para transmitir esse vasto corpo de pensamento indiano durante mais de dois mil anos e constituiu, durante pelo menos metade desse período, um suporte para as artes visuais sob a forma de manuscritos ilustrados.

A encomenda de uma cópia de um texto religioso era vista, em todas as religiões indianas, como um acto meritório pelo qual o patrocinador podia adquirir mérito religioso. Os nomes de doadores budistas e jainistas surgem frequentemente nas sùmulas desses manuscritos. No interior do templo hindu, os brâmanes assumiam a tarefa de transcrever os manuscritos que estavam gastos e que necessitavam de substituição. Como consequência, muito poucos manuscritos hindus antigos sobrevivem hoje, apesar da antiguidade dos textos neles contidos. Nos mosteiros budistas, transcrever e ilustrar textos era considerada uma profissão digna, a exercer pelos monges. No entanto, não há provas de que os monges jainistas empreendessem essa tarefa — de facto, o *Kalpasutra* avisa os monges e freiras contra a arte da pintura, como actividade propensa a despertar pensamentos sensuais.

É manifesto, segundo, pelo menos, uma fonte do século XII, que havia pintores profissionais ocupados na arte de pintar manuscritos: o *Manasollasa*, um texto chaluciano do Decão, afirma expressamente que um pintor completo era “não apenas um pintor de frescos, mas [também] versado na técnica da pintura de miniaturas em folha de palmeira (*patra-lekhana*)” [Chandra 1970, p. 28]. Não se sabe quando a prática de iluminar textos sagrados se tornou uma parte regular da produção de manuscritos, mas parece ter sido uma convenção estabelecida no tempo do referido texto, quando as ilustrações se tornaram uma característica mais regular dos textos religiosos, como confirma uma série de exemplos datados.

O manuscrito em folha de palmeira

O manuscrito tradicional indiano consiste numa série de fólhos não encadernados, preparados com folhas aparadas e tratadas. As folhas preferidas são as da palmeira talipote (*Coryypha umbraculifera*), originária da costa do Malabar e do Sri Lanka, e de palmeira (*Borassus flabellifera*), mais amplamente difundida. Vários outros suportes vegetais foram historicamente usados, incluindo a casca de árvore, a madeira e o bambu. A

¹ Bodlian Library, Oxford, ms.
Sânscrito a.7.

qualidade da palmeira talipote era amplamente reconhecida, pelo que aparece em toda a Índia antiga, sugerindo um animado comércio das folhas. O processo de preparação incluía fervê-las e secá-las sendo mais tarde aparadas. As longas folhas de palmeira resultantes formavam os fólhos do livro (fig. 5).

O texto era habitualmente inscrito com um estilete de ferro e as letras entalhadas na superfície da folha, que era depois esfregada com uma solução de cinza e limpa, deixando nas letras gravadas uma cor residual contrastante (fig. 6). Este era o método preferido no Sul da Índia e no Sri Lanka; na Índia ocidental, oriental e do Norte era costume escrever na folha com tinta, aplicada com uma pena de cana ou com um pincel. Os fólhos eram habi-



■ FIG 5. Manuscrito pangini (?), Braga, Arquivo Distrital, cat. nº 64.



■ FIG 6. Estilete, Oxford, Museu Pitt Rivers, cat. nº 65.

tualmente presos com um cordão, passado através de orifícios em cada um e em volta de duas capas, geralmente de madeira, que os mantinham firmemente unidos e ofereciam um certo grau de protecção. Os textos eram depois habitualmente envolvidos num pano para serem guardados. O aspecto mais distintivo do manuscrito indiano é a sua forma — longa e estreita e orientada horizontalmente, por oposição ao códice do livro de papel, orientado na vertical. O poder do manuscrito em folha de palmeira sobre o pensamento indiano é comprovado pelo facto de que, séculos depois da ampla difusão do papel na

² Uso o termo “Mundo Indiano” para referir toda a Índia não islâmica, incluindo as tradições budista e jainista, que emergiram como reacções ao dogma bramânico.

Índia, os livros continuaram a ter esse formato horizontal não encadernado, mesmo quanto escritos em papel. Só com a difusão do Islamismo no Norte da Índia e com a sua gradual consolidação a partir do século XII, a forma de códice do livro foi disseminada através do Corão. As fortes associações islâmicas do códice contribuíram, sem dúvida, para o apego ao formato da folha de palmeira, tão estreitamente identificado com o mundo hindu².

É curioso que a tradição do manuscrito que se revelou mais conservadora tenha sido a jainista, apesar de as suas maiores concentrações serem na Índia ocidental, particularmente no Gujarate e, em menor medida, no Rajasthan, onde prosperaram como comunidades mercantis. Como tal, tinham contactos intensivos com os mercadores do oceano Índico ocidental e do mar da Arábia e vastas ligações marítimas com essa região. Estavam, portanto, mais expostos às influências artísticas e técnicas que, do mundo árabe e iraniano afluíam para a Índia.

O manuscrito ilustrado

A arte do manuscrito ilustrado na Índia ocidental no século XV reflectia um estilo que havia surgido nos séculos anteriores. É mais exactamente designado como o estilo indiano ocidental, porque, além da sua estreita identificação com os manuscritos jainistas e as pinturas em tecido, não é um estilo exclusivamente jainista. Era igualmente usado por clientes hindus, como se vê em edições manuscritas ilustradas de histórias hindus tão populares como o *Balagopalastuti*, que conta os feitos do jovem Krishna (fig. 7). O estilo é caracterizado por áreas de cor lisa de uma grande intensidade, aumentada pelo uso de um contorno negro linear. O tratamento da figura humana é particularmente distintivo: a silhueta é angulosa e bem marcada, com uma cintura esbelta e o peito dilatado; e a cabeça tem o nariz e o queixo ponteagudos, e um rosto num perfil a três quartos, com



FIG 7. Krishna atado a um vaso. Guache e tinta sobre papel, Gujarate, provavelmente de Ahmedabad, 1477. Londres, Museu V & A.



FIG 8. Manuscrito jainista (*Jina caritra*), mãe e filho depois do nascimento de Jina, Berlim, Museum für Indische Kunst, cat. nº 74.

mais um olho saliente, em forma de peixe ou de lágrima, vigilante e mundano (fig. 8). Esta convenção de olho tornou-se a marca dessas pinturas e dos desenhos figurativos noutros suportes, como os tecidos de algodão³ (fig. 9).

O estilo evoluiu ao longo dos séculos XIV e XV e duas notáveis pinturas em tecido produzidas em 1447 e 1451 em Ahmedabad, o centro da região comercial do jainismo no Gujarat, sintetizam o estilo amadurecido. A bandeira da vitória (*Jayatra Yantra*) foi igualmente dedicada no festival do diwali no ano de 1447 d. C. (fig. 1). O campo central consiste apenas em sílabas sagradas (*mantra*) e em numerais, com um diagrama sagrado, ou *yantra*, destinado a servir de suporte visual à meditação. As margens contêm as passagens mais belas e evocativas de pintura, de divindades, de paisagem e do mundo natural. O tratamento estilizado das árvores pode estar relacionado com os têxteis de algodão tingido no Gujarat, que constituíam uma das bases do próspero comércio de exportação do Índia ocidental para o Médio Oriente e para o Sudeste asiático. A bandeira da vitória e a pintura em tecido estreitamente relacionada com ela, datada de 1447, exibem ambas a mesma celebração da natureza e a mesma *joie de vivre*, *Vasanta Vilasa*, captando evocativa e explicitamente o espírito do tema do texto, a chegada da Primavera.

A pintura da Índia ocidental passou por grandes mudanças na primeira metade do século XV; contudo, elas foram mudanças de ênfase e de enriquecimento, mais do que do estilo subjacente. E foram, em parte, resultado dos crescentes contactos comerciais entre a Índia do Norte e as culturas islâmicas do Egipto mameluco e do Irão timúrida. A circulação dos manuscritos islâmicos ilustrados e das suas encadernações ricamente traba-

³ Ver Guy, 1998, para os têxteis de Gujarat que exibem esses aspectos distintivos do estilo de pintura da Índia ocidental.

lhadas e douradas, juntamente com artigos tão luxuosos como os tapetes timúridas, os têxteis e os metais trabalhados, contribuíram para o enriquecimento da paisagem visual no subcontinente indiano.

O papel foi introduzido por volta do século XII a partir do mundo árabe mas, a julgar pelos manuscritos ainda existentes, não teve ampla circulação pelo menos até ao século XIV. De facto, o viajante italiano Nicolo Conti, que visitou o Gujarate no princípio do século XV, observou que só os artesãos de Cambaia, a grande cidade portuária do Gujarate, usavam papel e que todos os outros usavam ainda “as folhas de árvores, das quais fazem bonitos papéis” [Conti in Metha 1991, p. 116].

Sabe-se que os Árabes se instalaram em Ahmedabad pouco depois de ela ter sido fundada, em 1411, pelo sultão Ahmed Shah e introduziram o fabrico de papel nessa cidade, uma arte que continua a ser praticada hoje. Por volta de 1400, os fólios de papel ganham altura, permitindo aos artistas mais espaço para a decoração pictórica. A maior escala permitia também aos artistas desenvolver as decorações nas margens, algumas das quais mostram uma influência iraniana directa e se tornaram extremamente inventivas, reflectindo elementos decorativos como a videira e a árvore florida, que se haviam tornado tão prevalentes na arquitectura e nos desenhos dos têxteis do Gujarate do século XV.

Os manuscritos desses períodos mais tardios conservam vários aspectos anacrónicos. O mais óbvio é a conservação do formato estreito e horizontal da folha de palmeira, muito depois da ampla difusão do papel. Outro, também relacionado com a memória da folha de palmeira como suporte, é a persistência em deixar dois espaços circulares, no desenho da página e na disposição do texto, como memória residual dos orifícios para a encadernação, abertos no fólio de folha de palmeira.

Os artistas dos manuscritos da Índia ocidental não eram, no entanto, impenetráveis às inovações técnicas. Para além da introdução do papel, eles responderam entusiasticamente à disponibilidade para novas cores. O lápis-lazúli, que produzia os mais luminosos ultramarinos, tornou-se mais amplamente disponível. Tal como um novo carmesim, provavelmente produzido por uma laca local (uma resina segregada por insectos). Este vermelho brilhante rapidamente desalojou o azul como cor-de-fundo prefe-



FIG 9. Rolo bordado jainista, Paris, colecção AEDTA, cat. nº 76



FIG 10. *Shahnama* de Firdawsi, Índia, c. 1450, Copenhagen, David Collection, cat. nº 78.

rida. O ouro foi também introduzido na paleta do artista e tornou-se um material elegante para o enriquecimento dos manuscritos encomendados.

Estas inovações no estilo da Índia ocidental não encontraram apenas expressão nos manuscritos jainistas e hindus. Uma edição recentemente descoberta do *Shahnama*, o livro persa dos reis, de Firdawsi, datável de c.1450, confirma a existência de um manuscrito islâmico do período do sultanato no estilo da Índia ocidental (fig. 10)⁴. As pinturas do manuscrito revelam que o artista observava as convenções do vestuário da nobreza Sahi da Ásia central, sem dúvida seguindo como modelo edições iranianas do *Shahnama*, embora usando uma paleta rica, incluindo um fundo vermelho brilhante, da escola indiana. Embora este manuscrito siga com rigor o modelo iraniano, como se vê noutros pontos do manuscrito nas convenções para as rochas e para as nuvens, ele segue igualmente o estilo da Índia ocidental no tratamento de elementos como a figura feminina, a paisagem e as árvores.

A Índia de 1500 era uma região com uma tradição singular de literatura religiosa e secular e uma sofisticada tradição da arte do livro para lhe dar forma. Ela era de uma escala e de uma complexidade que os primeiros Portugueses que aí chegaram não conseguiram compreender. As religiões indianas e as suas tradições literárias mantiveram-se opacas aos Europeus até serem estudadas nos seus próprios termos, como um dos grandes esforços humanos no domínio espiritual. As atitudes que os Europeus transportaram consigo para a Índia do século XV eram essencialmente informadas por modelos que tinham as suas origens na Idade Média, cheios de preconceitos e de intolerância⁵. Foi só quando homens cujo saber (e cujas mentes) foi formado pela Idade da Razão do século XVIII, que a religião e a arte da Índia foram abordadas em termos de igualdade intelectual e assim começaram a revelar os seus segredos.

⁴ O manuscrito, hoje desfeito, publicado por Goswamy, 1998.

⁵ Para o desenvolvimento destas atitudes em relação à arte e à cultura indianas, ver Mitter, 1977.

As “deusas-mães” na arte da Índia antiga e medieval

A M I N A O K A D A

SABE-SE QUE VASCO DA GAMA, à sua chegada a Calicute, foi conduzido ao recinto de um templo bramânico — que o seu escrivão, João de Sá, qualifica de “igreja” —, e que o ilustre navegador português julgou que o santuário do templo — a que João de Sá chama “capela” — abrigava uma efígie da Virgem Maria: “Aqui nos levaram a uma grande igreja, em a qual estavam estas coisas seguintes: Primeiramente o corpo da igreja é da grandura dum mosteiro, toda lavrada de cantaria, telhada de ladrilho. E tinha à porta principal um padrão de arame, de altura de um mastro, e em cima deste padrão está uma ave, que parece galo; e outro padrão, de altura de um homem e muito grosso. E em o meio do corpo da igreja está um coruchéu, todo de cantaria; e tinha uma porta (larga) quanto um homem cabia, e uma escada de pedra, porque subiam a esta porta, a qual porta era de arame; e dentro estava uma imagem pequena, a qual eles diziam que era Nossa Senhora. E diante da porta principal da igreja, ao longo da parede, estavam sete campanas pequenas. Aqui fez o capitão-mor oração, e nós outros com ele” [Velho 1984].

Tem-se especulado muito sobre a natureza real da imagem contida no santo dos santos (*garbha griha*) do templo hindu de Calicute, santuário onde Vasco da Gama e a sua comitiva não foram autorizados a entrar e a que só tinham acesso “senão homens certos, que servem as igrejas, aos quais eles chamam *quafes*. Estes *quafes* trazem umas linhas por cima do ombro lançadas e [o] ombro é o esquerdo e por debaixo do ombro do braço direito, assim como trazem os clérigos dos evangelhos a estola” [Velho 1984] (quer dizer os brâmanes ao serviço do templo). Efígie de uma divindade feminina venerada, segundo tudo indica, sob um dos seus aspectos serenos (*saumya mûrti*), deusa venerada sob uma ou outra das suas inúmeras formas — Pârvati, Gaurî, Laksmî... — ou, mesmo, a imagem de pedra ou de bronze da Grande Deusa (Devî), figurada sob um aspecto terrível (*raudra*

mûrti), a verdadeira identidade da divindade bramânica guardada no templo de Calicut ficará para sempre misteriosa e por muito tempo ainda matéria para conjecturas inverificáveis. Nem por isso é menos verdade que Vasco da Gama e a sua comitiva não foram os únicos Europeus a ficar desconcertados com o hinduísmo e o seu abundante panteão de divindades complexas e intrigantes. Não foram sequer os únicos a avaliar o hinduísmo e os seus deuses com um forte preconceito cristão e a tentar decifrar e explicar, de maneira racional, a “idolatria” hindu através do modelo do cristianismo. Alguns séculos depois de Vasco da Gama, o viajante francês François Bernier, que esteve na Índia em meados do século XVII, explicava numa carta dirigida a um correspondente parisiense as supostas analogias entre hinduísmo e cristianismo reveladas pelos missionários europeus estabelecidos na Índia. Aos olhos destes últimos, a tríade hindu — ou *trimûrti*, composta pelos deuses Brahmā, Vishnu e Shiva — era, de certo modo, uma transposição da trindade cristã: “Relativamente a esses três Seres - escreve Bernier - vi missionários europeus que pretendem que os hindus têm alguma ideia do mistério da Trindade, e que dizem que está expressamente inscrito nos seus livros que são três pessoas num só Deus... Além disso, vi o reverendo padre Roth, jesuíta, alemão de nação e missionário em Agra, que se dedicara ao sânscrito e que encontrara aí muitas referências, e sustentava que não só estava escrito nos livros dos hindus que havia um Deus em três pessoas, mas também que a segunda pessoa da sua trindade tinha encarnado nove vezes.” E Bernier acrescentava: “Isto parece-se muito com o cristianismo...” (Bernier 1981, pp. 250-51). Ainda no século XVIII, as pseudo-afinidades entre hinduísmo e cristianismo continuavam a ser evocadas por um ou outro viajante, desejoso de interpretar pela bitola do cristianismo os mitos e crenças de um hinduísmo decididamente incompreensível e insondável. Foi o caso do francês Perrin, abade e padre das Missões estrangeiras da rue du Bac de Paris, que se deslocou à Índia na década de 80 deste século e se esforçou por compreender os costumes religiosos hindus atribuindo-lhes origem cristã. A exemplo dos missionários de que fala Bernier, o abade Perrin evoca, além das semelhanças entre a *trimûrti* hindu e a trindade cristã (“o que nos importa examinar aqui é essa trindade indiana que parece ter muita analogia com a que os cristãos adoram...”), o culto votado pelos hindus à deusa da varíola, Mâriammai. Deixando-se enganar por uma homonímia fortuita entre o nome da deusa e o da Virgem, o abade Perrin escreve na sua *Voyage dans l'Indostan*: “Uma outra divindade cujo culto é muito solene e que é invocada em caso de varíola, é a deusa *Maria*. Nada é mais impressionante do que a identidade da palavra com aquela que caracteriza a Virgem, mãe de Jesus Cristo. Essa expressão não é indiana, ela vem da língua sânscrita na qual foi inserida a partir de um idioma estrangeiro, como muitas outras palavras... Mas a que propósito foram os Indianos buscar uma *Maria* para fazer dela uma divindade? Era preciso que os fizessem descobrir qualidades inequívocas, que eles consideraram adoráveis, numa mulher que usara esse nome: quem poderá ser essa mulher, se não a mãe de

Brama, ou do *Desejado*? Nada lhes pareceria mais consequente do que elevar a mãe às alturas, visto que consideravam que o filho era digno das suas orações... O que dá um novo grau de probabilidade a esta conjectura, é que os idólatras mais obstinados nas suas superstições têm uma veneração irreflectida pela Virgem dos cristãos, prosternam-se diante das suas estátuas, acorrem em multidão às procissões feitas em sua honra, dirigem-lhe preces, colocam flores aos pés da sua imagem, oferecem-lhe incenso e doam-lhe uma porção dos seus bens. Todavia os cristãos não se comportam da mesma maneira em relação à *Maria* dos gentios e procedem sensatamente; porque o seu culto se tornou idolátrico entre esses povos ignorantes” [Deleury 1991, pp. 609-11].

Resta que se as tentativas de alguns religiosos europeus para penetrar nos arcanos da religião e da mitologia hindus não podiam deixar de ser fantasistas e estéreis; algumas representações plásticas das divindades bramânicas — nomeadamente femininas — podiam, até pela sua iconografia, prestar-se a confusões e contribuir para alimentar, na imaginação febril de certos missionários, a ilusão singular de uma “Índia cristã” onde, para usar os termos do abade Perrin, “os idólatras mais obstinados nas suas superstições têm uma veneração irreflectida pela Virgem dos cristãos”.

A verdade é que a Índia, como muitas civilizações antigas, tem desde a mais remota antiguidade um culto das deusas-mães, que simbolizam as forças vivificantes e regeneradoras da natureza, a fertilidade, a fecundidade e a abundância. Algumas características físicas que revelam uma morfologia particular e evidentemente simbólica — ancas largas, peito abundante — são, por isso, destinadas a exaltar a ideia de fecundidade e são entendidas como outros tantos atributos físicos da maternidade. Mais explícitas ainda são as deusas-mães figuradas com uma criança nos braços: uma figurinha em barro exumada em Mehrgarh (no actual Paquistão), datada de c. 2600-2800 a. C. prefigura, de forma impressionante, as inumeráveis representações posteriores de “mulheres com criança”, que a arte indiana produzirá ao longo dos séculos.

Uma iconografia análoga, igualmente ligada aos temas imemoriais de fertilidade, de fecundidade e de abundância e que se exprime ocasionalmente através da evocação plástica da maternidade (fig. 1), é atestada nos primeiros séculos da nossa era nos repertórios dos escultores indianos. Às representações, à significação simbólica e benéfica de ninfas e de divindades agrestes (*yakshî*, *shâlabhajikâ*) encostadas a uma árvore, que fazem florir só pela sua presença, tocando com o pé no tronco ou aflorando-o com a mão, acrescentar-se-á em breve o



FIG 1. Mulher com criança, século III-II a. C. Terracota, Paris, Musée Nationale des Arts Asiatiques - Guimet.

motivo, igualmente considerado benéfico, da mulher com uma criança nos braços, também encostada a uma árvore e como que aureolada por uma coroa de folhagem florida. Um relevo védico da escola de Mathurâ (fig. 2), datado dos séculos II-III da nossa era, ilustra de modo eloquente este tema, que conjuga num registo simbólico os temas eminentemente benéficos da fertilidade e das forças vivas e regeneradoras da natureza e da vegetação (simbolizada pela árvore transbordante de seiva, com a folhagem vivaz e as flores desabrochadas), da fecundidade e da maternidade (encarnadas pela mãe com o filho, tocando o seio direito com a mão esquerda, um gesto que simboliza a amamentação).

Motivo benéfico e profiláctico por excelência, o tema da mulher com o filho continuará a ser tratado pelos escultores do período medieval, que exaltarão além disso atra-



■ FIG. 2. Mulher com criança, Mathura, século II-III. Pedra. Berlim, Museum für Indische Kunst.

vés dessas evocações graciosas e irradiantes da maternidade, a beleza das formas femininas carregadas — em conformidade com os cânones estéticos indianos — de plenitude e de sensualidade (fig. 3). Em Bhubaneshwar (em Orissa) tal como em Khajurâho, no Madhya Pradesh, as paredes dos templos cobrem-se de efígies de divindades diversas, em poses hieráticas ou alegres, entre as quais mulheres com o filho (*mâtrimûrti*). Essas efígies, das mais sedutoras da arte indiana e que, além disso, conjugam os temas imemoriais e profiláticos de fecundidade e de beleza feminina — sendo a própria beleza sinónimo de abundância e de fecundidade e, por consequência, de bom augúrio — eram esculpidas em graciosos temas nas paredes dos templos hindus, onde a sua visão era considerada benéfica pelos fiéis e cuja presença nas paredes do templo se destinava a proteger o edifício das influências nefastas.

O tema da mulher com a criança é igualmente atestado na arte budista, na iconografia da deusa Hârîtî, considerada protectora das crianças. Mulher do deus da riqueza Pâncika, Hârîtî é geralmente representada na companhia de cinco crianças — por vezes mais —, que simbolizam os seus quinhentos filhos, e os escultores da Índia antiga representam-na muitas vezes sentada, com uma criança no regaço. A arte greco-budista de Gandhâra, que se desenvolveu durante os primeiros séculos da nossa era no Noroeste da Índia e que revela uma profunda influência helenística, representou muitas vezes a deusa Hârîtî. Mas uma das suas mais imponentes representações encontra-se incontestavelmente em Ajantâ, na caverna II onde, no final do século V, o escultor Vâkâtaka talhou na rocha as efígies colossais dos deuses Pâncika e Hârîtî rodeados de crianças.

Outras divindades femininas com o filho estão presentes no repertório iconográfico da Índia antiga e medieval. É o caso, nomeadamente, das Saptamâtrikâ, as “Sete Mães”. Estas deusas, em número de sete ou oito conforme os textos e as tradições, são as parceiras femininas e as energias personificadas dos principais deuses védicos e ao mesmo tempo hipostases de uma única e mesma deusa, Candî (Devî). Saídas de um culto obscuro e antigo, as “Mães” personificavam na origem terríveis flagelos naturais ou doenças endémicas como a varíola, o tifo ou a cólera, de que os indivíduos só podiam proteger-se à força de oferendas. Integradas no panteão bramânico, essas potências tornaram-se as *shakti* dos principais deuses, participando da sua iconografia e herdando as suas montadas e os seus atributos — atributos cuja lista foi, ao que parece, fixada no



FIG 3. *Mata*, Índia, século VIII-IX, Belas, colecção particular, cat. nº 68.

século VI, no *Devîmâhâtmya*, a *Celebração da Grande Deusa*. Alguns textos registam preces dirigidas às Saptamâtrikâ para que protejam as crianças como se fossem suas “verdadeiras mães”; por essa razão, as Saptamâtrikâ são muitas vezes representadas com uma criança nos joelhos ou a seu lado. É assim que elas estão representadas na caverna XIV de Ellora, que data da segunda metade do século VI ou do princípio do VII, com uma criança nos joelhos e a montada (*vâhana*) figurada sob o assento.

Mas acontece também que certas imagens de deusas-mães que, à primeira vista, poderiam passar por uma ou outra das Saptamâtrikâ, não podem ser identificadas com precisão. Porque se essas divindades femininas, igualmente figuradas com uma criança nos braços ou a seu lado, são indubitavelmente mães (*mâtrikâ*), nem por isso elas podem ser consideradas como as *shakti* dos grandes deuses hindus, pois são representadas sem atributos nem montadas que permitam identificá-las com segurança. É o caso de duas esculturas provenientes do Gujarate e que datam ambas da primeira metade do século VI. A primeira mostra uma das Saptamâtrikâ, Brâhmanî, *shakti* do deus Brahmâ, identificável pela montada, o ganso selvagem (*hamsa*), representado à sua direita; da criança, outrora representada à sua esquerda, subsistem apenas os pés. A segunda, pelo contrário, embora coroada e acompanhada por uma criança, não pode ser considerada como uma das Saptamâtrikâ, pois não há montada nem atributos que permitam determinar a sua identidade.

É a esta segunda categoria de imagens de iconografia indeterminada que pertence o célebre grupo de deusas-mães proveniente de Tanesara (no Rajasthân), que data igualmente da primeira metade do século VI, e de que se conservam dois exemplares no Los Angeles County Museum of Art e no Cleveland Museum of Art. Com auréola e acompanhadas por uma criança, essas “mães” são talvez, a acreditar em alguns autores, não uma ou outra das Saptamâtrikâ, mas mais provavelmente as seis Krittikâ, as Pléiades, que, na mitologia hindu, foram as amas de Skanda/Kârttikkeya — o deus da guerra e chefe dos exércitos divinos — e são, por conseguinte, igualmente designadas por Skandamâtâ. Naturalmente desprovidas de atributos e de montadas, as Krittikâ revelam no entanto o seu carácter divino pela presença do largo nimbo que lhes coroa a cabeça.

A iconografia krishnaíta privilegiou igualmente o tema da mulher com o filho. Está neste caso a imagem ostensivamente intimista de Krishna criança sobre os joelhos ou nos braços da mãe adoptiva Yashodhâ — que o recolheu e o criou em Gokula, a fim de subtraí-lo à loucura assassina do tirano Kamsa, que havia ordenado o massacre de todas as crianças de Mathurâ. Por vezes, como em muitos bronzes do Sul da Índia, Yashodhâ é representada sentada, dando o seio a Krishna (fig. 4), encarnação perfeita da maternidade serena e radiante. Mas ela pode ser igualmente representada deitada numa cama, amamentando Krishna e rodeada de divindades.



FIG 4. Yashohā a amamentar Krishna. Karnataka, século XIV, bronze. Nova Iorque, Metropolitan Museum of Art.

Desde fins do século XVI, que os miniaturistas rājputs ilustraram abundantemente os mitos krishnaítas e o tema de Krishna na companhia de Yashodhâ. Nessas composições animadas e de paleta resplandecente, Krishna, reconhecível pela carnação azul escura (em conformidade com as prescrições iconográficas) e pelos adornos infantis (colares ornamentados com dentes de tigre ou grinaldas de pequenos guizos) entrega-se a mil brincadeiras sob o olhar indulgente de Yashodhâ. No entanto, da mesma maneira que os pintores rājputs representavam Krishna criança nos braços da mãe adoptiva, os pintores mogóis, nas últimas décadas do século XVI, iniciaram a representação da Virgem Maria e do menino Jesus, inspirando-se nas gravuras de temas religiosos, a maior parte das vezes de origem flamenga ou alemã, trazidas pelos missionários jesuítas para a cômte mogol. Sabe-se, com efeito, que o imperador Akbar (1556-1604), cativado por essas obras “exóticas” vindas do longínquo Ocidente, incitara os pintores imperiais a estudá-las e a executar cópias fiéis ou adaptações livres. Assim viram o dia pelo o pincel dos pintores mogóis, numerosas Virgens com o Menino fielmente copiadas de gravuras europeias, tais como a Madona com o Menino de Manôhar, ou livremente transpostas ao sabor da fantasia do artista. Entre essas adaptações livres e essas variações mogóis sobre um tema europeu figura uma Virgem com o Menino, sem dúvida pintada por volta de 1580, em que à iconografia cristã se misturam curiosas reminiscências da imagística krishnaita. De notar, com efeito, que a Madona, “indianizada”, adornada com jóias ricas e com um leque na mão, dá o seio ao menino Jesus, que é aqui representado com os traços de Krishna (com uma carnação clara e não azul escura), e com o corpo decorado com adereços infantis como o menino-deus hindu. Esta singular representação da Madona com o Menino, da autoria de um pintor mogol ao serviço do imperador Akbar, testemunha, certamente, a atracção dos artistas indianos pela imagem da Virgem Maria — fascínio que o abade Perrin não deixara de salientar no século XVIII — mas, mais ainda, revela o eclectismo temático e o sincretismo iconográfico de que deu provas a arte indiana em alguns momentos da sua longa história.

Madagáscar no contexto do oceano Índico

JOHN MACK

MADAGÁSCAR É A ILHA que Vasco da Gama não visitou. Quando, em 1498, ele contornou o cabo da Boa Esperança e navegou para o Índico ocidental, passou pela imensa massa de *La Grande Île* sem a cartografar. No entanto, é possível, e mesmo provável, que tenha ouvido falar dela. Afinal, a existência de Madagáscar era conhecida dos geógrafos árabes, que a registaram pela primeira vez no século XII¹. Pensa-se, assim, que o seu actual nome deriva de um mal-entendido por parte de Marco Polo. Ao viajar pela Arábia no final do século XIII, ele ouviu falar do grande centro mercantil na costa oriental de África; ao mesmo tempo ouviu falar da vasta ilha com a sua ave fabulosa, o colossal *rukḥ*, comedor de elefantes [cit. in Brown 1995, p. 4]. O porto de Mogadixo foi confundido com a ilha fantástica (que não tem elefantes, mas tinha uma ave gigantesca não voadora, o *aepyornis maximus*) e na confusão o nome foi corrompido para “Madagáscar” e transposto do porto para a ilha. Entre os Europeus, acabou por ser Diogo Dias, cujo navio era o que restava de uma frota portuguesa atingida por tempestades e dispersa ao contornar a ponta sul de África, quem finalmente descobriu a ilha, em 1500.

A ocupação da Ilha

O desembarque accidental dos Portugueses em Madagáscar é um tanto apócrifo. Sempre houve aquilo a que se poderia chamar o aspecto naufrágio do povoamento e das histórias da descoberta de Madagáscar². É um lugar historicamente habitado e explorado tanto accidental como propositadamente. A fuga, o naufrágio, a captura e o porto seguro figuram extensamente na história da sua ocupação. A primeira singularidade que necessita de explicação é o facto de que, a despeito do seu tamanho — e a despeito da sua posição dominante apenas a 400 Km da costa da África oriental —, a ilha não parece ter sido habitada até ao século VIII d. C., muito depois de a África oriental ter sido integrada num mais vasto sistema mercantil que a ligava à Arábia, à Índia e mesmo a mais

¹ Ver, por exemplo, a actualização da entrada sobre Madagáscar pelo reconhecido especialista Pierre Verin no *Dictionary of Islam*.

² Num trabalho deste género, o espaço não permite um tratamento completo da complexa história de Madagáscar. Para descrições acessíveis, ver Brown, 1995 e Mack, 1986.

longe. Madagáscar é, assim, o último grande lugar habitável em toda a terra a ter sido ocupado e explorado por populações humanas. Isto só será explicável se nos lembrarmos da natureza dos regimes comerciais dos povos da orla do Índico na Antiguidade.

A perspectiva evolucionista convencional vê o comércio como um nível de actividade económica acima e para além do da subsistência. Contudo, para aqueles que estão envolvidos na movimentação dos produtos entre centros populacionais relativamente isolados, o comércio é ele próprio um meio de subsistência — em especial num contexto marítimo. Um modelo pertinente para este modo de vida é o dos *daiaques* marítimos do arquipélago indonésio que vivem nos e dos seus barcos, transportando mercadorias entre as comunidades insulares, o que exige duas condições para ser uma estratégia viável: primeiro a existência de comunidades estabelecidas com um diferente saldo de bens e produtos que possam ser comercializados entre lugares diferentes; e, segundo, precisa de um mar benigno que permita as viagens necessárias.

Existem provas arqueológicas da existência de uma cadeia dessas comunidades na Antiguidade em torno da costa do mar da Arábia, as quais, para serem centros populacionais viáveis, dependiam da transferência de mercadorias ao longo das rotas marítimas.

Uma teoria discutível vê uma extensão desse modelo na costa oriental de África no primeiro milénio d. C. [Mack 1986, pp. 20 segs]. Embora ela esteja por provar e confirmar arqueologicamente, parece possível que, há 1500 anos, tenham surgido comunidades originárias da Ásia do Sul e do Sueste, sustentadas pela sua ligação com uma rede muito mais vasta de comércio essencialmente marítimo, já estabelecido ao longo da costa oriental africana. Por que razão não foi então Madagáscar explorada e aproveitada marcante, como parte desse extenso sistema de trocas económicas que operavam nas proximidades? Uma resposta pode ser a de que, embora a ilha tenha sido conhecida, não havia grande interesse em estender até ali o comércio marítimo, visto não haver com quem comerciar. Do mesmo modo, não havia incentivo para as pessoas ali se estabelecerem se as mesmas pessoas que tinham oportunidade de o fazer viam o próprio comércio — mais do que a exploração do meio ambiente — como uma estratégia de subsistência.

É talvez significativo, portanto, que a primeira prova de um movimento significativo para colonizar a grande ilha tenha ocorrido precisamente no tempo em que a cultura árabo-swahili se desenvolvia como uma entidade distinta, c. 800 d.C. [Horton 1987 *a e b*]. Uma das implicações (que aguarda igualmente confirmação) é que a interrupção das ligações comerciais a mais longa distância e a ameaça às bases da costa oriental africana terão obrigado as comunidades ali presentes a fixarem-se num ambiente económico menos hostil ao largo da costa. Além disso, visto que as comunidades linguísticas de Madagáscar são hoje de origem exclusivamente malaio-polinésia, mais do que árabe ou banta, tal significa que uma forte influência da Ásia do Sul e do Sudeste (não identificável presentemente em nenhuma outra parte do Índico ocidental) estava já presente na primi-



FIG 1. Terraços de arroz no interior de Madagáscar.

tiva ocupação da ilha. Além disso, Madagáscar tem uma cultura material distinta, em comparação com as ilhas próximas ou com a costa e o interior de África [Mack 1996]. Embora se possam detectar na ilha aspectos do estilo africano e europeu, e até da cultura material dos piratas que usavam Madagáscar como base, os elementos dominantes — teares e têxteis, foles, estilos de casas, tipos de canoas e outros — estão relacionados com formas encontradas mais no contexto do Índico do que no continente adjacente. Madagáscar tem também uma base agrícola rizícola distintiva, especialmente em zonas afastadas dos áridos sul e oeste (fig. 1).

Desenvolvimentos posteriores

Ao longo da sua história desde a ocupação, nota-se que Madagáscar continuou a ser um claro importador de pessoas, de mercadorias e de objectos. Embora existam certamente tradições de migrações no interior da ilha, é digno de nota que até ao final do século XX tenha havido poucos, se é que houve alguns, relatos de indivíduos que tenham partido em números significativos para outro lugar. Madagáscar não se tornou uma ilha de mercadores marítimos. De facto, os barcos autóctones que percorriam as costas não tinham a grandeza dos *dhow*s da costa swahili, sendo, na sua maior parte, pouco mais do que canoas. Os da parte ocidental da ilha ainda são equipados com velas e estabilizadores, mas têm capacidade limitada para maiores viagens oceânicas. A única excepção, eram

talvez, os bandos de caçadores de escravos montados pelos Betsimisarakas, durante o período que vai de 1765 a 1820, os quais costumavam partir da costa oriental em busca de vítimas. Quando os ventos mudavam, regressavam com a sua carga humana. A viagem só era possível pela adaptação das canoas da costa oriental com um único casco em enormes jangadas, prendendo-as umas às outras. Deste modo, até 500 canoas podiam participar ao mesmo tempo naquilo que se tornou um grupo de ataque anual.

O envolvimento dos Betsimisarakas nesse comércio deriva em parte das suas associações históricas com os grupos díspares de piratas e corsários que usavam o refúgio da Baía de Antogil e a Ile de Sainte Marie como porto seguro. Sabe-se que muito mais de 1.000 piratas ali se congregaram, nos séculos XVII e XVIII³. De facto, o principal grupo entre os Betsimisarakas é constituído pelas *zana malata* (ou “clã mulato”), descendentes de piratas europeus e de mães betsimisarakas. Um deles, Ratsimilao, foi um elemento central na criação da vaga confederação de povos no princípio do século XVIII a que se refere o nome de *betsimisaraka* (os muitos inseparáveis).

Este desenvolvimento político na parte oriental da ilha combinou-se com a emergência dos reinos sakalava na parte ocidental. No entanto, nenhum deles foi totalmente capaz de resistir ao reino expansionista dos Merina, no centro, que, durante a primeira metade do século XIX, chegou a reivindicar a sua influência sobre a maior parte da ilha e que conduzia os negócios internacionais a partir da sua base nos altos redutos centrais. As ilustrações da monarquia e dos aristocratas merinas mostram uma desconcertante diversidade de estilos. É o caso de um bem conhecido retrato de Radama I (1810-28), de Copalle, mostrando-o em traje napoleónico com a espada de cerimónia - um tributo à sua admiração pelo seu contemporâneo, de quem ouviu falar a emissários europeus por aqueles enviados. O que, no entanto, contrasta com um retrato do governador merino de Foule Point, uma fortaleza costeira no leste da ilha, pintado numa visita à Maurícia e que, pelo contrário, está armado com escudo e lança, veste um colorido têxtil merino às riscas, com um chapéu em forma de turbante e está coberto de amuletos — muitos deles imitando dentes de crocodilo, referência a um sério predador da ilha (fig. 2 e 3). Muito disto parece ser especificamente de origem e inspiração malgaxe, embora os têxteis tenham uma certa semelhança com os panos produzidos no sudeste africano por essa altura, elemento que, todavia, não está documentado [Mack 1996].

Deve-se, no entanto, assinalar que a maior parte da documentação dessa época é proporcionada pelos missionários e por outras pessoas que chegaram a Madagáscar vindos da Maurícia, através dos portos da costa oriental. Dali seguiam pelas encostas íngremes das florestas tropicais, para prestar homenagem aos soberanos merinas. Existem muito poucas provas desse período sobre qual possa ter sido a situação em Madagáscar ocidental. Algumas indicações de poderem ter existido outras ligações comerciais podem ser avaliadas pelas observações do representante da Sociedade Missionária Londrina,

³ Daniel Defoe escreveu, sob o pseudónimo de Captain Charles Johnson, aquilo que mostrou ser um valioso guia para a história da pirataria, 1972. Cfr. Brown 1995, cap. 7.

William Ellis, que voltou à ilha em 1856, depois de a rainha merina Ranavalana I ter expulsado os missionários, e que descreve a corte real atraída por aquilo que achou ser o vestuário árabe. O príncipe, por exemplo, é retratado com uma túnica de seda e um turbante laranja verde com um crescente de ouro no centro [Ellis 1859, p. 398]. Não é



FIG 2. Retrato do Governador Merina do Forte em Foule Point, leste de Madagáscar. In W. Ellis, *History of Madagascar*, 1838.



FIG 3. Ornamento de peito para homem, Museu Pitt Rivers, cat. nº220.

completamente certo se se trata de um novo conjunto de influências ou de uma mera reafirmação dos estilos associados aos merinas, pelo menos desde o tempo de Rafaralahy. Parece, no entanto, que grandes quantidades de mercadorias com mais vasta proveniência no oceano Índico estavam a ser importadas para o ocidente da ilha que os Europeus não viram.

“Grandes Escritos”

Assim sendo, é talvez bizarro que, tendo tantas coisas chegado a Madagáscar e uma parte delas de origem claramente árabe, tal não tenha sucedido com o islamismo, a religião de grande parte do Índico ocidental. A verdade é que o islamismo não é a religião dos malgaxes em geral, mas apenas de um pequeno número de imigrantes mais recentes, vindos do subcontinente indiano. Contactos mais amplos com comunidades muçulmanas estiveram restringidos ao Noroeste da ilha — a região mais próxima das comunidades islâmicas das Comores e das maiores comunidades swahili ao longo do litoral da África oriental. A partir do século XIII, houve nessas regiões alguns postos avançados islâmicos. Podem ainda ser vistos os restos de uma pequena povoação muçulmana na Baía de Boina e havia uma pequena mesquita em Mahilika, também no Norte da ilha. Mais tarde, nos séculos XVIII e XIX (e, portanto, muito depois da descoberta europeia da ilha), significativas comunidades mercantis islâmicas estabeleceram-se em Nosy Be, ao longo da costa noroeste. O vestuário e os equipamentos vistos em fotografias históricas sugerem as suas ligações às Comores e em especial às poderoras casas comerciais de Zanzibar. O seu

⁴ Várias teorias têm sido apresentadas para explicar esta situação. Uma teoria sugere que os taimoro são o remanescente de um povo que saiu da Arábia antes do tempo do profeta; outra teoria considera-os uma seita dissidente.

uso da língua swahili em vez do malgaxe confirma essas associações. E existe ainda uma pequena aldeia de língua swahili no Noroeste de Madagáscar [Guernier 1980].

Apesar disso, o elemento mais penetrante na cultura malgaxe provém das comunidades não islâmicas, embora de origem árabe, hoje instaladas no Sudoeste da ilha. O povo taimoro, em especial, tem fortes pretensões de ligação com a Arábia ⁴. São célebres em toda a ilha como astrólogos e, nessa qualidade, viajaram amplamente por Madagáscar e ganharam, ao longo dos séculos, uma invejável reputação como conselheiros de reis e de chefes. Na época contemporânea, os Taimoro adoptaram o fez vermelho e as túnicas delicadas que, comparadas com os outros estilos de vestuário malgaxes, sugerem um sentimento de separação. Na região do centro taimoro de Vohipeno há também pelo menos uma estrutura de cúpula. O chamamento à oração não emana contudo desse edifício, ao fim do dia; porque ele não é uma mesquita, mas um túmulo, um lugar interdito onde é proibido ir, a não ser em ocasiões especiais e com autorização explícita. No pórtico há uma série de esculturas em cimento, representando gado e pessoas. O texto no exterior do edifício é igualmente indicativo da diferença taimoro. Está escrito em caracteres latinos e árabes e anuncia a data em que foi terminada a sua construção. No entanto, em ambos os casos a língua da tradução é o malgaxe.

Embora os Taimoro não sejam muçulmanos, não saibam árabe e não estejam familiarizados com o Corão, escrevem em caracteres árabes. De facto, o seu poder e influência derivam de uma série de livros históricos, *sorabe*, “grandes escritos”, alguns dos quais eles ainda conservam, e que continuam a actualizar [Munthe 1982]. Estes livros estão escritos em árabe; todavia, não contêm fórmulas ou expressões religiosas, tão só registos de acontecimentos e da sua coincidência, numa mistura de observação histórica e astrológica /astronómica (fig. 4). Diz-se, por vezes, que os *sorabe* são, entre outras coisas, diários históricos que documentam importantes acontecimentos políticos ou sociais. São-no, efectivamente; mas apenas os melhores permitem observar a influência dos aconteci-



FIG 4. Manuscrito *Sorabe* de Madagáscar, Paris, Bibliothèque Nationale de France, cat. n° 9.

mentos místicos sobre os humanos. Assim, por exemplo, a ocorrência de um eclipse era registada com alguns dos seus resultados humanos ou comunitários. Os *sorabe* são, por conseguinte, livros de antecedentes. Em malgaxe, eles não são conhecidos por *tantara*, termo que se refere à história cronológica. São *tadidy*, sabedoria ancestral. Nessa medida, o conhecimento astrológico que deles deriva é algo fundamental sobre as origens e não apenas sobre a história. É uma ligação a factos mais básicos, subjacentes à mera crónica da passagem do tempo e da experiência. Em cada geração, entre 20 e 30 estudantes são formados em *sorabe*. O método consiste em copiar secções de texto, criando, assim, um conhecimento fragmentário da totalidade dos volumes isolados, que têm sido posterior-



FIG 5. Consultando um texto *Sorabe*. Vohipero, Sudeste de Madagáscar.

mente oferecidos ou vendidos a estranhos. Talvez não sejam falsificações totais se foram fielmente copiados das obras originais, mas, em termos taimoro, não são autênticos. No fundo, é apenas a propriedade dos textos completos, copiados e recopiados pelos estudantes e assim preservados e alargados ao longo do tempo, que confere o necessário conhecimento por meio do qual pode ser emitido um juízo autorizado (fig. 5).

O destino e o contexto marítimo

Os *sorabe* são, pela sua natureza, documentos esotéricos. Como escrita, o árabe antecede o latim introduzido pelos missionários no princípio do século XIX. O conhecimento que ele regista e transmite é igualmente anterior e fundamental. No entanto, este simples facto significa que ele só é inteligível a poucos indivíduos. Dificilmente constitui assunto do dia a dia, razão pela qual foi, em certa medida, codificado de outras formas. Por isso, a base da compreensão astrológica é uma tentativa de situar as pessoas, as coisas e os acontecimentos no tempo e no espaço. Procura, depois, influenciar resultados de outro modo inevitáveis, inserindo-os num contexto temporal e espacial mais judicioso. E fá-lo identificando momentos mais ou menos propícios à acção, com base em informação sobre os destinos (*vintana*) dos indivíduos, sua data de nascimento e experiência de vida. As coisas e os lugares estão também predispostos aos resultados benéficos ou nefastos deles decorrentes.

O choque geral ou a mistura dos destinos são orquestrados pelo conhecimento de quando e onde (ou em que direcção) os acontecimentos devem ocorrer para que alcancem os melhores resultados. Para dar um pequeno exemplo pessoal (fig. 6), uma vez viajei com um grupo de *hira gasy*, músicos que actuam depois de uma *famadihana* (a cerimónia de cobrir os mortos). Quando nos dirigimos a uma pequena aldeia Bezanozano, na orla da floresta tropical de Madagáscar, a carrinha em que fomos apinhados esperou a uma certa distância — o astrólogo/adivinho residente achou preferível esperar algumas horas antes de entrar. Era ele, e não o condutor, que determinava como devia o veículo ser alinhado ao estacionar. Eis um acontecimento significativo, dada a sua aparente irrelevância. Mas, na realidade, não atender àquele pormenor teria sido considerado um possível risco para o sucesso dos acontecimentos que se seguiriam, num lugar em que todas as casas estavam alinhadas na apropriada direcção norte-sul e os veículos eram ainda relativamente raros.

O destino está longe de ser estático. Os meses, os dias e até as horas do dia, têm um valor específico, um bom ou mau aspecto. Cada um está associado a uma orientação particular, a começar no primeiro mês do ano, no primeiro dia do mês e com o começo do dia, todos situados na direcção nordeste, a direcção sagrada ou ancestral. Os acontecimentos importantes estão sempre orientados para Nordeste — sacrifício, invocação dos antepassados, etc., e alguns rituais como a circuncisão têm lugar ao amanhecer, nessa direcção. Este “mapa mental” faz de tal modo parte da experiência malgaxe que os objectos



FIG 6. Restos mortais de um antepassado em cerimónia deambulatoria do túmulo depois de devidamente enrolado em novas mortallas. Betsinisaraka, Leste de Madagáscar.

são orientados em conformidade com ele e, se redondos, são às vezes providos de asas que permitiam alinhá-los. Os túmulos, tal como as casas, são adequadamente alinhados e no interior da casa — certamente no passado — determinadas actividades, a disposição dos assentos e a localização dos objectos, janelas e portas, respeitam as linhas directivas da orientação. O canto nordeste da casa é reservado aos documentos ancestrais; é aí que se fazem as orações e as oferendas.

O destino é visto como movendo-se na direcção dos ponteiros do relógio, tendo como ponto de partida o Nordeste. É

igualmente discernível uma preferência pelo movimento do relógio em alguns aspectos da vida malgaxe; e, de facto a história migratória da ilha mostra também uma acentuada preferência pelas rotas no sentido do relógio. Somos tentados a ver nisto um vestígio de culturas cujos dogmas centrais foram elaborados a norte do Equador e não *in situ*, em Madagáscar. O significado especial do Nordeste está associado ao sol nascente. No entanto, a posição de Madagáscar entre o Equador e o Trópico de Capricórnio significa que o movimento do sol pelo céu varia entre uma forma transversal e claramente, o sentido contrário ao dos ponteiros do relógio, em função do local da ilha de onde é observado e da época do ano. Os movimentos solares estão desfasados dos padrões do movimento do destino.

Do mesmo modo, a observação astrológica baseada no céu é dificultada pela diferente configuração do céu à noite. Algumas estrelas, que podem ser vistas baixas no horizonte no Hemisfério Norte, não são observáveis no extremo sul da ilha. Alguns astrólogos são obrigados a viajar em certas épocas do ano para a ponta mais a Norte a fim de avaliar a posição de planetas que não podem ser vistos do trópico sul. Existem, pois, aspectos fundamentais da vida malgaxe evocativos do mais vasto contexto do Índico de onde os diferentes povos são originários, ainda que eles próprios não tenham conservado as tradições das viagens a longa distância que, inicialmente ali os levaram.

O Oceano
de Chegada
As Escritas
das Índias

catálogo

A PORTA DE ÁFRICA

8 Porta

Tanzânia, Zanzibar, swahili, c. 1900

Madeira trabalhada

Alt: 200; Larg.: 139 cm

Berlin, Staatliche Museen zu Berlin,

Preussischer Kulturbesitz

Museum für Völkerkunde

Nº Inv.: III. E. 8932

As portas esculpidas da costa oriental africana, descritas por Duarte Barbosa como sendo muito bem trabalhadas, representam uma antiga tradição difundida por todo o oceano Índico ocidental. Esta tradição atingiu o seu apogeu no século XIX, com o período de prosperidade resultante do comércio marítimo e do aumento de produção, verificado em Zanzibar, Lamu e Mombaça. A qualidade e o tamanho, a decoração e a pintura das portas, dependendo do cliente, eram um indicativo do estatuto social do seu proprietário [Phillips 1995, p. 146].

9 Sorabe

Madagáscar, século XVIII

Manuscrito em papel de casca, 172 fólios

Alt.: 28; Larg.: 25; Comp.: 6.5 cm

Abertura: fl. 69v e 70v

Paris, Bibliothèque Nationale de France

Nº Inv.: *Arabe* 5132

Os textos designados, *Sorabe* ("grandes escritas") são de algum modo considerados sagrados. Este manuscrito, na sua maior parte árabe, tem algumas passagens em malgaxe sobre as doenças, a magia, a astrologia e os amuletos.



8



10

Caneta

Moçambique, século XIX

Madeira revestida de missangas

Comp.: 16 cm

Coimbra, Museu e Laboratório Antropológico
da Universidade de Coimbra

Nº Inv.: 138

Caneta feita e ornamentada pelos nativos de Inhambane para oferecer a Europeus. No topo tem quatro fiadas de contas de vidro, com pequenas borlas de lã vermelha nas pontas.



11

Faca para cortar papel

Moçambique, Inhambane, século XIX

Madeira revestida de missangas

Comp.: 16 cm

Coimbra, Museu e Laboratório Antropológico
da Universidade de Coimbra

Nº Inv.: 141

Ornamentada pelos nativos de Inhambane para oferecer a Europeus. O cabo está todo revestido de missangas brancas, amarelas, pretas e verdes. No topo tem fiadas de contas de vidro, com pequenas borlas de lã vermelha nas pontas.

Carta do rei de Melinde a D. Manuel

Quénia, Melinde, 1520

Manuscrito árabe em papel a tinta preta e marcas diacríticas a vermelho

Alt.: 51.9; Larg.: 47.4 cm

Lisboa, Instituto dos Arquivos Nacionais
Torre do Tombo

Nº Inv.: Documentos Orientais, maço 1D 20 (Casa Forte)

Prato com quadro mágico e inscrição árabe

Quénia, Lamu. Feito na China, século XVIII

Porcelana com pintura esmaltada a vermelho e cinzento

Alt.: 2.8; D.: 13.9 cm

Oxford, Museu Pitt Rivers, Universidade de Oxford

Nº Inv.: 1900.5.1; II.166.

Prato chinês feito para o mercado muçulmano e usado para decoração doméstica em Lamu.



12

Estela do cemitério dos sultões

Tanzânia, Quíloa, Kisawani, século XV

Mármore, baixo-relevo

Alt.: 38.5; Larg.: 82.5; Comp.: 10 cm

Berlim, Staatliche Museen zu Berlin,
Preussischer Kulturbesitz
Museum für Völkerkunde

Nº Inv.: III E 9684

Pote turqueza

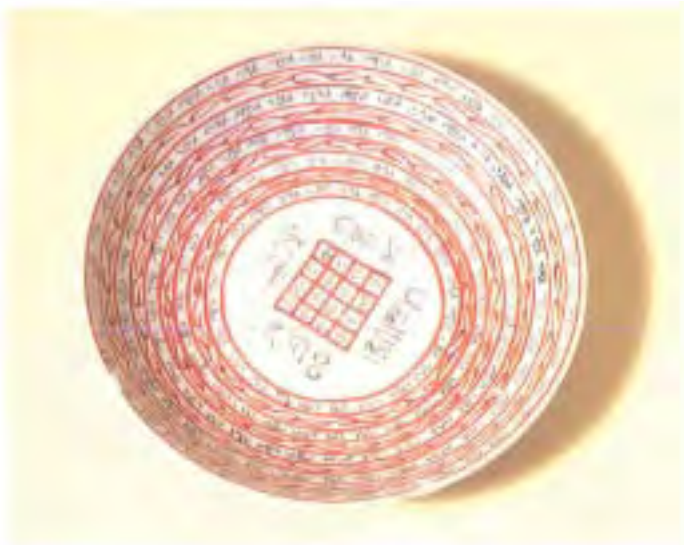
Iraque, século IX-X

Cerâmica turqueza vidrada com
decoração em relevo

Alt.: 70; D.: 55 cm

Berlim, Staatliche Museen zu Berlin,
Preussischer Kulturbesitz
Museum für Islamische Kunst

Nº Inv.: I 1387



13



14

As louças deste tipo, provavelmente usadas para doce de tâmaras, tiveram uma grande divulgação marítima e foram encontradas desde a Coreia e do Japão até ao sul de Moçambique. Estas cerâmicas evidenciam a existência de um sistema de comércio transoceânico em redor do Índico, desde os séculos IX e X.

Carta do imperador da Etiópia, Galadeos,
a D. João III

Etiópia, 1544

Manuscrito em pergaminho

Alt.: 26; Larg.: 7.6 cm

Lisboa, Instituto dos Arquivos Nacionais

Torre do Tombo

Nº Inv.: Documentos Arábicos, Caixa 1 (Casa Forte)

Nesta carta, em língua copta, o imperador Galadeos recomenda Miguel de Castanhoso a D. João III, pelos bons serviços prestados durante a expedição comandada por D. Cristóvão da Gama contra os turcos. Miguel Castanhoso fora ferido e veio a escrever uma interessante crónica dessa acção militar.

A Virgem Maria a rezar

in *Milagres de Maria*

Etiópia, meados do século XV

Manuscrito em pergaminho, 64 páginas

Alt.: 19; Larg.: 15 cm

Abertura: fl. 64

Londres, Colecção Sam Fogg



17

O manuscrito comporta uma dedicatória extensiva ao imperador Zära'aya'eqob (1434-68), que exigiu orações dedicadas à Virgem Maria. Zära'aya'eqob promoveu o culto da Virgem na Igreja etíope e, durante o seu reinado muitos materiais de culto, como manuscritos de milagres, textos marianos e ícones, foram traduzidos com o seu apoio.

18 A Virgem Maria e o Menino Jesus

in *Rezas e Lições pelas horas canônicas*

Etiópia, século XVI

Manuscrito em pergaminho, 121 fólios

Alt.: 22; Larg.: 17.2; Comp.: 6.5 cm

Abertura: fl. 1v

Paris, Bibliothèque Nationale de France

Nº Inv.: *Ethiopien 86*

Capas em madeira cobertas de couro castanho estampado a frio; motivos tradicionais constituídos por desenhos geométricos tendo no centro uma cruz latina. O couro é rebaixado em três lados no interior da capa, e colado. Uma peça de brocado garante a parte central não coberta pelo couro.

19 S. Lucas

in *Evangelhos*

Etiópia, início do século XVI

Manuscrito em pergaminho entre

barras de madeira

Alt.: 21.5; Larg.: 40 cm

Londres, Coleção Sam Fogg

O Evangelista aparece sentado, segurando uma caneta numa mão e um livro na outra. Aos seus pés estão os instrumentos do escriba. No topo da página, pode ler-se a vermelho: "Retrato de S. Lucas".

20 Quatro Evangelistas

in *Milagres da Virgem Maria.*

Etiópia, meados do século XVII

Manuscrito em pergaminho entre

barras de madeira

Alt.: 30; Larg.: 36 cm

Londres, Coleção Sam Fogg

As pinturas deste manuscrito foram executadas no início do primeiro estilo de Gondar, normalmente datado a partir do reinado de Fasiladas (1632-67), que foi denominado o fundador de Gondar, até ao de Iyasu I (1682-1706). As marcas distintivas do estilo são o fundo incolor, o desenho dos contornos faciais de tons densos, as pregas do vestuário marcadas por linhas paralelas preenchidas com pontos ou decoração colorida em zigue-zague, minimizando assim os fundos do cenário.

21 Maskal, cruz processional

Etiópia, fim do século XVIII ou início do século XIX

Prata cinzelada

Alt.: 63.8; Larg.: 49; D. (base): 5.8 cm

Depósito Lords of the Admiralty

Londres, Museu Victoria & Albert

Este tipo de cruz está relacionado com a ascensão de Gondar nos séculos XVII e XVIII e era usado para a bênção durante os rituais eclesiais.

22 Turíbulo

Etiópia, século XVIII-XIX

Prata perfurada

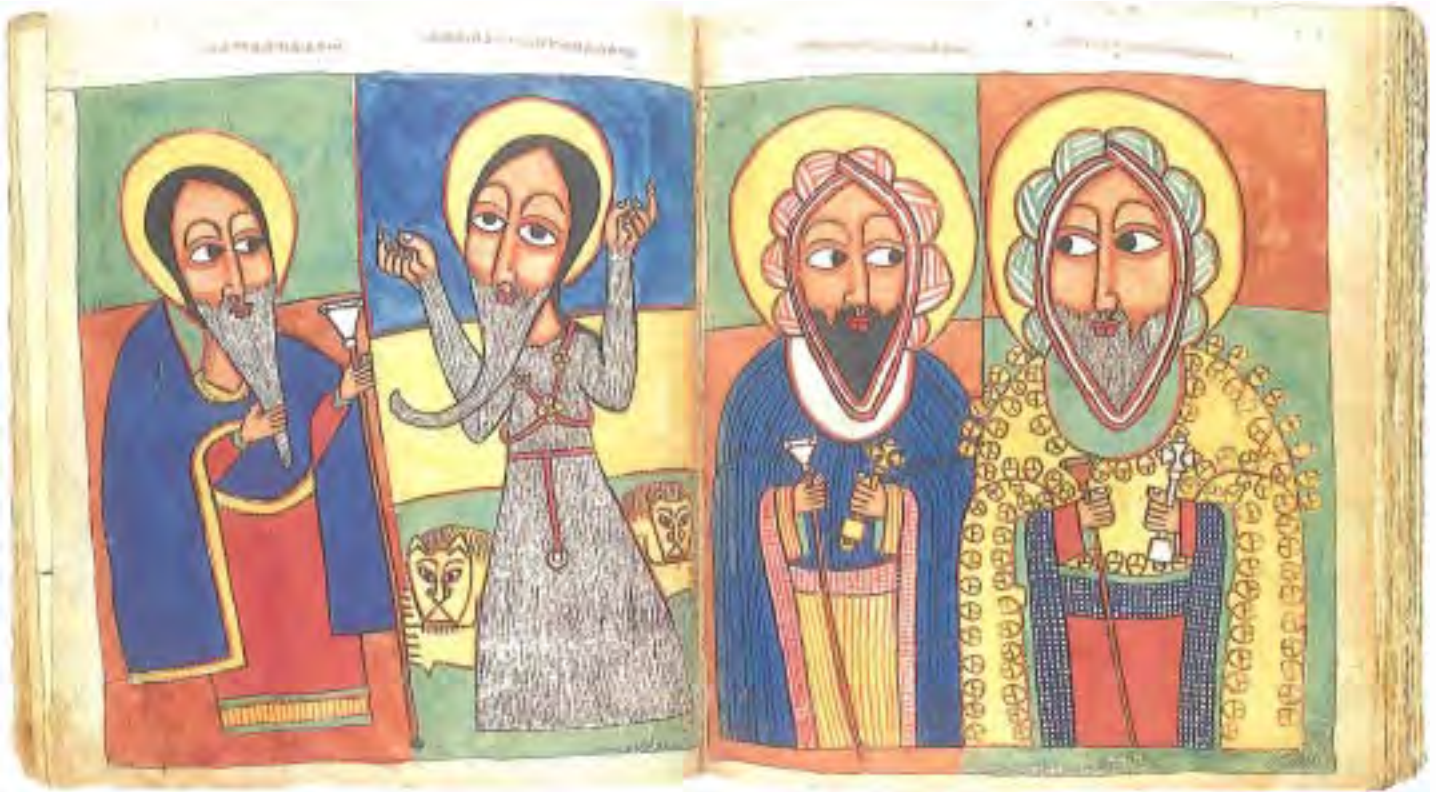
Alt.: 26.6; Larg.: 74.8; Comp.: 12.7 cm

Londres, Museu Victoria & Albert

Nº Inv.: 62-1870

Turíbulo de prata em forma de caixa perfurada com uma cruz no topo e com quatro correntes ornadas com sinetas.





23 Colher sacramental

Etiópia, século XIX

Prata cinzelada com a representação da crucificação

Alt.: 3; Larg.: 19.9; Comp.: 5.1 cm

Londres, Museu Victoria & Albert

Nº Inv.: 186-1869

24 Cruz para benzer

Etiópia, século XIX

Prata

Alt.: 27; Larg.: 11.5

Belas, colecção Rainer Daehnhardt

25 Estante

Etiópia, Amhara

Ferro e couro

Alt.: 61; Larg.: 35; Prof.: 54 cm

Paris, Laboratoire d'Ethnologie

Musée de l'Homme

Nº Inv.: 31.74.3580

Estante desdobrável em ferro e couro trabalhado, serve para suporte de livros durante a leitura nas cerimónias religiosas. A base do livro repousa sobre uma peça em couro e a lombada numa parte em ferro perfurada em forma semi-oval, decorada no centro com uma cruz e sobreposta por representações de pássaros. A peça pode ser dobrada em quatro. Os pés são ligados dois a dois por um par de cordões de couro.

26 Cruz processional abexim

Etiópia, século XV

Bronze cinzelado

Alt.: 34; Larg.: 23 cm

Belas, colecção Rainer Daehnhardt

Cruz com inscrição em gerez e representação da cruz de Aviz.

27 Cruz processional abexim

Etiópia, século XVI

Bronze cinzelado

Alt.: 39; Larg.: 29 cm

Belas, colecção Rainer Daehnhardt

No centro tem a representação da cruz de Cristo.



24

28 Cruz processional abexim

Etiópia, século XVII

Bronze cinzelado

Alt.: 41; Larg.: 25 cm

Belas, colecção Rainer Daehnhardt

Cruz processional com representação da cruz dos Templários.

29 Cruz processional abexim

Etiópia, século XVIII

Bronze cinzelado

Alt.: 58; Larg.: 43 cm

Belas, colecção Rainer Daehnhardt

Representação da cruz Celta.



26



27



28



29

A PORTA DO ISLÃO

- 30 Diagrama da *qibla* num atlas do mar
'Ali ibn Muhammad al-Sharafi al-Sifaqsi,
1551 (H. 958)

Papel

Abertura: fl. 2v

Paris, Bibliothèque Nationale de France

Nº Inv.: Ms. arabe 2278

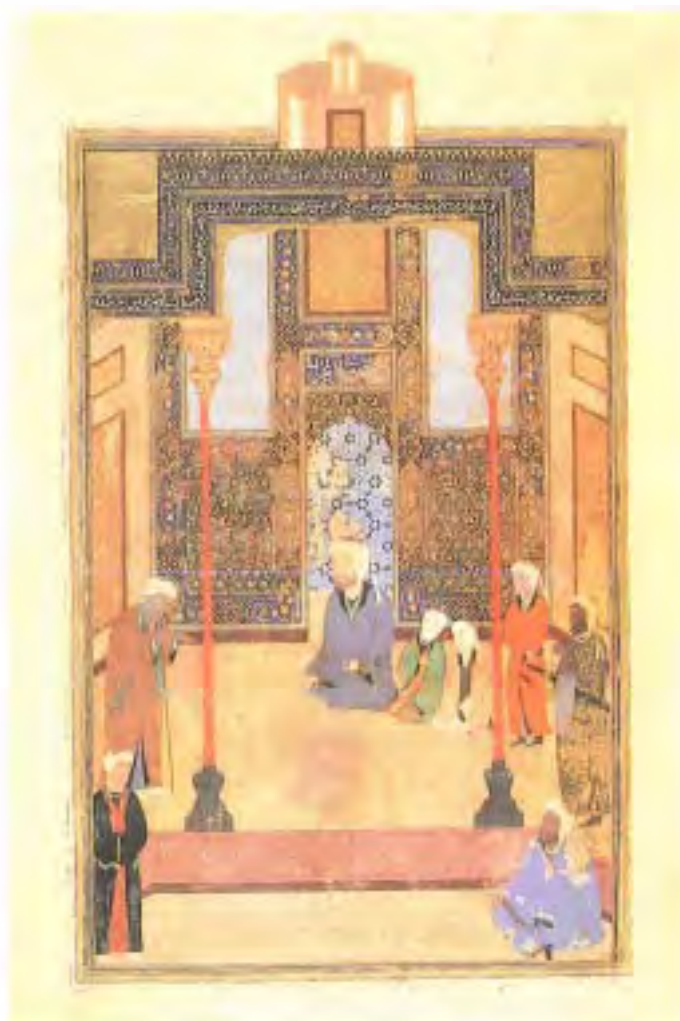
Este diagrama da geografia sagrada islâmica, elaborado e visualmente espectacular, mostra os quarenta *mihrab* (nichos indicativos do *qibla*, direcção de Meca) à volta da *ka'ba* (espaço sagrado islâmico), representados por um átrio central orientados pelos pontos cardeais. O esquema é sobreposto por uma rosa dos ventos com trinta e duas divisões, usada pelos marinheiros árabes para orientação através das estrelas.



30

- 31 O Profeta Moamé na Mesquita
Manuscrito *Baharistan* de Jami
Irão, Bukhara, 1547 (H 954)
Aguarela opaca, tinta e ouro sobre papel
Alt.: 31; Larg.: 20 cm
Abertura: fl. 29b-30a
Lisboa, Museu Calouste Gulbenkian
Nº Inv.: L.A. 169

O *Baharistan* (o "lar" da Primavera), realizado pelo poeta místico Jami em 1487, é uma colecção de escritas incluindo desde pequenas histórias relativas a santos e a personagens míticas a notas biográficas sobre poetas, máximas filosóficas e espirituais, e do profeta Maomé, usadas como fonte de instrução e de divertimento [Lisboa 1963, no.122; Lentz & Lowry 1989, nº 159 fols 29b-30a].



31

32 Caixa de Corão

Egipto, mameluco, século XIV

Bronze e prata

Alt.: 27; Larg.: 42.5; Comp.: 42.5 cm

Berlim, Staatliche Museen zu Berlin,

Preussischer Kulturbesitz

Museum für Islamische Kunst

Nº Inv.: I 886

Objectos de metal, tal como esta caixa para guardar um Corão de grandes dimensões, foram encomendados pelas fundações mamelucas. Está decorado, em todos os lados, com inscrições em escrita *thuluth* (escrita árabe estática e monumental, usada com fins decorativos e para inscrições em manuscritos) e com escrita cúfica (tipo de escrita antiga árabe de traços angulosos e que era utilizada na arquitectura como motivo ornamental) estilizada na tampa, contrastando com uma base de arabescos florais. As inscrições principais são versos famosos do Corão (*Sura* 2, p. 255 e *Sura* 24, p. 35) [Berlim 1979, nº 19; Blair e Bloom 1995, pp. 100-01].

33 Lâmpada de Mesquita

Egipto, mameluco, início do século XIV

Vidro com pintura esmaltada

Alt.: 31.2 cm

Oxford, Museu Ashmolean

Nº Inv.: EA 1972.5

No bojo da lâmpada estão os nomes e títulos reais do sultão mameluco Muhammad ibn Qala'un e, na parte superior, uma inscrição do Corão (*Sura* 33, pp. 42-43): “Deus é aquele que reza por ti, e os seus Anjos também, por isso Ele transporta-te das trevas até à luz...”



34 Tapete

Egipto, mameluco

Fim do século XV ou início do século XVI

Lã

Alt.: 210; Larg.: 132 cm

Berlim, Staatliche Museen zu Berlin,

Preussischer Kulturbesitz

Museum für Islamische Kunst

Nº Inv.: 82.704

Estes tapetes, os mais distintos produtos artísticos do final do século XV e do século XVI, são conhecidos como mamelucos. O desenho é baseado num conjunto de octógonos preenchidos com folhas de ciprestes e de elementos geométricos utilizados para criar um denso efeito, quase caleidoscópico.

35 Cena numa escola

Manuscrito *Gulistan* e *Bustan* de Sa'di

Irão, Xirás, 1536-37

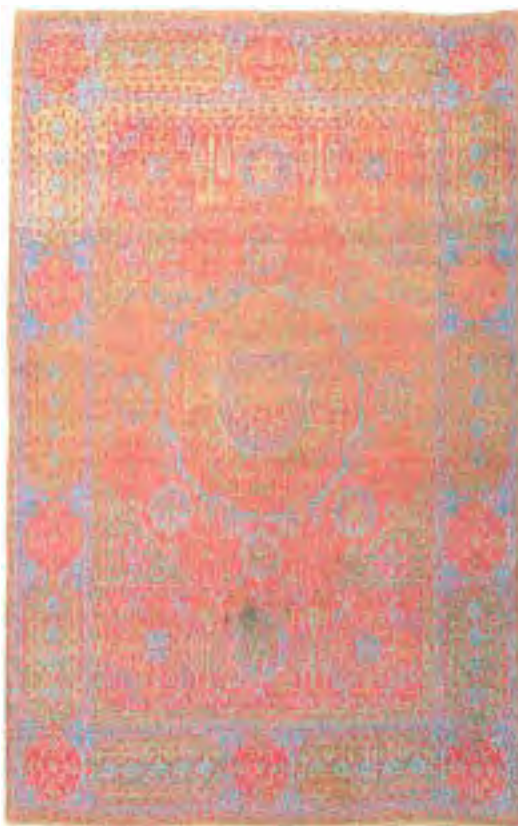
Aquarela sobre papel a tinta e a ouro

Alt.: 29.5; Larg.: 19 cm. Abert. fl. 96

Lisboa, Museu Calouste Gulbenkian

Nº Inv.: L.A. 180

A *madrassa* (escola ou colégio) era o local fundamental para a educação das ciências islâmicas, teologia e leis canónicas, e estava frequentemente associada à mesquita. Esta pintura mostra as actividades principais da *madrassa*, incluindo o ensinamento, a leitura, a escrita e as artes do escriba e do fabrico do papel, e ainda acessórios ligados à educação, tais como livros, estantes, canetas, tinteiros e quadros [Gulbenkian 1989, nº 100; Lisboa 1963, nº 125].



34

36 Antologia

Irão, Xirás, 1410-1411 (H 813-14)

Manuscrito em papel

444 fólios com 34 ilustrações

Alt.: 27.4; Larg.: 17.2 cm

Lisboa, Museu Calouste Gulbenkian

Nº Inv.: L.A. 161

Esta magnífica Antologia contendo trinta e seis textos em verso e em prosa, foi copiada pelo sultão Iskandar, filho de Umar Shaykh e neto de Timur. Feita numa espectacular escrita *nasta'liq* (escrita sofisticada e elegante que combina dois tipos de escrita persa, usada a partir do fim do século XV) e ricamente decorada com pinturas e iluminuras, este livro é mais do que um simples texto para ser lido. As páginas de abertura são decoradas num arabesco persa simétrico, e, nas margens, pequenos triângulos decorados com lebres, gamos, pássaros e formas de nuvens, lembrando a influência chinesa, preenchem o espaço reservado para o gesto do virar da página [Gulbenkian-Reservas 1985, nº 1; Lisboa 1963, nº 117. Vol. I: ff. 2v-3; Gray 1977, pp. 69-77].

37 Antologia

Irão, Xirás, início do século XV

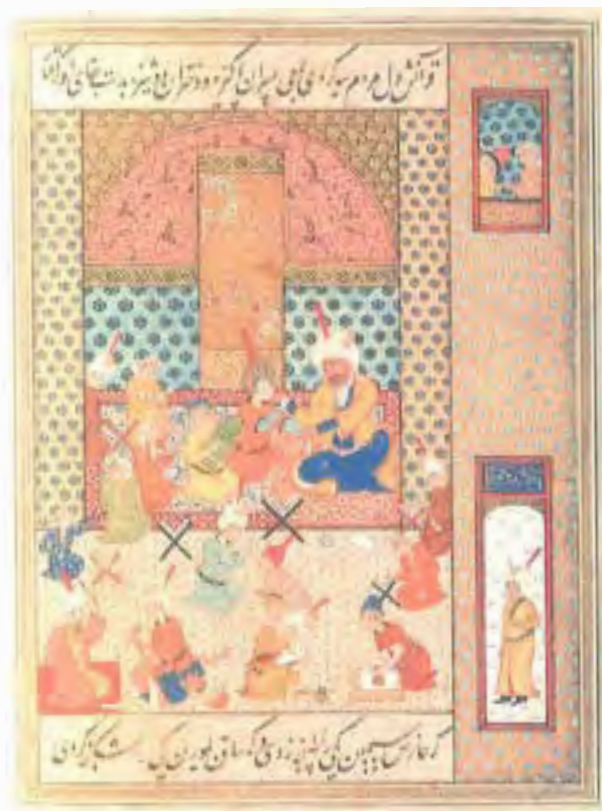
Manuscrito em papel

Alt.: 28; Larg.: 19.5 cm. Abert. fólio 90.

Lisboa, Museu Calouste Gulbenkian

Nº Inv.: L.A. 158

Esta Antologia foi também copiada pelo sultão Iskandar e contém o *Mantiq'u't-Tayr* de Attar, o *Iqbal-nama* de Nizamai e o *Rawdat al-Anwar* de Khawaju Kirmani [Lisboa 1963, nº 118].



35



36



37

38 Encadernação

Irão, c. 1600

Couro

Alt.: 30.5; Larg.: 18.6 cm

Lisboa, Museu Calouste Gulbenkian

Nº Inv.: R. 21

O livro islâmico era inicialmente de formato horizontal mas foi rapidamente substituído pelo vertical, que se manteve até à actualidade. As capas eram normalmente fabricadas em cabedal com uma badana para protecção que dobrava sobre a capa principal. A decoração era de início reservada ao exterior das capas, mas gradualmente estendeu-se ao interior. Nestas encadernações, o exterior é decorado com uma espécie de moldura ornamentada com flores e formas vegetais estilizadas, preenchidas com arabescos e profusamente cercadas de motivos decorativos [Lisboa 1963, nº 148; Gulbenkian-Reservas 1986, nº 116].

39 Encadernação do *Diwan* do Hafiz-i Shiraz I

Irão, 1520

Couro

Alt.: 24.5; Larg.: 42 cm

Lisboa, Museu Calouste Gulbenkian

Nº Inv.: L.A. 190

Esta encadernação de couro preto encerra o manuscrito persa de Hafiz, de c. 1520 e é decorada com medalhões e arcos e pintada com arabescos delicados a preto e a dourado. O interior é ricamente decorado com desenhos recortados e filigranados [Lisboa 1963, nº 128].

40 Encadernação

Irão, c. 1600

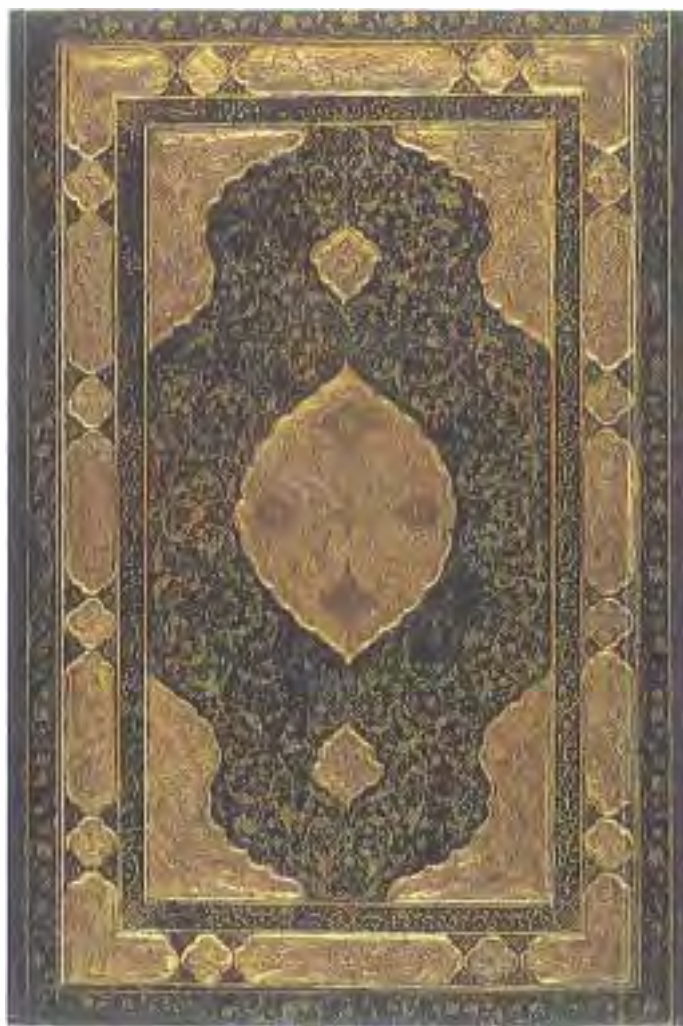
Couro

Alt.: 18.5; Larg.: 28 cm

Lisboa, Museu Calouste Gulbenkian

Nº Inv.: LA. 181

A capa e a aba desta encadernação são impressas com desenhos de macacos e de outros animais, intensamente dourados e cercados por arabescos florais. O interior é decorado com desenhos filigranados a ouro com diferentes tonalidades de fundos [Lisboa 1963, nº 130].



39



38



40

41 “A quinta provação de Isfandiyar:
a morte de Simurgh”

Miniatura numa cópia de *Shahnama* de Firdawsi,
feita para o Xá Tahmasp
Atribuída ao pintor Abd al-Vahhab, supervisionada
por Aqa Mirak
Irão, Tabriz, 1515 - 1535
Papel
Fólio: Alt.: 47.5; Larg.: 32 cm; Pintura: Alt.: 26.5;
Larg.: 23 cm
Copenhaga, David Collection
Nº Inv.: 32/1988

O *Shahnama*, Livro dos Reis, é a épica persa por excelência,
contando a lenda e a história do Irão do tempo da
criação ao advento do Islão, em cerca de 60 000 versos
em rima. Esta pintura relata a quinta, e talvez a maior e
mais decisiva, das sete provações de Isfandiyar, que é a
luta contra Simurgh, a ave hostil e feroz que vivia no
topo da montanha [Copenhaga 1996, nº 271; Folsach
1990, nº 26].

42 Tinteiro (*davat*)

Irão, época do xá Isma'il, início do século XVI
Bronze cinzelado com incrustações de prata e
material negro
Alt.: 8.9; D.: 4.7 cm
Londres, Museu Victoria & Albert
Nº Inv.: 454-1888

Este tinteiro constitui, devido à sua riqueza decorativa, além
de um instrumento de trabalho para o escriba, uma
fonte de inspiração para a arte do livro. As inscrições
realizadas numa caligrafia *nasta'aliq* em relevo com
elaborados padrões de rosetas, meias-rosetas e motivos
sofisticados entrelaçam-se com ornamentos florais, que
resultam da arte do manuscrito iluminado. Está
implícito numa das inscrições persas que foi
encomendado para um proprietário real: “A pena deste
tinteiro pode gravar a assinatura do sultão, Assim pode
transformar para sempre a tinta negra em água da vida”
[Melikian-Chirvani 1982, pp. 283-85].



41

43 Tinteiro

Irão, século XIII - XIV
Bronze e prata
Alt.: 7 cm; D.: 6,5 cm
Berlim, Staatliche Museen zu Berlin,
Preussischer Kulturbesitz
Museum für Islamische Kunst
Nº Inv.: 90,431

[Berlim 1979, Catálogo nº 370, Abb. 56]

44 Estojo para canetas

Iraque, fim do século XIII
Latão com embutidos em ouro e prata
Alt.: 7; Larg.: 24.6; Prof.: 5.8 cm
Londres, Museu Victoria & Albert
Nº Inv.: M.712-1910



42

45 *Textos de navegação*

Shihabuddin Ahmad ibn Majid al-Najdi,
1490 (H. 895)

Manuscrito em papel, 183 fólhos

Alt.: 27; Larg.: 19.5; Comp.: 4.0 cm

Paris, Bibliothèque National de France

Nº Inv.: Ms. arabe 2292



43



45



44

46 Carta do Xá da Pérsia para o Rei de Portugal

Irão, século XVI

Manuscrito persa em papel, escrito a preto com ornamentos a ouro

Alt.: 144.5; Larg.: 30 cm

Lisboa, Instituto dos Arquivos Nacionais
Torre do Tombo

Nº Inv.: Documentos Orientais, maço I D 35 (Casa Forte)

47 Carta de Muhammad Xá, Rei de Ormuz a D. João III

Irão, século XVI

Manuscrito persa em papel, escrito a preto com ornamentos a ouro

Alt.: 19.7; Larg.: 58.1 cm

Lisboa, Instituto dos Arquivos Nacionais
Torre do Tombo

Nº Inv.: Documentos Orientais, maço I D 81 (Casa Forte)

48 Globo celestial

Arábia, Meca, 1573

Bronze gravado

D.: 13 cm

Paris, Bibliothèque Nationale de France

Nº Inv.: Cartes et Plans, Ge. A. 326.

49 Plano de Ka'ba em Meca

Turquia, Iznik, c. 1600

Azulejo pintado a vermelho e azul, com pigmentos a verde e a preto num vidrado transparente

Alt.: 34 cm; Larg.: 30 cm

Copenhaga, David Collection

Nº Inv.: 51/1979

O azulejo representa uma praça, com plano esquemático da Grande Mesquita de Meca, construída à volta de Ka'ba. Esta peça funcionava como uma espécie de lembrança para os muçulmanos que realizavam a peregrinação a Meca [Copenhagen 1996, no. 20; Folsach 1990, no. 194].



46



47



48

50 Escritório

China, Ming, 1º quartel do século XVI

Marca de Zheng-de (1506-1521)

Porcelana pintada a azul vidrado

Alt.: 11.5; Base: 25.8 x 15.5 cm; Tampa: 24 x 13.5 cm

Colecção Grandidier

Paris, Musée National des Arts Asiatiques - Guimet

Nº Inv.: G. 4558

Esta caixa de escriba, azul e branca, com tampa, tem dois compartimentos e espaço para guardar tinta. Feita para clientes muçulmanos a tampa e os quatro lados exteriores contêm inscrições em árabe: “Na perfeição da caligrafia procura a chave da existência”, e em persa: “O Silêncio é um elixir sem preço. A ignorância é um mal irremediável” [Ayers 1991, p. 334].



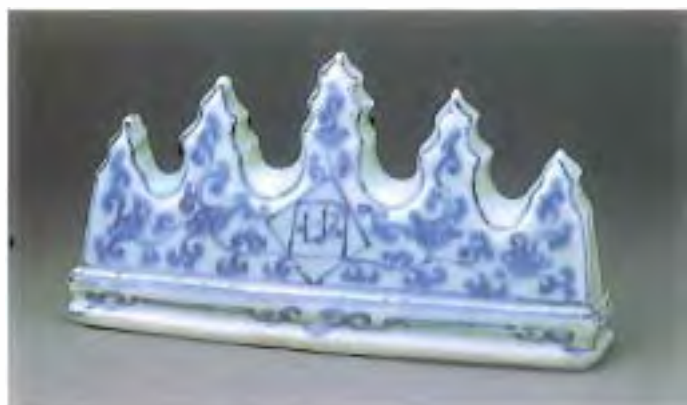
49



50

51 Suporte de canetas

China, Ming, 1º quartel do século XVI
 Marca de Zheng-de (1506-1521)
 Porcelana com decoração a azul vidrado
 Alt.: 11.5; Comp.: 22; Prof.: 5.4 cm
 Doação Mallett
 Oxford, Museu Ashmolean
 Nº Inv.: X. 3965



51

52 Prato

Irão, c. 1500
 Faiança pintada a azul cobalto
 D.: 43.2 cm
 Oxford, Museu Ashmolean
 Nº Inv.: 1978. 1484

A técnica artística “azul e branco” é uma das mais espectaculares e mais divulgadas em todo o oceano Índico. A ideia de pintar em azul cobalto surgiu no Médio Oriente no século IX e foi rapidamente adoptada pelos artistas chineses para encorajar os mercados muçulmanos que operavam nos portos das cidades do Sul da China. Posteriormente, o tratamento desta técnica pelos Chineses no século XIV e seguintes serviu de inspiração a Muçulmanos e a Europeus. O crisântemo e o motivo das nuvens deste prato persa imediatamente evocam a porcelana “azul e branco” chinesa.



54

53 Taça com pé

Turquia, Iznik, princípio do século XVI
 Faiança
 Alt.: 22; D.: 42 cm
 Lisboa, Museu Calouste Gulbenkian
 Nº Inv.: 211

[Gulbenkian 1989, nº 203]

54 Prato

Irão, Kirmã, século XVII
 Faiança pintada a azul cobalto
 Alt.: 8.5 cm; D.: 46.5 cm
 Copenhaga, David Collection
 Nº Inv.: 1/1986.

Neste magnífico prato, o conceito de colocação tradicional de “azul e branco” foi invertido - o desenho de lotus reproduzido a branco aparece na sequência de incisões directas no azul intenso. Embora o lotus reflecta a inspiração chinesa, as suas folhas divididas na cercadura são puramente islâmicas. Curiosamente, encontra-se na base desta peça uma série de rabiscos que o autor utilizou para imitar as marcas da porcelana chinesa [Copenhaga 1996, nº 263; Folsach 1990, nº 169].



52



53

A PORTA DA ÍNDIA

55 Shiva

Índia Oriental, Dacca, século XI

Pedra

Alt.: 61.5; Larg.: 29.9 cm

Berlim, Staatliche Museen zu Berlin,

Preussischer Kulturbesitz,

Museum für Indische Kunst

Nº Inv.: MIK I 5854

Um dos principais deuses do panteão, constitui com Brahma e Vishnu a *trimurti* (Trindade) hindu.

Destrói para criar ao ritmo da sua dança cósmica, assinalando a inexorável passagem do tempo. Deus dos ascetas e geralmente representado como um deles, tem no *linga*, forma fálica simbolizando o poder criativo, a sua forma mais intensa e divulgada de devoção.

56 Shiva e Parvati

Índia, Tamilnadu, Chola, século XIV-XV

Bronze

Alt.: 31; Larg.: 40; Comp.: 16 cm

Paris, Musée National des Arts Asiatiques - Guimet

Nº Inv.: MA 6056

Casal divino. Parvati, filha da montanha, conhecida por epítetos como Amba (mãe), Aja (cabra), Gauri (associada ao milho), representa enquanto deusa da fertilidade o princípio benigno da deusa Sakti. Como mulher de Shiva, constitui o exemplo extremo da esposa devotada, mãe de Ganesh e de Skanda.



56

57 Ganesh

Índia do Sul, séculos XV-XVI

Cobre

Alt.: 43; Larg.: 21.2; Comp.: 20 cm

Oferta de Mr. E.L. Cappel, C.I.E.

Londres, Museu Victoria & Albert

Nº Inv.: IM 37-1935

Deus com cabeça de elefante, divindade benigna da sabedoria, que remove os obstáculos e está, por isso, associada aos começos - viagem, construção da casa e da família. Filho de Parvati e de Shiva, é uma entidade protectora e guardiã, aparecendo frequentemente em templos dedicados a outros deuses.

A sua cabeça de elefante está ligada a um curioso mito hindu.

Gerado das pérolas de suor de Parvati durante a ausência de Shiva, quando este regressa a casa, Ganesh, considerando-o um intruso, barra-lhe a entrada; Shiva, irado, corta-lhe a cabeça. Perante o profundo desgosto de Parvati, o deus promete devolver a vida ao filho, implantando-lhe a cabeça do primeiro bebé que encontrar. Mas é um elefante o primeiro bebé com quem se cruza...



55



57

58 **Gauri**

Índia, Tamilnadu, século XIV

Bronze

Alt.: 55.9 cm

Doação Oswald J. Couldrey

Oxford, Museu Ashmolean

Nº Inv.: 1958.205 A

Deusa - védica e purânica - consorte divina de Varuna e um dos epítetos de Parvati. É igualmente uma Sakti (princípio feminino de Shiva, associado à criação) de Maheshvara, forma menor de Shiva.

59 **Lamparina, Deepa Lakshmi**

Índia, século XIX

Bronze

Alt.: 27 cm

Madrid, Museu Nacional de Antropologia

Nº Inv.: 8285

Deepa é a personificação em forma feminina da lamparina de óleo (de facto *ghee*, manteiga batida) utilizada no puja, forma de devoção hindu; é igualmente a deusa da luz, que surge também associada ao budismo tibetano. Lakshmi, mulher divina de Vishnu, associada à riqueza e à prosperidade, personifica a esposa modelar e submissa. É especialmente venerada no *divali*, a festa das luzes, que assinala, depois da estação das chuvas, o começo do ano.

60 **Lamparina a óleo**

Índia

Bronze

Alt.: 7.5; Larg.: 16.5; Prof.: 18.5 cm

Depósito Wouters

Paris, Laboratoire d'Ethnologie

Musée de l'Homme

Nº Inv.: D 56.3.48 (1 e 2)

Lamparina a óleo com vários recipientes decorados com cabeça de elefante nas extremidades.



58



59

61 **Sineta com Garuda**

Índia, Andhra Pradesh, século XIX

Bronze

Alt.: 26.5; D. (base): 10 cm

Missão Jacques Millot

Paris, Laboratoire d'Ethnologie

Musée de l'Homme

Nº Inv.: 66.125.111 (1 e 2)

Garuda, rei das aves é a montada de Vishnu; *garuda* são também aves mitológicas.

62 **Krishna**

Índia do Sul, século XVI

Cobre

Alt.: 64.5; Larg.: 32; Prof.: 18.5 cm

Doação de Mrs. Lionel Wynch e Mrs. Herbert

Londres, Museu Victoria & Albert

Nº Inv.: IS 204-1959

Oitavo *avatar* ("emanação, descida") de Vishnu e a sua mais importante encarnação, é um dos principais deuses do hinduísmo, mestre divino que revelou Arjuna, um dos heróis do Mahabharata (a principal épica hindu) os princípios da *bhakti* ("devoção, amor"), prática religiosa dominante do hinduísmo contemporâneo.



60



61



62

63 *Manuscrito Tantric*

Índia, século XVIII

Papel

Aprx. Alt.: 15; Larg.: 10 cm

Paris, Bibliothèque Nationale de France

Nº Inv.: *Sanscrit* 434

Manuscrito dedicado à deusa (*devi*), contém um conjunto de ensinamentos sobre a forma de realizar o *puja* [Filliozat 1970, p. 251, nº 434].



63

64 *Códice Pangini (?)*

Índia, século XVI

Manuscrito em folha de palmeira

Alt.: 45; Larg.: 3.6 cm

Braga, Arquivo Distrital de Braga

Nº Inv.: A.D.B. Cofre



66

65 *Instrumento de escrita*

Índia, Brahmin ?, antes de 1874

Ferro em forma de folha

Alt.: 21.1; Larg.: 6.8 cm

Oxford, Museu Pitt Rivers, Universidade de Oxford

Nº Inv.: 1884.98.62

66 *Instrumentos de escrita*

Índia, Malabar, Nayar, século XIX

Estojo em couro com instrumentos em ferro e prata

Alt.: 28.1; Larg.: 3.3 cm

Doação de Fawcett, 1911

Oxford, Museu Pitt Rivers, Universidade de Oxford

Nº Inv.: 1911.85.18 (1, 2 e 3) - L.I. 119

67 *Kali*

Índia ocidental, século XV

Arenito

Alt.: 158; Larg.: 75; Prof.: 38 cm

Paris, Musée National des Arts Asiatiques - Guimet

Nº Inv.: MA 850

Kali, “a negra”, constitui a forma mais violenta da deusa, representando a vertente destrutiva da “mãe” natureza.



68 **Mata**

Norte da Índia, século VIII - IX

Pedra

Belas, colecção Rainer Daehnhardt

Mata, “mãe”, representa a divindade feminina na sua forma protectora; surge muitas vezes como sufixo acrescentado ao nome de uma deusa, para assinalar a sua vertente maternal.

69 **Deusa do Rio**

Norte da Índia, século XII-XIII

Pedra

Alt.: 76; Larg.: 20; Prof.: 35 cm

Belas, colecção Rainer Daehnhardt

Na Índia, os rios são concebidos como divindades, geralmente femininas. Sarasvati é a primeira deusa a ser associada a um rio na tradição indiana védica; mais tarde torna-se a deusa do verbo (*vac*), da música, da cultura. Representada sobre um lótus, ela é a mulher divina de Brahma, um dos três deuses da *trimurti*, que progressivamente se foi transformando em fórmula abstracta - sendo o seu culto preterido ao de Shiva e de Vishnu, deuses antagónicos e complementares. Vishnu, o preservador, mantém o fio da criação, incarnando nos seus *avatar* em tempo de crise social e cósmica.



70

70 **Durga**

Índia, Bengala, século XIX

Bronze

Alt.: 34.5; Larg.: 24; Prof.: 11 cm

Belas, colecção Rainer Daehnhardt

Uma das formas da deusa, “a feroz”, supostamente criada pelos deuses para os libertar de Mahisasura, o demónio búfalo usurpador da sua posição hegemónica. Ao matá-lo, ela adquiriu o nome de Mahisasuramardini.



71 Painel com duas figuras

Índia do Sul, fim do século XVI ou início do século XVII

Marfim

Alt.: 16.9; Larg.: 12 cm

Paris, Musée National des Arts Asiatiques - Guimet

Nº Inv.: MA 5014

72 Caixa em marfim

Índia do Sul ou Sri Lanka, século XVI

Marfim

Alt.: 20; Larg.: 40 cm

Madrid, Museu Nacional de Artes Decorativas

Nº Inv.: 4687

71 Buda

Índia do Sul ou Sri Lanka, século XII

Bronze

Alt.: 54.5; Larg.: 20.3 cm

Berlim, Staatliche Museen zu Berlin,

Preussischer Kulturbesitz

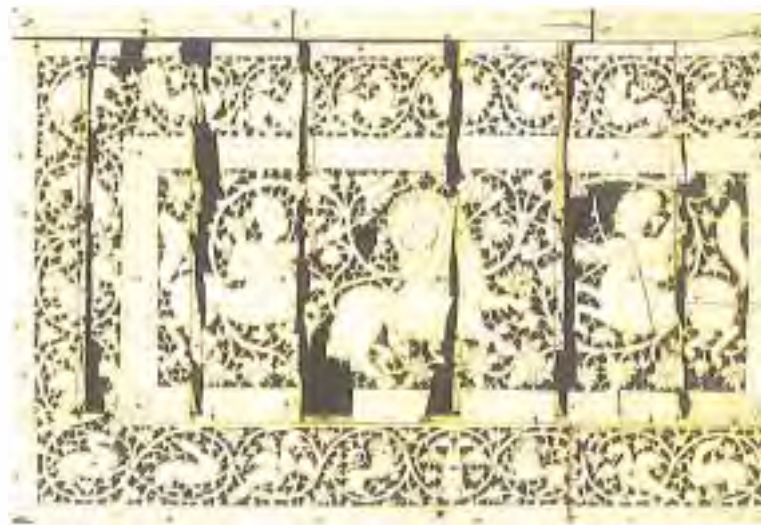
Museum für Indische Kunst

Nº Inv.: I 5882

Buda, “o iluminado”, termo por que foi designado o príncipe Siddhartha Gotama que, no século V a.C., renunciou aos seus referentes sociais para, recolhido na natureza, atingir a iluminação. Ensinou aos homens o percurso conducente à libertação (*nirvana*) da cadeia da vida ou ciclo das reencarnações (*samsara*). Embora erradicado do território indiano pelo bramanismo, se tenha implantado cada vez mais a Oriente, o budismo abalou fortemente os alicerces religiosos do hinduísmo, que absorveu muitos dos seus princípios - nomeadamente o vegetarianismo.



71



72



O Rei Siddhartha depois do banho

Manuscrito Jainista (*Jina caritra*)

Índia ocidental, Gujarate, segunda metade do século XV

Têmpera sobre papel e ouro

Alt.: 30.6; Larg.: 10.6 cm

Berlim, Staatliche Museen zu Berlin,

Preussischer Kulturbesitz

Museum für Indische Kunst

Nº Inv. MIK I 5040 - f.º 27

Jainismo: tradição religiosa indiana revelada por Vardhamana, contemporâneo do Buda, e que adoptou o título de *Jina* ("vencedor"), ao atingir a realização espiritual. Instituiu na Índia o conceito de *ahimsa*, "não violência", que, séculos mais tarde, Gandhi viria a adoptar como princípio estrutural na sua luta pela independência da Índia.

Os quatro fólios deste manuscrito apresentados são:

Harinaigamaisin oferecendo o embrião a Trisala, fólio 14; o rei Siddhartha depois do banho, fólio 27; Os adivinhos interpretam os 14 sonhos da Rainha Trisala, fólio 30; Mãe e filho depois do nascimento de Jina, fólio 54. [Berlin-Indische 1986, nº 163-168; Berlin-Indische 1980, nº 18-19].



Jina Tirthankara Kunthunatha

Índia, "Vasantapurānagara", 1476

Bronze e prata

Alt.: 20.2 cm

Oxford, Museu Ashmolean

Nº Inv.: O.S. 108

Esta imagem representa o décimo sétimo *Jina*, Sri Kunthunatha, acompanhado pelos seus servos, *yaksa* e *yaksi*. Foi realizada na cidade de Vasantapura no Sul do Rajasthan, uma das maiores cidades do jainismo naquele tempo e onde bronzes deste tipo, datados do início do século VII, foram encontrados [Harle & Topsfield 1987, no. 57].



75



76 Rolo bordado Jainista

Índia, Gujarate, século XVI

Algodão, seda, e *kusha grass* (fibras vegetais)

Alt.: 126; Larg.: 15 cm

Paris, AEDTA (Association pour l'Etude et la Documentation des Textiles d'Asie)

Nº Inv.: 2381 - MA 5684

Este longo rolo bordado ou *puthia* era colocado por trás do local onde os chefes espirituais Jainistas davam os seus ensinamentos. As figuras femininas são identificadas como oito das dezasseis Vidyadevis, que podem ser reconhecidas pelos seus atributos. A composição está próxima das pinturas da escola da Índia ocidental e a presença do desenho a carvão sugere que talvez tenha sido um pintor de manuscritos a executar este trabalho [Bérinstain 1989 b, pp. 2-3].

77 Bandeira (*Jayatra Yantra*)

Índia, Gujarate, Ahmedabad ou Patan, 1447

Aguarela opaca sobre tecido

Alt.: 137; Larg.: 110.5 cm

Londres, Museu Victoria & Albert

Nº Inv.: IM 89-1936

A dedicatória existente indica que esta pintura, caracterizada como uma bandeira da vitória ou diagrama da vitória, foi consagrada no *divali* (Festa das Luzes no Outono assinalando o primeiro dia do ano) em 1447, e é uma das primeiras pinturas Jainista datadas ainda existentes [Pal 1994, Cat. 99, pp. 79, 225-26; Guy 1990, pp. 29-31].



76 p.



78 *Shahnama de Firdawsi*

Índia, c. 1450

Papel

Fólio: Alt.: 32; Larg.: 26cm. Pintura: Alt.: 10; Larg.: 20 cm

Copenhaga, David Collection

Nº Inv.: 2/1988

Este manuscrito indiano escrito em persa foi ilustrado por um artista educado no estilo da Índia ocidental, influenciado pelos manuscritos jainistas. Este cruzamento de elementos locais e estrangeiros, quer literários quer artísticos, marcam o início da simbiose entre a arte do livro persa e indiana, que atingiu o seu apogeu no período mogol durante os séculos XVI e XVII [Copenhagen 1996, nº 301; Folsach 1990, nº 38].

79 *Cena Palaciana*

Índia, fim do século XVII

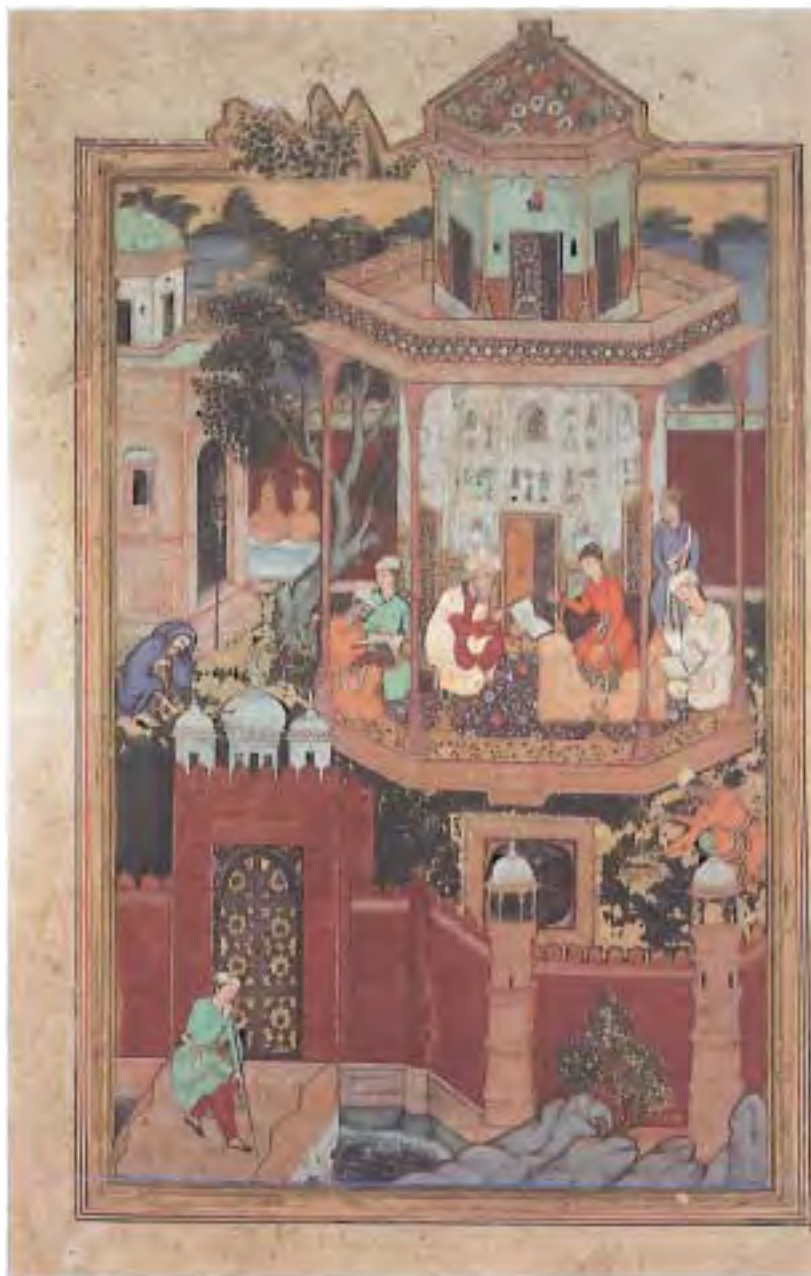
Papel

Alt.: 37.6; Larg.: 25.5 cm

Lisboa, Museu Calouste Gulbenkian

Nº Inv. M.32 A

[Gulbenkian 1989, nº 92]



Mestre e Discípulo●

Índia, mogol, 1590-1600

Aquarela sobre papel

Alt.: 12,7; Larg.: 8,7 cm

Paris, Musée National des Arts Asiatiques - Guimet

Nº Inv.: MA 2467

Estante para livro

Índia, fim do século XVII

Jade com rubis

Alt.: 23,5; Larg.: 14 cm

Copenhaga, David Collection

Nº Inv.: 10/1982.

Trabalhada numa única peça de jade, a forma e a decoração desta estante, provavelmente realizada para um pequeno Corão, foram buscar a sua inspiração decorativa aos arcos e aos motivos florais, à arte e, mais precisamente, à arquitectura do período mogol [Copenhaga 1996, nº 116; Folsach 1990, nº 267].





82 Estojo para canetas

Índia, Gujarat, início do século XVII

Madeira com madrepérola

Alt.: 8; Larg.: 8; Prof.: 30 cm

Copenhaga, David Collection

Nº Inv.: 35/1976

Este estojo contém um tabuleiro solto com um orifício circular para um tinteiro e espaço para guardar canetas.

Decorado com uma inscrição árabe (*basmala*), folhas recortadas em espiral no exterior e flores *hatayi* de gosto e de origem turca. Este tipo de peças devem ter sido feitas para exportação para o império Otomano [Copenhaga 1996, nº 111; Folsach 1990, nº 298].

83 Têxteis de Fustat

Têxteis indianos feitos na Índia ocidental (Gujarate), comercializados no oceano Índico e encontrados em Fustat, no Egito

Colecção Newberry

Oxford, Museu Ashmolean

83 a Árvores floridas estilizadas

Datado de 1260 (+/- 40) C-14

Algodão tingido a vermelho e castanho

Alt.: 33; Larg.: 31 cm

Nº Inv.: 1990.823a/b

83 b Desenho de árvores estilizadas

Datado de 1340 (+/- 40) C-14

Algodão tingido a vermelho e azul

Alt.: 39.5; Larg.: 23 cm

Nº Inv.: 1990.1129

83 c Barra de árvores e ramos

Datado de 1410 (+/- 40) C-14

Algodão, impresso com carimbo, tingido a castanho, azul e vermelho

Alt.: 28; Larg.: 35 cm

Nº Inv.: 1990.950

83 d Desenhos de árvores e folhas estilizadas

Algodão, tingido a azul e vermelho.

Alt.: 33; Larg.: 23 cm

Nº Inv.: 1990.1128

83 e Cercadura de motivos florais entrelaçados

Datado de 1390 (+/- 75) C-14

Algodão, impresso com carimbo, tingido a azul escuro e claro

Alt.: 29; Larg.: 40 cm

Nº Inv.: 1990.215



83 f Duas barras de rosetas

Datado de 1275 (+/- 75) C-14

Algodão, impresso com carimbo, tingido a azul

Alt.: 28; Larg.: 19.5

Nº Inv.: 1990.161

Ornatos florais

Datado de 1425 (+/- 80) C-14

Algodão, impresso com carimbo, tingido a azul

Alt.: 33.5; Larg.: 13 cm

Nº Inv.: 1991.140

83 g Desenho floral

Algodão, impresso com carimbo, tingido a azul

Alt.: 20.5; Larg.: 17.5 cm

Nº Inv.: 1990.240

Barra com motivos repetidos

Algodão, impresso com carimbo, tingido a azul

Alt.: 25; Larg.: 19 cm

Nº Inv.: 1990.78

83 h Rosetas e flores

Algodão, impresso com carimbo, tingido a azul

Alt.: 24; Larg.: 20.5 cm

Nº Inv.: 1990.236

Barras com folhas estilizadas de *bodhi*

Algodão, impresso com carimbo, tingido a azul

Alt.: 22.5; Larg.: 11 cm

Nº Inv.: 1990.157



84

84 Durga - grupo escultórico

Índia, Bengala, século XIX

Madeira

Alt.: 75; Base: 45 x 35 cm

Madrid, Museu Nacional de Antropologia

Nº Inv.: 3.189

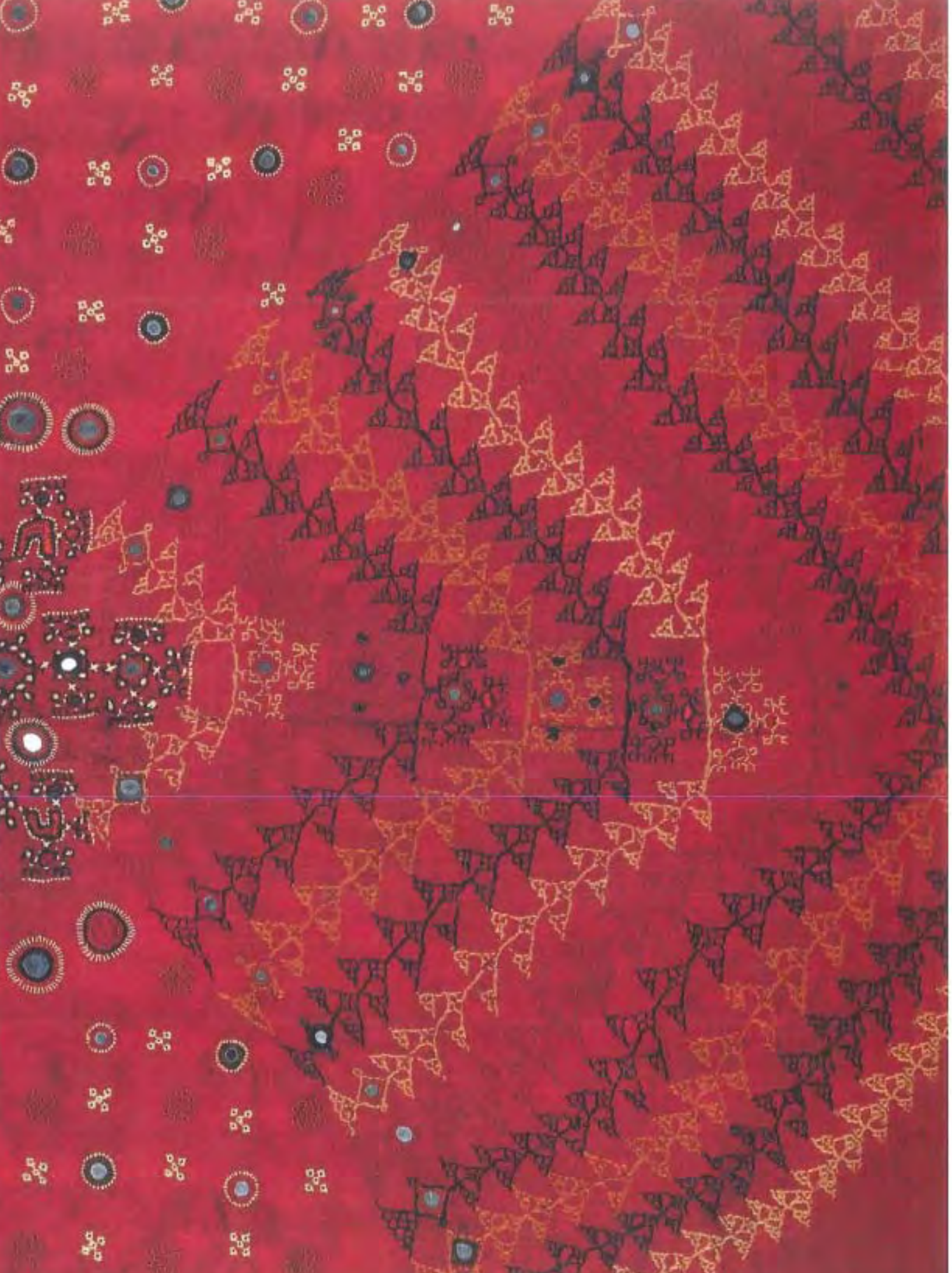
Representa a deusa Durga montada sobre um leão e a matar o demónio-búfalo Mahisa. De cada lado da deusa estão representados os seus filhos; à sua direita, a deusa Lakshmi e o deus Ganesh; e à sua esquerda, a deusa Sarasvati e o deus Kartikeya sobre um pavão. No painel pictórico representam-se diversas divindades da mitologia hindu de entre as quais se destaca Shiva.

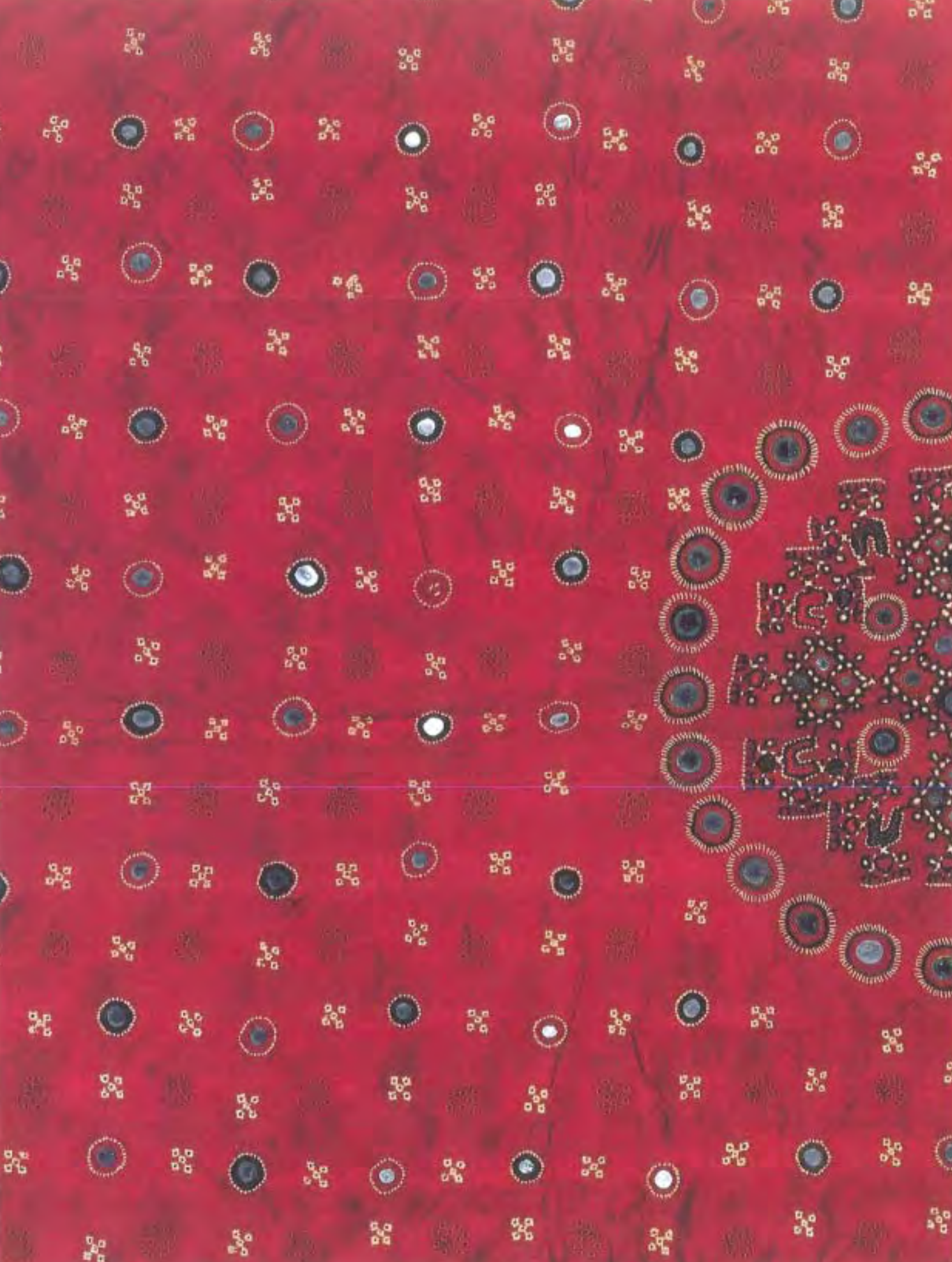
Em Bengala, celebra-se anualmente, nos finais de Setembro, por altura das colheitas, a festa chamada *Puja* (Oração a Durga). Antes da festa, elaboram-se imagens especiais da deusa que, quando a celebração termina são submergidas nos rios, lagos ou tanques, numa cerimónia denominada *Vijaya*.

F.S.

A Viagem das Culturas O Corpo









ROSA MARIA PEREZ

1. Das culturas em viagem

O CONCEITO DE CULTURA, sugeria há poucos anos Tim Ingold, constitui quase uma obsessão para os antropólogos - seria talvez mais abrangente dizer para as Ciências Humanas? - que o tomaram como o seu grande contributo para a compreensão da humanidade [Ingold 1995, p. 210]. Duplo equívoco esse. Por um lado, se por *cultura* se entende a diferença humana, atribuir essa diferença ao conceito é analiticamente inútil [Hannerz 1995]; por outro, mais do que uma invenção dos antropólogos, aquela noção foi um dos resultados do pensamento europeu dos finais do século XVIII e do século XIX, o mesmo que, entre outras coisas, conduziu à criação da própria antropologia e de outras Ciências Sociais...

As observações de Ingold devem ser levadas mais longe. Falar de *cultura* postula a diferença/distância entre observador e observado e a supremacia do primeiro. Como se de peças de arte se tratasse: tornadas objectos de contemplação para quem as vê, em museus ou em galerias, oferecem generosamente ao observador um papel hegemónico, já que ver constitui, a partir desse momento, a possibilidade de as comentar, analisar, criticar, incluir ou excluir na categoria *arte*.

Inverter esta perspectiva terá passado, para alguns antropólogos, por falar não de *cultura* mas de *culturas*, assim minimizando a hierarquia observador/observado. Espécie de vertigem de uma igualdade original e de uma inocência irremediavelmente perdidas. Produzir ideias, teorias, ensaios, exposições, documentários, é aceitar um impasse incontornável: a presença do observador na realidade observada. Deste ponto de vista, esta secção - e, é claro, em termos mais vastos, esta exposição - assume tanto quanto uma escolha estética uma opção ideológica, cujos contornos foram já enunciados (cf. *supra*, *Apresentação*). Todavia, aceitando ela a inevitabilidade dessa presença, toma como objectivo dar proeminência às culturas cruzadas no Índico ocidental. E, ao fazê-lo, redimensiona aquele que foi, independentemente dos acidentes da história, um dos grandes contributos da viagem do Gama: um singular e fecundo encontro de *culturas*.

É de viagem que se fala. Porque as culturas viajam como os homens e com os homens que as produzem: são seduzidas por alguns lugares e repudiam outros, recolhem-se em casas e em templos, cobrem-se do tempo e dos olhares desconhecidos e indiscretos com têxteis deslumbrantes com os quais, sugestivas, por vezes se insinuem, sugerem estados e estatutos em cosméticas e adornos inesperados, torpeçam no cheiro inebriante do sândalo e do incenso, deslumbram-se com o som dos *mantra* e dos chamamentos à oração, protegem-se da surpresa e do medo com adagas e lanças e, mais, do que isso, com talismãs e amuletos, com pequenas caixas em que transportam os seus deuses. De regresso a casa, inscrevem memórias indelévels nos seus hábitos, sem imaginarem as que elas próprias deixaram pelo caminho.

Sabemos já que esta exposição aborda, no Índico ocidental, três grandes áreas culturais - bantu-swahili, árabo-islâmica, indiana - que, no seu interior, comportam práticas sociais e religiosas diversas, o animismo, o islamismo, o hinduísmo, o cristianismo, o judaísmo, o budismo e o jainismo, a teologia parsi. Mas vistas em si, elas articulam-se em diferentes sistemas de **inclusões** e de exclusões. Assim, a África animista, islâmica ou cristã, é, nalguns contextos (cf. Moçambique) hindu - nela coexistindo, além disso, formas de existência nómada e sedentária. Neste continente, esta distinção verifica-se também entre língua (de família nilótica, cuchita, banta, swahili, árabe) e cultura (nele co-habitando sociedades patri e matrilineares, com e sem Estado, com e sem circuncisão, com e sem classes de idade). E, ainda em África, e mais especificamente na área que esta exposição abarca, se algumas culturas penetraram facilmente outras e se deixaram, por sua vez, penetrar por elas - como os swahili que, com o comércio de escravos e de marfim, foram inscrevendo as suas práticas no interior do continente - outras houve que se fecharam ao exterior ficando, por isso e como exemplo, o islamismo predominantemente acantonado a populações costeiras.

Falar de islamismo, sem mais, é, por seu lado, bastante redutor: as sociedades convertidas ao Islão são múltiplas e diversas e práticas anteriores à conversão subsistem tanto em África quanto no Irão. Ser muçulmano indica, além disso, uma vasta pluralidade cultural e linguística. A *umma* - comunidade religiosa - reunida em Meca, coloca lado a lado Árabes do Oriente e povos do Machreck (Egípcios, Sírios, Jordanos, Sudaneses, Palestianos, Libaneses, Iraquianos), muçulmanos orientais não-árabes (Turcos, Iranianos, Afegãos, e Kurdos), do Maghreb (Marroquinos, Tunisinos, Argelinos, Mauritâneos e Líbios), negros africanos (Moçambicanos, Tanzanianos, Quenianos, Senegaleses, Malgaxes) e povos asiáticos (Indianos, Paquistaneses, Bangladeshis) - cujas descontinuidades não nos surpreenderão. As terras árabes são, além disso, palco de práticas islâmicas, judaicas e cristãs, estando as primeiras marcadas por fracturas importantes como as que, depois do profeta, opõem chiítas e sunitas.

E no entanto - e será esse o grande desconcerto e seguramente o grande desafio desta exposição - a pluralidade enunciada forma um sistema cultural e artístico que, embora nem sempre esteja isento de rupturas, é eminentemente marcado por harmonias e por inquestionáveis convivências.

Tomemos o texto de Ruth Barnes (cf. *infra*) como referência e o Gujarat como porto de partida. Estrategicamente situado na costa ocidental da Índia, ele foi desde muito cedo na história lugar de encontro de distantes mercadores e marinheiros, que entre si trocaram géneros e lendas, produtos e mitos. Foi o Gujarat um dos principais lugares da Índia por onde penetraram os seus futuros ocupantes históricos - mogóis, britânicos e, em menor escala, portugueses -, foi dele que partiram quer para Ocidente quer para Oriente verdadeiros mensageiros de cultura. Efectivamente, se pela Índia viajaram motivos gujarati dos têxteis para os manuscritos (sobretudo jainistas) ou para a cerâmica, para a escultura ou para a arquitectura, ávidos de viagem e de longes terras esses motivos partiram depois

em direcção ao Mediterrâneo, detendo-se, no Egipto (vejam-se os *fustat*, apontamentos perenes de um extenso diário de bordo), no Iémen, em têxteis de técnica *tye and die* (como o do véu magnífico para cobrir rostos de mulher, do Museu de Berlim, metade indiano, metade árabe) ou em cúpulas de mesquita, como a Tahirid de Rada, no Iémen, ou a *madrassa* de Juban no mesmo país.

Com os têxteis, outras artes atravessaram o Índico de lado a lado. A ourivesaria indiana, melhor dizendo, hindu, inspirou em Moçambique o trabalho da prata, que passou a coexistir com os tradicionais adornos em osso ou em missangas.

Outras vezes, muitas vezes, determinados motivos fizeram agulha para outros conceitos, passando de utilizações laicas a rituais, preferindo os templos e os lugares de devoção aos corpos que antes os acolhiam. Ou onde velavam o corpo passaram a revelá-lo - a um primeiro olhar o que distingue o tecido da capulana africana, que insinua o corpo, do *sari* hindu que o oculta? Os talismãs, os amuletos, com que os deuses protegem os corpos indefesos dos homens, ou, noutro plano, os *cache-sexe*, integraram, por seu turno, os modos estéticos da cultura que os acolheu - veja-se, no último caso, a passagem do tema floral indiano à estética caligráfica do Paquistão ou do Irão.

Da natureza do corpo

A escolha do corpo como fio condutor não é aleatória nem fortuita.

Desde Marcel Mauss que a antropologia é tributária da ideia de corpo como um mapa onde as sociedades inscrevem a sua lógica [Mauss 1980 (1936)]. De facto, independentemente das suas componentes biológicas, é na sua dimensão social que o corpo adquire inteligibilidade. O género, por exemplo, não é tão eficazmente indiciado por caracteres fisiológicos como pelas práticas e pelo vestuário apostos ao corpo. Assim, sendo nas sociedades europeias a joalharia um signo distintivo da feminilidade e sugerindo o seu deslize para

corpos masculinos a homossexualidade, sociedades há em que o uso de adornos (brincos, pulseiras) pelos homens acentua uma verdadeira hiper-masculinidade: eis o caso, entre outros, dos Barward, pastores indianos do Gujarate. E também na Índia, a mesma peça de tecido indica o sexo de um indivíduo pelas partes do corpo que cobre e pelas que descobre - está, neste caso, o algodão branco que, como *dothi*, enrolado à volta das pernas, indica o sexo masculino e que cobrindo-as e aos ombros como *sari*, assinala o feminino - e aqui o estado de viúva da mulher hindu. Além das formas, a cor: o branco inauspicioso do luto da viúva hindu ou o do recolhimento do monge jainista opõe-se ao branco auspicioso e festivo da noiva cristã.

Evidentemente que os modos de abordagem e de conceptualização do corpo estão dependentes da perspectiva disciplinar adoptada. Quando encarado do ponto de vista das Ciências Sociais - e não considerando por agora as suas especificidades - ele constitui um poderoso dispositivo de codificação cultural, portador, nesta medida, de uma clara lógica classificatória. Uma breve passagem por sociedades diferentes põe em evidência que o corpo de um indivíduo está sempre rigorosamente regulamentado, quero dizer, não ~~tem~~ a liberdade de ignorar um conjunto de princípios e de regras que organizam o seu uso social; a transgressão situa-se entre a tolerância dos comportamentos ditos vanguardistas e a desqualificação dos comportamentos ditos marginais.¹

¹ Ao fazer do corpo objecto recente - que não novo - de teorização, a antropologia tem elaborado propostas que "contrariam a cultura como algo de superorgânico" (Vale de Almeida 1996, p. 1). É, nomeadamente, esta a teoria de Jackson, para quem o corpo não se limita a reflectir a sociedade, antes se afirma como *body subject*. Acompanho Miguel Vale de Almeida quando pergunta, perante a recente profusão de estudos sobre o corpo - e decorrentes teses - se "trata de um movimento genuíno de reavaliação das nossas permissas epistemológicas e metodológicas (...) ou de uma estratégia política académica para a conquista de "feudos" temático-teóricos?" (ibidem, p. 2).

Daqui decorre que *expor o corpo* implica expor os *a priori*s e os limites de uma cultura, a forma como aceita ou rejeita outras. Deste modo, não é, por exemplo, possível pensar nas representações do corpo hindu sem evocar as islâmicas - muito especialmente as do corpo feminino - e, pelo contrário, não é possível pensar as primeiras com recurso às representações judaicas ou às cristãs.

Daqui decorre também que se podemos identificar universalidades na forma como as sociedades representam o corpo, nela podemos também reconhecer especificidades,

determinantes de identidades culturais. Acresce que muitas sociedades concebem o corpo como uma representação do universo social e cósmico - concepção especialmente notória no que ao corpo dos soberanos se refere. Ele é assim um dos signos culturais mais globalizantes, diferenciador de sexo e de género, de estatuto social, político e religioso, etário e civil.

Outros corpos há - houve?- em que, por um aparente contrasenso, as sociedades prescindem das marcações com que se identificam. São os corpos dos escravos, terra de ninguém cultural: despojados da sua identidade primeira, não lhes são adscritos os traços distintivos das sociedades que deles se apoderaram.

Dissemos que a escolha do corpo como elemento estruturador desta secção não foi accidental; nem foram critérios estritamente estéticos que a guiaram. E se esta escolha encontra legitimidade teórica no território da antropologia, a própria história a confirma. De facto, se procedêssemos a uma arqueologia do pensamento histórico sobre o Índico, constataríamos que, desde os primeiros relatos sobre ele produzidos, o corpo surge como dispositivo preferencial e primeiro de representação, assinalando os limites das diferenças e das semelhanças, em suma, da Cultura. As ambiguidades e deformidades do corpo constituem, a partir do século XVI, eficazes elementos de tradução cultural, num quadro de referência que tem no cristianismo um dispositivo privilegiado (cf. *supra*, *Apresentação*).

Além disso, o *orientalismo* do século XIX, nos retratos, pinturas, gravuras, e desenhos de mulheres exóticas, voluptuosas e sensuais, influenciou decisivamente os códigos e práticas do corpo cristão, austero, asensual.

O núcleo agora apresentado completa uma fiada diacrónica que, ao longo da Exposição, da Europa conduz às Índias pela via das suas culturas e das suas histórias recíprocas. Ele tenta traçar o encontro de homens e de ideias, de crenças e de credos no palco do Índico, das formas como as suas culturas, cruzadas entre si de margem a margem no esteio da peregrinação religiosa e das trocas comerciais, se atraíram apaixonadamente ou se repe-

liram nas suas singularidades - ao mesmo tempo que influenciavam uma certa construção de Europa e que ela própria as marcava a elas.

Este núcleo completa ainda um itinerário lógico e temporal desde sempre enunciado: privilegiadamente situado no presente, ele fecha o anel dos percursos e recursos posteriores ao encontro entre a Europa e o Índico, das suas conjunções e disjunções mútuas.

E, se determinados motivos e conceitos longa e vasta viagem de culturas, verdade é que neles podemos surpreender regularidades e constâncias. Por isso, as peças seleccionadas foram reunidas segundo quatro critérios principais: *decoração do corpo* (adornos, adereços), a sua *codificação* (sobretudo pela cosmética - hena e sindur, *khol* e pasta de sândalo em caixas de marfim e de ébano; óleos e essências, em frascos e aspersórios de vidro e prata), os *modos de o vestir* (véus e turbantes, *saris* e *pajamas*, *kaftans* e *lungis*), a sua *protecção*, secular (adagas e lanças, espadas e escudos) e ritual (amuletos e talismãs) e as suas *representações* (máscaras e estatuária).

A compreensão teórica deste núcleo muito deve ao trabalho apaixonado nele investido por Ruth Barnes e Susan Stronge (historiadoras de arte), Françoise Cousin e Jean-Claude Penrad (antropólogos) e Ana Cristina Roque (historiadora).² A diferente proveniência disciplinar destes autores põe em evidência um postulado que a exposição insistentemente enuncia: foi na articulação da História, da História da Arte e da Antropologia que as *Culturas do Índico* encontraram inteligibilidade.

O antropólogo Benjamim Pereira leu pela primeira vez, na sua secretária do Museu Nacional de Etnologia, o primeiro *draft* deste projecto. A emoção com que horas depois o comentou, tem alimentado, a partir daí, o entusiasmo que nele pus - desde a sua apresentação inicial, a instituições nacionais e estrangeiras, ao processo de conceptualização e de desenvolvimento - e incendiou com o sol desse dia o cansaço e o abatimento de alguns dias e de muitas noites. Bem haja, Benjamim.

² Por impedimentos profissionais, não pudemos, infelizmente, contar com a colaboração da antropóloga Martha Mondy para o corpo muçulmano no universo árabo-islâmico.

Têxteis indianos

Fontes e transmissão de desenhos

RUTH BARNES

OS TREZE ANOS QUE MEDEIAM entre a viagem de Vasco da Gama à Índia, em 1498, e a conquista portuguesa de Malaca, em 1511, viram o culminar de um ambicioso programa de exploração que teve o seu início no princípio do século XV. A expansão marítima de Portugal tornara-se um esforço que iria moldar o século seguinte e era a base da relação da Europa com os países do litoral do oceano Índico, desde a África oriental até ao Sudeste asiático. Poucos anos depois, foram estabelecidos centros religiosos, mercantis e militares nos portos da Índia, no Sri Lanka, em Malaca, e nas ilhas da Indonésia oriental¹. Como consequência, foram preparados relatórios sobre a geografia, a história e os produtos económicos das várias regiões, a fim de melhor compreender como se movimentar e avançar nesse mundo desconhecido. Para o público mais vasto, em especial aquele que não está familiarizado com o português, os relatos de Tomé Pires [1944] e de Duarte Barbosa [1918, 1921] são hoje em particularmente bem conhecidos. Ambos os autores tinham experiência da Índia, e Tomé Pires do Sudeste asiático e da China; os seus relatos das mercadorias produzidas e comercializadas continuam a ser importantes. Quero referir os produtos têxteis do Noroeste da Índia, mencionados por ambos, e relacioná-los com os têxteis que sobreviveram aos séculos. É também objectivo desta contribuição descobrir as ligações entre os desenhos desses tecidos e das outras artes decorativas daquela região. Por último, quero referir-me ao papel que os têxteis podem ter desempenhado na difusão de alguns desenhos indianos noutras partes do oceano Índico.

O ponto geográfico de partida é o Gujarate, no Noroeste da Índia. Desde a antiguidade, tem sido esta uma das três maiores regiões de produção e exportação de têxteis da Índia, juntamente com a Costa de Coromandel e Bengala. As três regiões são mencionadas a esse propósito já no *Périplo do Mar da Eritreia*, datado da segunda metade do século I d.C. [Casson]². Mas são em especial os têxteis do Gujarate, ou, de um modo mais vasto do Noroeste da Índia, que constituem o maior grupo que sobrevive desde o tempo da chegada dos Europeus ou mesmo anterior a ela. A maioria

¹ Nas Ilhas da Ásia do Sudeste, as povoações localizavam-se especificamente em Ternate, o centro do comércio de cravinho, de noz-moscada e de maciço, e em Timor, célebre pelo seu sândalo particularmente acre, bem como pelas flores.

² De um modo mais geral, é extraordinário comparar a lista de artigos de Duarte Barbosa e Tomé Pires comercializados nos portos dos Gujarate com o relato feito no *Periplus*; há semelhanças impressionantes (Barnes 1997a: I: 96-97).



FIG 1. Faixa de árvores em flor, Noroeste da Índia (Gujarate), Oxford, Museu Ashmolean, cat. nº 83c.



FIG 2. Desenho contínuo de gansos circundando quadrifólios e medalhões, datado C-14 de 1325 +/- 40. Noroeste da Índia (Gujarate), algodão estampado, tingido de vermelho, rosa e castanho, Oxford, Museu Ashmolean.

são têxteis de algodão, muitos dos quais sobreviveram no Egito, mas podem ser claramente identificados como indianos pelos seus desenhos. São em geral estampados em xilografia com revestimento protector e/ou em mordente e tinta vermelha e azul (figs. 1, 2); tinham obviamente uma função utilitária no Próximo Oriente e eram usados como peças de vestuário ou acessórios domésticos, como se pode ver pelas numerosas costuras e pontos. Os tecidos sobrevivem como fragmentos e provêm principalmente de locais de venda de desperdícios, sendo o mais célebre deles em Fustat (Cairo). Aproximadamente 2.000 desses fragmentos têxteis apareceram pela primeira vez nos mercados do Cairo em 1910 e 1920, e acabaram em colecções privadas e públicas, a maior das quais é a colecção Newberry do Museu Ashmolean de Oxford³, com mais de 1.200 exemplares.

Relacionados com estes fragmentos estão os têxteis de algodão que eram comercializados no Sudeste da Ásia, e que sobreviveram até aos nossos dias, especialmente em

³ A colecção foi recentemente publicada na íntegra (Barnes 1997a).



FIG 3. Têxtil de algodão estampado do Gujarat enviado por Sulawesi, Indonésia (pormenor). Desenho contínuo de gansos circundando quadrifólios e medalhões. Oxford, Museu Ashmolean, Inv. nº 1995.61.

várias partes orientais da Indonésia (fig. 3). Esses têxteis são provavelmente referidos nas antigas fontes portuguesas, onde aparecem como ofertas significativas trocadas entre os governantes das “ilhas das especiarias”, e também como emblemas de lealdade e interdependência entre grupos locais [Andaya 1993]. Eles foram muitas vezes conservados como tesouros do clã, só apresentados em certas ocasiões cerimoniais. No entanto, por várias razões, muitos dos panos apareceram agora nas lojas de antiguidades do Bali e

entraram no mercado internacional. Umas dúzias deles estão presentes em diversas colecções públicas e sem dúvida muitos outros estão em mãos privadas⁴. Contudo, antes de olhar para os têxteis indianos do Egipto e da Indonésia, eis algumas passagens dos relatos testemunhais dos portos do Gujarate por volta de 1500. Duarte Barbosa descreve a cidade de Cambaia do seguinte modo:

“[É]... uma grande cidade ... onde vivem tanto mouros como gentios. Há ali muitas boas casas, muito altas, com janelas e telhados de telha, ... bem apresentadas, com ruas e belas praças abertas, e grandes prédios de pedra e argamassa (fig. 4 e 5). Fica numa região agradável, rica em mantimentos, e na cidade vivem mercadores importantes e homens de grande fortuna, tanto mouros como gentios. Há também muitos artífices das artes mecânicas, e tudo muito barato. Há aqui panos tecidos de algodão branco, finos e grosseiros, e outros *estampados com desenhos; há também muitos panos de seda* (itálico meu, ver os têxteis e o *patola* referidos adiante) e veludos de cores... Há aqui também muitos artífices da pedra... de modo que nesta cidade se encontram os melhores artífices em todos os géneros de trabalho” [Barbosa 1918].

Esta passagem foi escrita por volta de 1516. Para dar uma maior perspectiva, podemos recorrer à descrição de Tomé Pires, contemporânea de Duarte Barbosa:

“Passaram cerca de trezentos anos desde que o reino de Cambaia foi tomado aos gentios [isto é, foi conquistado pelos governantes islâmicos]; mas há ainda grande número deles em Cambaia... mormente homens cuja fé os proíbe de matar qualquer ser vivo ou comer alguma coisa que tivesse sangue (isto é, o jainismo) ... Todo o comércio em Cambaia está nas mãos dos gentios... São homens que compreendem o negócio; estão completamente embebidos no som e na harmonia dele... Cambaia estende principalmente dois braços, o braço direito em direcção de Aden e o esquerdo para Malaca, como os lugares mais importantes para onde viajar, e os outros lugares são tidos como de menor importância. Tem todas as sedas que existem nestas partes, *todas as diferentes espécies de panos de algodão* (itálico meu)... todos de grande valor” [Pires 1944].

Enquanto Duarte Barbosa destaca a atmosfera local e a actividade económica de Cambaia, nesse tempo o mais importante entreposto do Gujarate para o comércio internacional, Tomé Pires salienta também os contactos exteriores, em especial o comércio com Aden e Malaca. A primeira evidenciava a abertura do comércio do mar Vermelho, para o Cairo e, finalmente, para o Mediterrâneo; a segunda, o entreposto da península Malaia para os contactos com as “ilhas das especiarias” por um lado, e com a China, por outro. Pires mencionava muitos dos portos comerciais de importância no século XV, por exemplo para o Índico ocidental os portos de Quíloa e de Mogadixo na África oriental, assim como Ormuz e os portos indianos ocidentais, mas sublinhava que, tanto quanto podia perceber, havia apenas três verdadeiras comunidades internacionais nesse tempo, de primeira importância para o controlo do comércio: Cambaia, Aden e Malaca. É evidente

⁴ Ver Guy 1989, Maxwell 1990, e Khan Majlis 1991.



■ FIG 4. Templo jainista em Ranakpur, Gujarate (pormenor), 1439. Mármore.

tanto em Pires como em Barbosa que os têxteis indianos em particular eram uma importante moeda de troca nessa vasta rede económica de comércio. Se bem que os tecidos da costa de Coromandel e de Bengala desempenhassem um papel relevante, não há dúvida de que as mercadorias de exportação do Noroeste da Índia, vindas em particular de Cambaia, correspondiam a uma procura em África, no Egipto, e no Norte da Arábia, bem como no sudeste asiático. Enquanto alguns tecidos eram feitos para um mercado específico, outros tinham distribuição em todo o litoral do Índico. Os principais de entre eles eram os têxteis estampados anteriormente referidos.

Os têxteis encontrados pelos primeiros exploradores portugueses

Um objectivo essencial do estudo sobre os têxteis estampados da colecção Newberry era reunir as fontes escritas e o material sobrevivente. A fim de comparar os têxteis com os relatos históricos, foi necessário datar um grupo central através da análise com radiocarbono (C-14), para iniciar um perfil cronológico.

Pfister, historiador de têxteis, foi o primeiro a identificar a origem indiana dos fragmentos de algodão que sobreviveram no Egipto (1936, 1938). Comparou os seus desenhos em especial com motivos encontrados na arquitectura do Gujarate, em que achou evidentes paralelismos. Como nenhum do material têxtil tinha uma proveniência explícita nem



FIG 5. Cenotáfio de Bibi Fatima, Jami Masjid, Cambaia, Gujarat (pormenor). Mármore, datado depois de 1382 d.C.

estava datado de qualquer outro modo, a arquitectura datada foi por conseguinte usada para fornecer uma cronologia experimental para os têxteis, situando-os principalmente entre os séculos XIV e XVI. No entanto, ele isolou também alguns motivos que achou serem indianos pré-islâmicos, e que, portanto, remontam possivelmente aos séculos XI ou XII. Embora hoje se saiba que Pfister estava certo na sua sugestão de uma data tão antiga, o seu método de dividir os motivos em hindus/jainistas por oposição a islâmicos não era sustentável, como John Irwin já indicou [Irwin e Hall 1971, p. 4].

Material têxtil semelhante foi finalmente descoberto numa escavação arqueológica no porto de Quseir al-Qadim, no mar Vermelho, no final da década de 70 e princípio da de 80 deste século; o local foi datado entre o século XIII e meados do século XV [Whitcom e Johnson 1979, 1982, Vogelsang-Eastwood 1990]. Depois dessas provas, a data do local foi aceite na altura como provável para os têxteis de algodão indo-egípcios em geral [Gittinger 1982, Bérinstain 1989, Vogelsang-Eastwood 1990, Barnes 1993], por se ajustar satisfatoriamente às provas históricas do comércio mameluco entre o mar Vermelho, Aden e o Noroeste da Índia⁵. No entanto, deixava de fora um único achado arqueológico de algodão estampado do século XI em Fustat-C, o qual foi analisado por Louise Mackie, que sugeriu que ele era indiano [Mackie 1989]. O fragmento é muito semelhante a um do Museu dos Têxteis de Washington, publicado por Kühnel, que o datou do século X e que

⁵ Ver a contribuição de James W. Allan para a presente publicação.

também o referiu como sendo indiano [Kühnel e Bellinger 1952]. As datas atribuídas aos dois fragmentos (o de Fustat-C e o de Washington) ganha credibilidade quando analisamos os resultados do rádio-carbono, obtidos para um grupo nuclear da colecção de Newberry. As datas C-14 também mostram que a maioria das peças foram produzidas entre os séculos XIII e XV. Não há razão para duvidar de que foram vendidas para o Egipto nessa época.

Até agora foram analisados 24 têxteis, em três fases, em 1994, 1995 e 1997. Escrevi artigos sobre as minhas razões para escolher, de entre um conjunto de mais de 1200, estes têxteis em particular [Barnes 1997a, 1997b]. As comparações com têxteis de Quseir al-Qadim foram um guia fundamental para seleccionar o grupo inicial a ser testado. As datas seguintes são alguns dos resultados-chave, escolhidas aqui porque também têm equivalentes noutras formas artísticas datadas.

A fig. 1 é datada de 1410 d.C. (+/- 40); as suas três formas são comparáveis à pintura do manuscrito jainista do mesmo período. A fig. 2, datada de 1325 (+/- 40), mostra patos (*hamsa*) semelhantes às representações *hamsa* jainistas, igualmente comuns aos manuscritos, mas que são também ornamentos arquitectónicos (fig. 4). As árvores da fig. 6,



FIG 6. Faixa de árvores estilizadas. C-14. 1420 d. C. +/- 40. Noroeste da Índia, Gujarat, algodão estampado, tingido de vermelho, Oxford, Museu Ashmolean.



■ FIG 7. Rosetas ligadas e uma larga faixa de entrelaçado com remates florais, Oxford, Museu Ashmolean, cat. nº 83e.



■ FIG8. Manuscrito jainista *Kalpasutra*, mostrando Trisala com os seus servidores. Índia ocidental, princípio do século XV in Chandra, Moti, *Jain Miniature Paintings from Western India*. Ahmedabad: Sarabhai Manilal Nawab (1949).

datadas de 1420 (+/- 40), são virtualmente idênticas às gravuras do templo jainista de Ranakpur (datado de 1439) e das pedras tumulares produzidas em Cambaia entre 1330 e 1420 (fig. 5). Essas mesmas pedras têm também em muitos casos inscrições com remates florais, semelhantes aos da fig. 7, datados de 1390 (+/- 75). Por fim, é conveniente, para uma melhor compreensão, observar a representação de têxteis nos manuscritos jainistas (fig. 8), dado que estes são claramente derivados de um protótipo têxtil, neste caso datado de 1255 (+/- 50). Contudo, há alguns resultados do radiocarbono que nos indicam uma datação mais antiga.

No primeiro grupo, um têxtil tinha a data de 1010 d.C. (fig. 9) e um outro, esteticamente próximo, mas tingido de vermelho em vez de azul, foi escolhido para ser testado numa análise complementar, com resultados idênticos (1060 d.C.). Um terceiro resultado,

mais recente, para um fragmento, confirma que o comércio desses tecidos remonta certamente aos séculos X-XI. Para uma interpretação histórica, devemos por conseguinte considerar tanto as fontes fatimidias como as mamelucas. Como o material sobrevivente do Egito não era certamente para usos sumptuários, mas para o consumo corrente, nem as listas do tesouro real nem as de enxovais são de grande utilidade, os relatos do dia a dia, reunidos a partir dos documentos da Gheniza, têm um considerável valor⁶. Foi nessas fontes que penso ter identificado os têxteis estampados indianos [Barnes 1997a: 40, pp. 93-94].

O comércio com a Indonésia oriental

Foi anteriormente indicado que têxteis semelhantes estampados foram de igual modo comercializados para a Indonésia, onde sobreviveram em especial em Sulawesi (fig. 3). Até agora tem-se admitido que, neste clima tropical, os têxteis não podiam ir além dos duzentos ou trezentos anos, no máximo. Como alguns desenhos dos nossos fragmentos indo-egípcios datados (fig. 2) estão tão próximos de alguns dos tecidos indo-sulawesi, fiz questão de incluir também alguns dos têxteis feitos para o mercado do Sudeste asiático na análise C-14. O primeiro resultado de 1400 d.C. (+/- 40) para a fig. 3 foi já uma grande surpresa. Para testar essa data, foram analisados três têxteis da coleção do Museu Victoria & Albert numa sequência posterior (1997), juntamente com diversas amostras de uma coleção privada⁷. Destas, dois dos tecidos da coleção do Museu Victoria & Albert foram agora datados de 1340 e 1370 d.C., respectivamente, ambos com um desvio de +/- 40 anos, enquanto parte dos restantes têxteis são datados de 1500 e 1600⁸. O primeiro resultado de 1340 é de um têxtil que tem padrões florais complexos de arbustos em flor, estreitamente relacionado com um fragmento do Egito, também datado de 1340 d.C. (fig. 10). O segundo têxtil mostra mulheres a dançar, com vestidos que têm desenhos exactamente do mesmo padrão floral. Estes resultados são revolucionários para a nossa compreensão do comércio de têxteis no oceano Índico. Em vez de ser meramente uma forma de desenho ecléctica e derivada, copiando outras formas de arte mais inovadora, aparentemente os têxteis estampados depressa representaram aquilo que era a moda corrente. Pelas fontes históricas, soubemos durante algum tempo da importância decisiva dos tecidos para a economia do oceano Índico, mas, para além dos fragmentos sobreviventes do Egito, parecia haver poucas provas tangíveis⁹. Agora pode ser possível ler os antigos relatos portugueses e ter realmente uma imagem dos artigos mencionados. Duarte Barbosa falava de “algodão estampado” e é mais do que uma hipótese que ele se referia a têxteis como o material sobrevivente. Ele mencionou também sedas, tal como Tomé Pires, ao escrever sobre o comércio com a Indonésia oriental, mais especificadas e chamadas *patola* (fig.11). Como se vê nas citações acima, tanto de Barbosa como de Pires, as sedas eram também expor-

⁶ Esses documentos, associados a uma sinagoga de Fustat, foram analisados e parcialmente publicados por S. D. Goitein (1967, 1971, 1978, 1983, 1988).

⁷ Este grupo de têxteis pôde ser datado a C-14 graças à generosa ajuda financeira do Dr. J. B. L. I. I. I.

⁸ Os dois têxteis do Museu Victoria & Albert têm os números IS 95-1993 (datado a C-14 de 1370 +/- 40) e IS 96-1993 (datado a C-14 de 1340 +/- 40 d.C.).

⁹ John Irwin analisou a produção e as listas de exportação (1966).



FIG 9. Grande ramo contínuo de lótus e medalhões, datado a C-14 de 1010 d.C. +/- 55. Noroeste da Índia (Gujarate), algodão estampado, tingido de azul. Oxford, Museu Ashmolean.



FIG 10. Árvores floridas estilizadas, Oxford, Museu Ashmolean, cat. nº 83b.



■ FIG 11. Sari duplo-*ikat* (*patola*), Paris, coleção AEDTA, cat. nº 120.

tadas de Cambaia. As mais finas eram os *patola* (sing. *patolu*), de padrões elaborados, tingidos com ricos desenhos na complexa técnica de duplo *ikat*. Além da sua importância para o sudeste asiático, eram também vendidos noutras partes da Índia, como o Kerala, onde eram usados como vestuário de luxo, digno de ser representado em murais religiosos [Guy 1996]. Os tecidos permanecem na Indonésia, habitualmente como tesouros de família de importância ritual e simbólica [Barnes 1989]. Tiveram também influência ao nível da forma nos desenhos dos têxteis de muitas sociedades indonésias, por vezes com uma transcrição perfeitamente literal.

Conclusão

Estes factos levam-nos a uma consideração final e muito breve sobre a influência que esses têxteis podem ter tido na opção artística das sociedades que os receberam. Para a Ásia do sudeste, a relação entre o comércio e os desenhos dos têxteis autóctones tem sido estudada com bastante detalhe¹⁰. Para o comércio com o Próximo Oriente, há, até agora, poucas provas de que os desenhos dos têxteis em análise tenham sido assimilados pelo desenho islâmico numa escala maior. No entanto, existem alguns sinais tentadores, em especial no Sul da Arábia (Iémen), que podem indicar uma resposta local à vibrante qualidade desses desenhos, por exemplo, a invulgar mistura de padrões pintados nas paredes de uma pequena mesquita iemenita em Rada, um edifício tahirida datado do início do século XVI, onde se vêem vários desenhos que também aparecem nos têxteis estampados indianos. Se bem que possa tratar-se de um repertório de motivos largamente partilhado, há alguns padrões em que a semelhança é muito grande (fig. 12). Também interessantes a este respeito são as casas de comércio de portos do mar Vermelho antigamente importantes, como Luhayya, a Norte de Hodeida, hoje em ruínas, mas ainda abundante em motivos que aparentemente vieram de várias partes do oceano Índico. Como Noha Sadek salienta na sua contribuição aqui apresentada, o Iémen certamente aceitou e integrou no passado produtos indianos. Não muito longe de Rada, há uma *madrassa* na pequena comunidade de Juban, uma construção tahirida, que incorpora uma coluna claramente de origem indiana, para a qual se podem facilmente encontrar paralelos no Gujarat. De igual modo, pedras tumulares de Cambaia foram feitas por

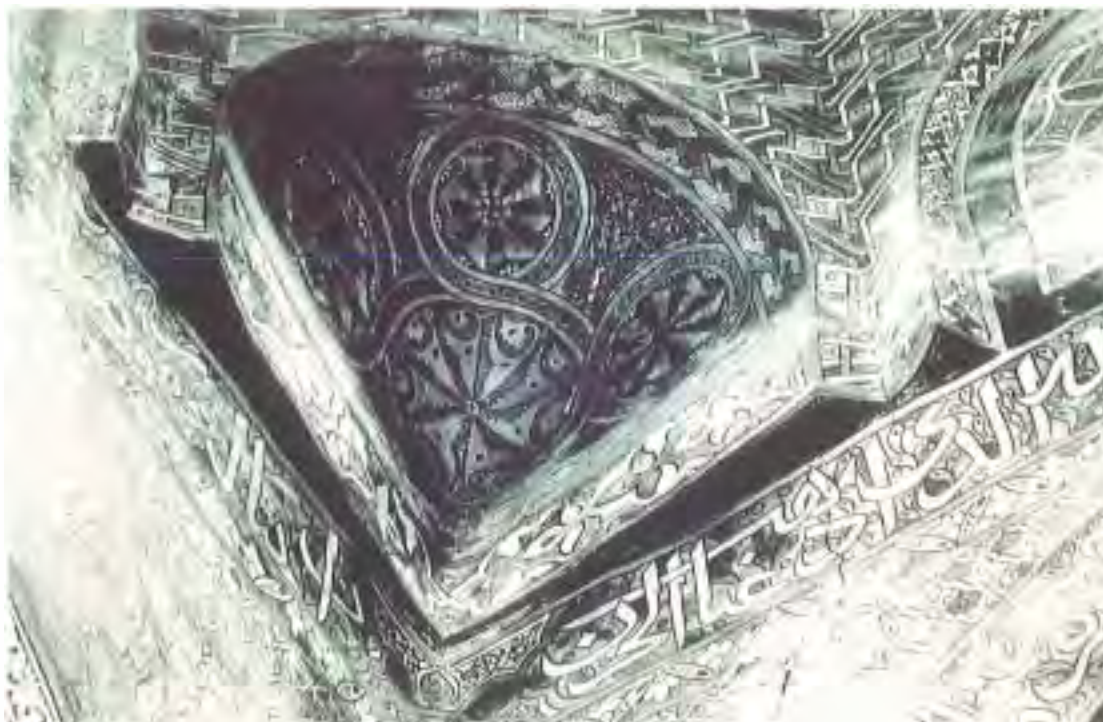


FIG 12. *Madrassa* Amiriya, Rada, Iémen. Datado de 1504. Arco pintado com espiral entrelaçada, idêntico aos desenhos dos têxteis de Fustat.

¹⁰ Para uma visão geral, ver em especial Maxwell (1990).



FIG 13. Mulher com roupa estampada indiana. Iémen.

encomenda e exportadas para uso em Zofar no final do século XIV [Porter 1988]. A *madrassa* Ashrafiyyah, de fins do século XIV, em Ta'izz, tem uma porta com um painel entalhado com fortes reminiscências da “árvore oscilante”, motivo encontrado na arquitectura de Ahmedabad, mas também nas pinturas dos manuscritos jainistas, e, sem dúvida, nos têxteis aqui tratados e datados do mesmo período. Não é certo se esta é uma opção independente feita por um gravador iemenita ou obra de alguém que trabalhasse no local mas que tivesse aprendido fora, possivelmente no Gujarat, e fosse talvez ele próprio um gujarati, ou se foi gravada em resposta a desenhos vistos localmente em material feito noutro sítio. Quem tenha visitado o Iémen lembrar-se-á de que as mulheres ainda ali se **cobrem** com têxteis estampados indianos (fig. 13).

Pensamos em têxteis de material frágil, que muitas vezes sobrevivem apenas como retalhos e fragmentos de um contexto histórico. A curto prazo, contudo, eles tornam-se extremamente portáteis, muito mais do que as cerâmicas ou o vidro. Podem ser transportados a grandes distâncias sem receio de se quebrarem e são mais leves do que o metal. Os têxteis indianos, em tempos com muita procura pelas suas cores ricas e pela qualidade do desenho, foram pois transmitidos a todas as costas do oceano Índico. Eles eram uma das mais importantes mercadorias no comércio marítimo, prontamente aceites em culturas muito diferentes. Os seus desenhos eram muito apreciados, inspirando e transformando muitas tradições locais.

Jóias e emblemas de realeza na cômte mogol

S U S A N S T R O N G E

NA DÉCADA DE 90 DO SÉCULO XVI, Abu'l Fazl, amigo do imperador Akbar e erudito notável, compilou o *Aine Akbari*. Tratava-se de um estudo pormenorizado do modo de governar o Império Mogol, e incluía uma análise estatística de cada província, bem como um esboço das regras do departamento judicial e executivo da cômte. O livro constituía o terceiro volume do *Akbarnama*, história detalhada do reinado escrita em persa, a pedido do imperador. Foi traduzido para inglês no princípio deste século e constitui a principal fonte para todos os aspectos da vida no Indostão, como eram conhecidas as terras do Norte do subcontinente indiano, na segunda metade do século XVI.

Insígnias da realeza

Nessa descrição das normas da cômte, Abu'l Fazl incluía uma secção sobre as “Insígnias da Realeza”, objectos a serem usados apenas pelos reis [Blochmann, p. 52]. O primeiro era o *awrang*, ou trono, de ouro ou de prata, e podia ser também incrustado de pedras preciosas. O *chatr*, ou guarda-sol, era “ornamentado com jóias preciosas, em número nunca inferior a sete”. Seguiu-se o *sayaban*, um painel oval preso a uma longa vara coberta de brocado e decorado com pedras preciosas: “Um dos servidores segura-o, a fim de afastar os raios do sol: é também chamado *aftabgir*”. A última dessas insígnias exclusivamente reais era o *kawkaba*, uma esfera de metal suspensa de uma longa vara e, segundo afirma Abu'l Fazl, colocada antes da Sala de Audiências. Outras insígnias incluía cinco estandartes revestidos de pano vermelho, a cor da realeza, que eram transportados à frente do rei sempre que ele saía a cavalo. Muitos desses estandartes podem ser vistos em miniaturas do período representando Akbar (fig. 1) e em pinturas de reinados posteriores em que o seu uso se manteve.

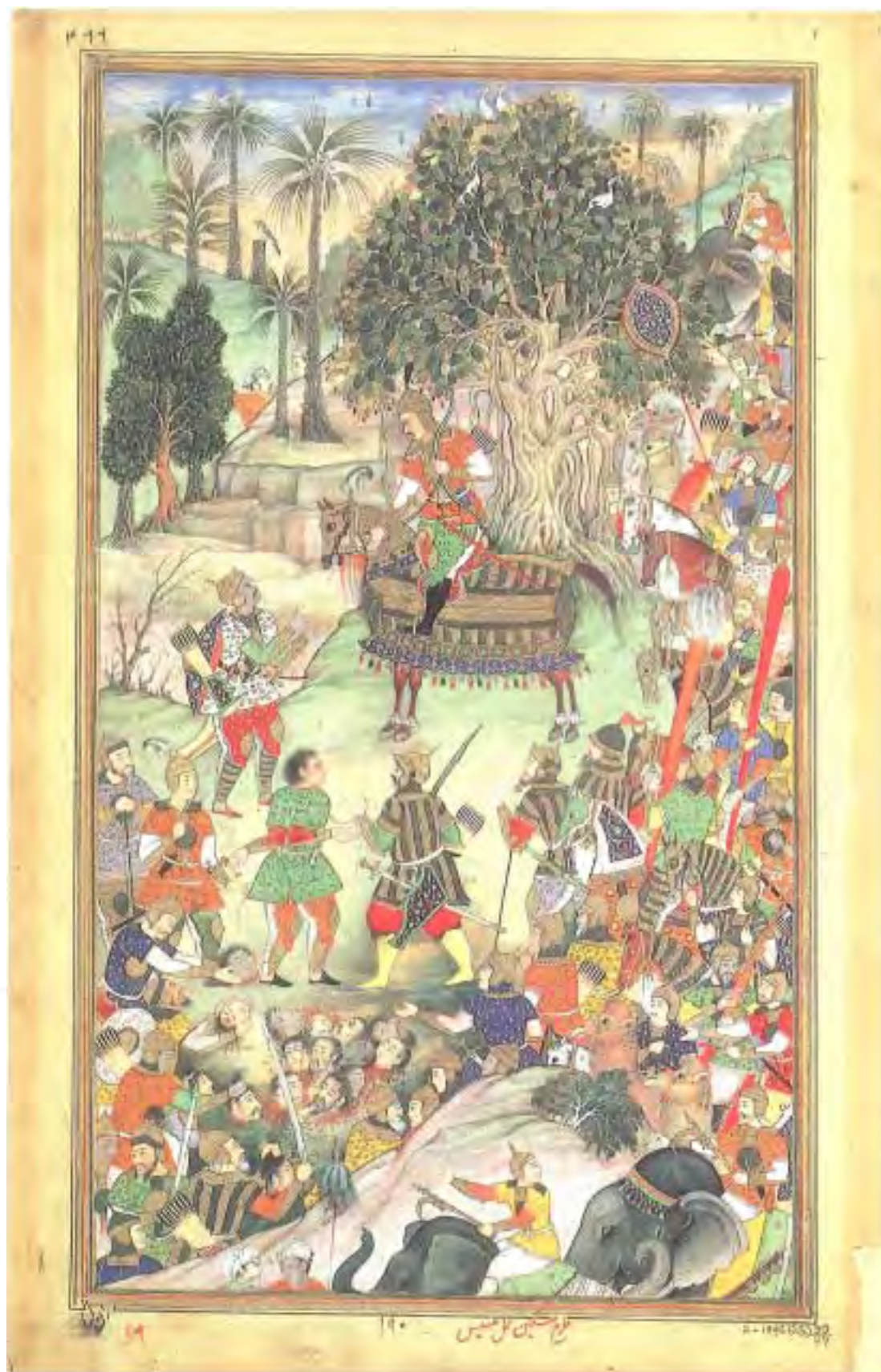


FIG 1. Muhammad Husain Mirza submetendo Akbar perto de Ahmadabad, em 1573. Página do *Akbarnama* de Abu'l Fazl Mughal; c. de 1590. Londres, Museu Victoria & Albert, IS 2-1986 (99/117).

Jóias emblemáticas

Para além das insígnias codificadas, há todo um rol de jóias que, a julgar pelas pinturas e pelos comentários dessa época, eram igualmente de uso restrito. A restrição pode não ter sido formalmente decretada, mas ser regida simplesmente por convenção.

As jóias de turbante (fig. 2) eram o indicador mais imediatamente visível da realeza e são mostradas em pinturas com diferentes formas e feitios. Entre as mencionadas por Jahangir nas suas memórias, estão o *kalgi* e a *jigha*. *Kalgi* é uma pluma num suporte de ouro, ou de ouro incrustado de jóias; *jigha*, nos dicionários contemporâneos, é “um ornamento ou jóia usado no turbante” [Stinge 1986, pp. 309-10]. A pluma é o ornamento usual do rei, quer seja real e representada numa cena histórica, quer apareça nas ilustrações de obras literárias. Nas primeiras décadas do século XVII, era também usada pelos príncipes. Frequentes referências à representação das jóias do turbante nas histórias contemporâneas e em relatos como as memórias de Jahangir indicam que ele foi concedido a outros indivíduos como sinal de grande favor real. Os beneficiários podem ter sido exteriores à família real, mas eram sempre os indivíduos de mais elevado estatuto da corte, embaixadores de governantes particularmente importantes ou membros das principais famílias hindus que governavam a Índia.

O imperador e os príncipes podiam usar também um ornamento chamado em persa *sarpich*, termo que designa qualquer coisa que se enrola à volta da cabeça. Durante o reinado de Akbar (1556-1605), esses ornamentos aparecem, em escala reduzida, como fitas de contas de ouro, pérolas ou correntes de ouro. Com os seus sucessores, Jahangir (1605-1627) e Shah Jahan (1628-1657), a joalharia tornou-se muito mais elaborada e o *sarpich* tomou a forma de cordões de grandes pérolas e pedras preciosas, ou de jóias encastoadas em faixas de ouro. Uma vez mais, o seu uso era restrito aos indivíduos de maior estatuto da corte e são frequentemente mencionados como ofertas reais.

Acontecimentos especiais nas vidas dos príncipes mogóis eram habitualmente assinalados pela apresentação de jóias de turbante de várias espécies. Os casamentos e nascimentos eram ocasiões óbvias para celebração, tal como acontecimentos como a promoção estatutária dos filhos dos impera-



FIG 2. Jóia de turbante, Índia, c. 1755, Londres, Museu V & A, cat. nº 97.

dores ou a sua saída da côrte em missões oficiais. Por exemplo, quando o príncipe Awrangzed partiu para o Decão, em 1637, a fim de assumir o cargo de governador da região, recebeu um manto de honra, um *sarpich* de pérolas e esmeraldas de valor inestimável, e uma espada e um punhal com pedrarias [Begley e Desai, p. 212]. As cerimônias de pesagem realizadas nos aniversários solares e lunares do imperador e dos príncipes eram assinaladas pela apresentação de uma série de jóias. As jóias do turbante são claramente visíveis no célebre quadro da pesagem de aniversário do Shah Jahan quando era ainda príncipe, nas bandejas de presentes dispostas no primeiro plano da cena (fig. 3).

As jóias devem ter sido por vezes desenhadas especificamente para a pessoa distinguida, como quando Muhammad Ali Beg, o embaixador de Shah Abbas do Irão, chegou à côrte, em 1631, por altura do *Nowruz*, festival do Ano Novo. Segundo uma das histórias oficiais do reinado, ele foi presenteado com um “manto de honra bordado a ouro, uma tiara Qizilbashi (*taj*) e um ornamento de turbante (*jigha*) guarnecido de gemas” [idem]. As jóias distintivas “Qizilbash” (isto é, dos seguidores de Shah Abbas) podem ser vistas num retrato do embaixador feito por Hashim, artista da côrte do Shah Jahan (fig. 4).



FIG 3. A pesagem de aniversário do príncipe Khurram, mais tarde imperador Shah Jahan Índia, c. 1616. Londres, British Museum, n.º inv.º 1948 10-9 069.



■ FIG 4. O embaixador iraniano Muhammad Ali Beg por Hashim
Índia mogol; c. 1631, Londres, Museu Victoria & Albert, nº invº IM 25-1925.

Inovações reais na joalheria

De tempos a tempos, o imperador parece ter introduzido um novo estilo de ornamento no contexto imperial, cujo uso ele autorizava então aos membros da corte favoritos. O mais notável exemplo disto seguiu-se à grave doença de Jahangir, em 1614, durante a qual ele fez a promessa de que, se recuperasse, demonstraria ao mundo a sua devoção ao santo muçulmano *Khwaja Mu'in ad-Din Chishti*. O imperador escreveu nas suas memórias: “como eu era interiormente um escravo do *Khwaja* de orelha furada, e lhe era devedor da minha existência, deveria perfurar publicamente as minhas orelhas e ser inscrito entre os seus escravos” [Rogers e Beveridge, vol. I, p. 266]. Em conformidade, mandou perfurar as orelhas e, depois usou sempre brincos, geralmente com um rubi e uma pérola. E continuava: “Quando os servidores do palácio e os meus amigos locais viram isso, tanto os que estavam na minha presença como alguns que se encontravam nas fronteiras distantes fizeram diligente e ansiosamente furos nas orelhas e adornaram a beleza da sinceridade com pérolas e rubis que estavam no tesouro privado e lhes foram concedidos”.

O costume de furar as orelhas não foi introduzido pelos imperadores mogóis, tendo uma longa história no subcontinente indiano: antes de 1614, os hindus da corte mogol são normalmente representados nas miniaturas usando brincos. Contudo, a difusão do costume de furar as orelhas ao círculo real é tão evidente depois dessa data, que é muitas vezes usado como meio para determinar se uma pintura pode ter sido feita antes ou depois da doença de Jahangir. A cena da paisagem, por exemplo, foi claramente pintada depois da doença.

Outra inovação de Jahangir foi assinalada por Sir Thomas Roe, embaixador do rei Jaime I de Inglaterra na corte mogol. Roe foi recebido em Ajmir pelo imperador que, segundo ele relatou, “assim que eu entrei, estendeu-me um retrato de si próprio encastado em ouro pendente de uma cadeia de ouro, com uma pérola irregular (= uma pérola barroca)... este presente não valia no total 30 l., mas era cinco vezes melhor do que os que ele oferece deste género e considerado um especial favor, porque todos os homens importantes que usavam a imagem do rei (o que ninguém podia fazer a não ser aqueles a quem ele a dava) não recebem mais do que uma medalha de ouro do tamanho de seis *pence*, com uma pequena corrente de 4 polegadas para a prender ao pescoço, que eles à sua custa incrustam de pedras ou guarnecem com pérolas pendentes” [Foster, pp. 244-45].

O pendente era presumivelmente uma das moedas de ouro com os signos do Zodíaco de um lado e o retrato de Jahangir do outro. Num desvio radical da imagística tradicional usada para cunhar moeda, o imperador introduziu essas moedas no sexto ano do seu reinado. O historiador Muhammad Ali Khan, chamado Khafi Khan, ao escrever no século XVIII sobre os acontecimentos do reinado de Jahangir, notava que “ele deu ordens para que uma moeda de ouro com o peso de uma *tola*, cunhada de um lado com a imagens do

Padshah (isto é, o imperador) e exibindo no outro a figura de um leão encimada por um sol, devia ser dada aos emires favoritos ou aos servidores mais dedicados e estes deviam usá-la respeitosamente na faixa do turbante ou ao peito, como um amuleto protector da vida”¹. Seguiram-se moedas com retratos que mostravam um leão encimado pelo sol no reverso (o sol nascente no signo zodiacal do Leão) e, no décimo terceiro ano do reinado (1618), uma série de doze moedas com o retrato dele de um lado e um dos signos do zodíaco no verso. Estas moedas não se destinavam a circular como dinheiro e o seu papel no cerimonial da côrte é enfatizado pelo facto de a sua cunhagem em diferentes cidades parecer coincidir com as visitas de Jahangir [Scrase]. Moedas deste tipo foram cunhadas na cidade real de Fathpur, perto de Agra, precisamente nos meses do décimo terceiro e décimo quarto ano do reinado em que ele ali residiu. Fora disso, depois da cunhagem de Fathpur, não existem séries completas emitidas a partir da data de emissão deste tipo de moeda.

Alguns comentadores têm afirmado que Shah Jahan proibiu esse tipo de medalha com retrato, mas pelo menos uma pode ser vista na representação de uma cena na côrte de Jahangir, pintada para Shah Jahan.

No exemplar ilustrado do *Padshahnama*, a história do reinado de Shah Jahan, hoje existente na Biblioteca Real do Castelo de Windsor, um grupo de notáveis da côrte está representado no canto inferior esquerdo. Um deles, identificado na monografia detalhada da pintura como Sadeq Khan, primo do ministro do imperador [Beach e Koch, p. 199], usa nitidamente no turbante um medalhão com retrato. Uma referência existente numa das histórias do reinado de Shah Jahan, escrita por Inayat Khan, mostra que a prática continuou. Entre os acontecimentos do nono ano do reinado, (1045/1636) ele anotou que: “Depois de apresentar a sua submissão, Adil Khan (o soberano recentemente derrotado do sultanato do Decão de Bijapur) solicitara um retrato de Sua Majestade e um tratado escrito. Em consequência disso... Sua Majestade enviou-lhe a auspiciosa imagem que os vassalos sempre põem por cima das cabeças; e, além disso, um rosário de grandes pérolas e esmeraldas brilhantes, um colar de valiosas pérolas, uma espada cravejada de jóias, e um tratado escrito, marcado com a impressão da mão augusta...” [Begley e Desai, p. 185].

A carta enviada a Shah Jahan pelo sultão é de uma humilde submissão e inclui versos poéticos sobre o tema da servidão e da devoção ao rei. A humilhação seria completada com a obrigação de usar o retrato, neste caso o emblema da derrota.

Jóias magníficas e o comércio português

Nos relatos coevos dos reinados de Jahangir e de Shah Jahan há um grande número de referências ao acto de dar e de receber de colares de pérolas, ou de pérolas combinadas com rubis e esmeraldas. Estes encontram-se também entre os conspícuos objectos de joalheria vistos nas miniaturas desse período, que sugerem vivamente a magnificência das pedras preciosas e das pérolas possuídas pelos imperadores mogóis. Os joalheiros examinavam as

¹ Citado por Scrase, CM89. Estou profundamente grata a Elizabeth Errington, do British Museum, por discutir este texto comigo e me dar várias referências úteis, incluindo esta, imediatamente antes da sua publicação.

pedras preciosas oferecidas à côrte e classificavam-nas à medida que entravam nos tesouros reais. O próprio Shah Jahan era um reputado perito em pedras preciosas, avaliando cuidadosamente os mais finos exemplares levados à sua consideração. Num quadro existente no Museu Victoria & Albert (fig. 5), Shah Jahan segura uma grande esmeralda facetada como as que podem ter sido adquiridas aos Portugueses, que estavam na primeira linha desse comércio. Goa era um importante centro no comércio internacional de pedras preciosas e a capacidade portuguesa para prender a atenção do imperador com as suas pedras espectaculares foi notada com pesar por Sir Thomas Roe em 1616. Em 29 de Maio desse ano, ele registou que “Eles tinham diversos rubis, espinéis, esmeraldas e jóias encastoadas para vender, que tanto satisfizeram o rei e os seus notáveis que nós fomos por algum tempo eclipsados” [Foster, p. 183]. Antes disso, Roe descobrira que Shah Jahan havia perguntado ao pai por que mostrava tanta complacência com os Ingleses e bania os Portugueses do porto de Surat, já que os Portugueses “traziam mais lucro ao rei, como muitos espinéis, pérolas e jóias, enquanto os Ingleses vinham apenas em busca de lucro com tecidos, espadas e punhais de pouca valia. O rei respondeu apenas que: isso era verdade, mas quem o podia emendar?” [ibidem, p. 167].

Os mercadores europeus deste género parecem estar representados no *Padshahnama* do Castelo de Windsor. Numa cena que mostra o Shah Jahan com os filhos e o ministro na varanda da sala de audiências públicas, um grupo de Europeus espera fora das grades que fechava a área para os notáveis da côrte. Dois dos homens seguram pequenas bandejas de jóias e um cordão de pérolas, enquanto um terceiro transporta um escrínio decorado com pássaros e flores de ouro. Este, como plausivelmente se sugere no estudo publicado sobre o manuscrito, podia ser japonês e era precisamente o género de raridade exótica capaz de agradar à côrte mogol². Sugere-se também que o grupo era composto por prisioneiros feitos cativos em Hooghly, colónia mercantil portuguesa em Bengala, que os Mogóis atacaram em 1632, mas tal não é corroborado pelas fontes persas e europeias coevas incluídas no mesmo estudo. O texto persa do *Padshahnama*, recentemente traduzido por Wheeler Thackston, descreve um grupo de quatrocentos homens e mulheres que foram levados à presença do imperador e que, se não adoptassem o islamismo, seriam presos e torturados. O agostinho Sebastião Manrique estudou a condição dos prisioneiros, afirmando que aqueles que sobreviveram à viagem até à côrte em Agra, que demorou onze meses devido à lentidão do andamento com crianças e com doentes, chegaram num estado lastimável. Foram “distribuídos” pelos príncipes e os nobres da côrte [Beach e Koch, p. 56]. Estes relatos dificilmente se conciliam com o ar aprumado e as ofertas valiosas dos Europeus representados na miniatura, que, tal como muitas outras do manuscrito, não ilustra com exactidão o texto que se lhe segue³. A identificação do grupo de homens como mercadores, ou talvez até emissários do vice-rei de Goa, pareceria mais provável.

² Beach e Koch, *ibid.*, ver fig. 99, p. 179, e uma nota de Beach sugerindo que a caixa é japonesa.

³ Existem muitas inconsistências não resolvidas entre os pormenores das cenas descritas no texto e da ilustração, que parece apósita, e na colocação das ilustrações por ordem cronológica relativamente ao texto. A ilustração do ataque contra Hooghly estará fora da sequência, se a cena anterior, que inclui Europeus com oferendas, for tomada como a chegada dos cativos à côrte.



■ FIG 5. Shah Jahan segurando uma grande esmeralda
Índia mogol, c. 1630, Londres, Museu Victoria & Albert, nº invº IM 233-1921.

Pedras preciosas e o tesouro mogol

Devido à fama de pedras preciosas como o diamante Koh-i-noor, há, talvez, uma tendência para supor que os diamantes eram preferidos a todas as outras gemas na cômte mogol. É certamente verdade que os grandes diamantes eram muito procurados e os Portugueses devem ter desempenhado um papel-chave no abastecimento da cômte com os célebres diamantes de Golconda, bem como com as célebres esmeraldas e rubis que ali encontravam igualmente um mercado disponível. No entanto, embora todas as pedras preciosas de grande qualidade pudessem ser vendidas se o preço fosse aceitável, havia uma pedra particularmente apreciada pelos imperadores mogóis. Trata-se da espinela, uma pedra rosada semelhante ao rubi, mas diferente do ponto de vista gemológico e que adquire dimensões consideráveis. Uma espinela existente no Museu Victoria & Albert, com cerca de 133,5 carates, pode ser considerada apenas relativamente grande, dado que estas pedras têm atingido cerca de 500 carates.

A espinela era a pedra imperial por excelência do mundo cultural iraniano [Melikian-Chirvani, no prelo], trocada entre soberanos como Jahangir e Shah Abbas do Irão, e herdadas pelos imperadores mogóis seguintes, cuja posse foi registada em inscrições de miniaturas gravadas pelos melhores calígrafos. Os soberanos podiam modificar a sua apresentação. Shah Jahan, por exemplo, exibia as mais finas pedras preciosas do seu tesouro, incluindo espinelas, no seu famoso trono cravejado de jóias. Uma das mais famosas dessas pedras, erradamente chamada “Timur Rubi”, tem a sua história escrita nela. Sete inscrições registam a sua posse por Jahangir, Shah Jahan, Aurangzeb e outros [Stronge 1996]. A mais longa inscrição afirma que foi tirada do tesouro de Delhi por Nadir Shah e chegou ao Irão em 1740. Finalmente, voltou ao subcontinente indiano, encontrando lugar no tesouro sikh da cômte de Ranjit Singh (1801-1839), em Lahore. O marajá colecionava pedras dinásticas mogóis (nomeadamente o koh-i-noor) e outros tesouros imperiais. As pinturas do seu reinado mostram também que os emblemas da realeza mogol como o guarda-sol e o trono, estavam tão profundamente arraigados nas tradições do subcontinente, que continuaram mesmo no século XIX e numa cômte muito diferente, de carácter religioso.

Corpo individual corpo social

O vestuário e as modalidades
do seu uso no Rajasthan

FRANÇOISE COUSIN

QUEM QUER QUE VIAJE PELA ÍNDIA, fica impressionado com a proeminência da multidão, animada por movimentos amplos ou recolhida numa mesma concentração. Seja para actividades quotidianas ou para cerimónias religiosas, seja no comboio e na estação, no recinto de um santuário ou numa praça, a aparente promiscuidade organiza-se segundo normas precisas. No interior de qualquer ajuntamento desenham-se linhas de partilha implícitas definindo estratégias de comportamento, de aproximação e, no oposto, de evitamento.

Nas grandes cidades, como Nova Delhi, a capital, coexistem três mundos diferentes: um virado para a Europa e para os Estados Unidos, empenhado em relações económicas ou políticas internacionais; outro, constituído pelas comunidades sócio-religiosas dominantes atraídas pelas vantagens da internacionalização mas, ao mesmo tempo, apegadas à manutenção do equilíbrio hierárquico herdado do passado e a uma ideologia partilhada; e, finalmente o universo dos que tentam sobreviver tirando partido de tudo, solidamente ancorados no seu grupo comunitário mas abertos à inovação. A situação é diferente nas aglomerações de menor importância, onde a topografia reflecte mais fielmente as distinções.

Utilizemos o nosso *zoom*, orientando-o para o Estado do Rajasthan, no Noroeste da Índia, e tentemos olhar mais atentamente. Nesta região muito rural, na fronteira com o Paquistão, a população é maioritariamente hindu, mas os muçulmanos constituem uma minoria importante. No entanto, falaremos aqui apenas de elementos referentes aos hindus. Numa aldeia, numa dada região, diferentes comunidades coabitam, com variantes na importância numérica respectiva. Elas ocupam espaços distintos, por vezes mesmo materializados por vedações que encerram um bairro. No centro residem as castas altas, fora da aldeia os “intocáveis”. Trocas de serviços ligam-nas entre si, segundo modalidades variáveis, num sistema conhecido por *jajmani*, largamente difundido por

todo o país. Mas aquilo que fundamenta a hierarquia social é a noção de pureza relativa dos diferentes grupos. É ela que define as relações intercomunitárias e, as possibilidades eventuais de partilha dos alimentos. Assim, esta hierarquia que rege a vida social manifesta-se na habitação, no consumo alimentar e, finalmente, no vestuário.

Se a aldeia se organiza, ainda hoje, segundo os critérios conhecidos do sistema de castas, cada casa divide-se igualmente em espaços claramente individualizados. Esta organização do espaço é comum, com variantes, a toda a Índia. A abrir para o exterior e para os outros, o espaço dos homens; ao fundo, o espaço das mulheres, íntimo, cujo elemento principal é a cozinha e, especialmente, a lareira onde se preparam as refeições com as quais se alimenta o corpo físico e se perpetua a pureza da família. Entre os dois encontra-se o pátio, lugar de trocas entre os dois géneros e os dois mundos. No Rajasthan rural, a estrutura familiar que mais frequentemente se encontra é a família extensa, organizada em torno da casa que abriga um casal, os filhos casados e os filhos destes e, por vezes, um adulto sozinho [Kolenda 1994]. Sendo a residência virilocal, as filhas saem para viver na casa dos maridos, situada numa aldeia por vezes muito distante do lugar da habitação paterna. A hierarquia rural das castas e o lugar dos indivíduos no interior da casa, ambos baseados na religião hindu, reflectem-se e completam-se.

Se a posição relativa dos homens e das mulheres se exprime pela delimitação de mundos distintos, marcados pela configuração da casa, ela manifesta-se também no vestuário e, mais amplamente, nas modificações cujo suporte é o corpo. O vestuário marca as diferenças entre os grupos sociais, e indica igualmente os estatutos individuais [Cousin 1996]. Ele exprime o posicionamento de cada um, através de modalidades codificadas conhecidas por todos, cujos elementos de variação residem ao mesmo tempo nos materiais, nas formas e nas maneiras de vestir. Assim, função e símbolo articulam-se para compor um sistema de vestuário em que as escolhas efectuadas se explicam por esse duplo constrangimento.

Depois de uma breve abordagem dos tratamentos do corpo, mostraremos através de alguns exemplos como as roupas variam e como, no Rajasthan rural, as funções das que são usadas pelos habitantes de religião hindu estão em relação com o corpo.

Da protecção do corpo ao vestuário

O corpo humano está constantemente sujeito a riscos de poluição, natural ou provocada, cuja eliminação manifesta a procura da conservação ou do restabelecimento da pureza. É ela que se revela ao mesmo tempo nas regras ligadas à aquisição, à preparação e ao consumo dos alimentos [Dumont 1966; Joshi 1995]. É para garanti-la que numerosas pessoas mandam implantar pequenos círculos de ouro nos incisivos superiores, que permitem purificar os alimentos ingeridos. As restrições do acesso à cozinha, a escolha do consumo vegetariano feita por algumas castas, a existência regular de dias

de jejum, em especial na dieta das mulheres, decorrem também daí, assim como a purificação diária que faz com que se sucedam de manhã excreção, banho, roupas limpas e finalmente refeição.

A *toilette* diária, geralmente com água fria, purifica o corpo que pode depois ser vestido com roupas limpas. Não se muda de roupa para a noite, mantém-se a de um dia até ao dia seguinte. A *toilette* nunca se faz com o corpo nu, mas por meio de aspersões sucessivas de pequenas quantidades de água contidas num recipiente. As condições climáticas permitem fazer essa *toilette* aos poucos, acompanhada de uma mudança progressiva das roupas.

Os cuidados no momento dos grandes ritos de passagem que são o nascimentos e o casamento, tal como a *toilette* ou as aplicações de pasta de curcuma e de hena, são operações benéficas em momentos particularmente cruciais. Nessas ocasiões, são igualmente exigidas cores e materiais específicos para as roupas. A gama dos vermelhos oferece os tons do casamento, a seda e os materiais preciosos as suas matérias-primas, enquanto o amarelo marca, depois do banho purificador, a jovem mãe.

De um modo geral, os homens e as mulheres do Rajasthan usam o corpo coberto. Excluindo os bebés, a nudez marca um estatuto particular. Pode ser o sinal da renúncia ao mundo dos *sadhu* que decidem viver no despojamento total, até o do corpo. É igualmente com o tronco nu, cruzado pelo cordão sagrado, que se apresentam os brâmanes que oficiam nos templos e nos lugares de peregrinação.

A esses casos particulares de nudez podem opor-se as funções de cobertura do corpo. A protecção contra os rigores climáticos é assegurada pelos turbantes e pelos véus, no que respeita ao calor e ao sol, e por cobertores de lã que servem de capas contra o frio das noites de Inverno. Os véus desempenham um papel de protecção específica das mulheres, a protecção contra o olhar.

Enfim, como veremos a seguir, o vestuário e os ornamentos exibem no seu papel protector sinais que marcam, primeiro a pertença a um sexo e, depois, modalidades próprias de cada um dos sexos, situando cada pessoas nos papéis decorrentes do seu estatuto individual e social.

Aquilo que se identifica como práticas do Rajasthan associa vestuário sem costuras e vestuário cosido, provenientes de duas influências principais [Goswamy 1993]. O vestuário sem costuras foi o modelo geral em todo o subcontinente indiano, durante vários séculos. Mencionado na literatura védica, ele consiste em longas peças não cosidas e é ainda hoje considerado como mais puro, segundo a ideologia hindu. A segunda corrente apareceu com o advento do Império Mogol, que provocou, a partir do século XI, a difusão do vestuário cortado em todo o Norte da península. Convém associar-lhe as jóias e, em certos grupos, as tatuagens que se combinam com os têxteis numa harmonia complexa.

O vestuário dos homens, de pai para filho

Antes da pertença sócio-religiosa, o primeiro critério de variação no vestuário é o sexo. Refira-se brevemente as jóias entre as marcas distintivas masculinas. Brincos em ouro e colares são os mais frequentes. Estes últimos, trazem muitas vezes placas profiláticas ou talismãs. O cordão sagrado, usado a atravessar o peito pelos “duas vezes nascidos”¹, é o sinal da iniciação na educação védica. Colocado o mais perto possível do corpo, ele é ao mesmo tempo íntimo por essa proximidade, mas sempre visível e valorizado no plano social, sublinhando o lugar de quem o usa no topo da hierarquia.

No que respeita ao vestuário propriamente dito, os homens usam uma camisa cortada, de modelos diferentes segundo as comunidades, bem como umas calças sem costuras, conhecidas por *dhoti*. Trata-se de uma peça de pano de algodão branco, mais ou menos fino, enrolada em volta das ancas e das pernas. As dobras, o comprimento das “pernas” assim formadas e a aba do pano variam em função da qualidade do tecido utilizado, mas indicam também a posição social e o estatuto de quem as usa. Formas de vestuário radicalmente diferentes, como as calças cortadas e cosidas, são cada vez mais adoptadas em todas as camadas sociais.

Mais importante ainda como indicador social, o turbante, significativo pelas sua textura, cor e forma, é a terceira peça do vestuário masculino. Ele é constituído por uma longa faixa de tecido de algodão, hoje em dia um produto industrial, quer se trate da mais leve musselina, por vezes terminada por uma orla transversal guarnecida a ouro, ou de um pano mais grosseiro. Em todos os casos, ele é fabricado com um tecido de comprimento apropriado.

A finura do tecido é acompanhada por uma elaboração na técnica decorativa frequentemente usada para obter esta qualidade no processo de tingir: *tie-dye* (atar e tingir). O resultado é uma ornamentação multicolor de riscas direitas ou oblíquas em ziguezague, ou ainda desenhada em pontilhados organizados segundo motivos cuja legibilidade se perde nas dobras do turbante. Fabricado num tecido mais grosso, o turbante é geralmente unido, colorido num tom vivo, açafrão ou vermelho. Enfim, um homem cujo pai morreu usará, a maior parte das vezes, um turbante branco.

As variações regionais combinam-se com as diferenças segundo as castas e segundo as circunstâncias do uso. Se as matérias, formas e cores são características em que assenta a diferenciação, as modalidades de uso nela intervêm igualmente. Eis o que é muito evidente no que se refere à forma dos turbantes que resulta em toucados de aspectos muito característicos das regiões e dos grupos sociais. O terceiro traço em que assentam as variações, o não costurado, é o único que resulta de uma intervenção directa de quem o usa e observam-se maneiras de o fazer que reforçam os critérios de identificação.

Mas isto é igualmente verdade para os diferentes elementos do vestuário masculino. Assim, usar um *dhoti* de musselina fina, pregueado de modo a deixar um ângulo flutuar ao

¹ Os *dvijai*, indivíduos de casta superior com um duplo nascimento, social e ritual - excepção feita aos grupos *shudra* e aos Intocáveis (NE).



FIG 1. Agricultor do centro do Rajasthan semeando um campo acabado de lavar. O seu *dhoti* está enrolado de forma a deixar as pernas nuas, servindo um dos cantos de bolsa para as sementes. Índia, Rajasthan, distrito de Malpura.



FIG 2. Depois da *toilette* nocturna, os rapazes de um grupo de criadores de gado em transumância reajustam as suas roupas. Índia, Sul do Rajasthan, 1986.

longo de uma perna e cujo canto ocasionalmente se agarra entre o polegar e o indicador num movimento natural, que convém acompanhar de um ar grave, indica seguramente uma categoria social completamente diferente e muitas vezes simultaneamente um desafogo financeiro seguro, que exclue o trabalho físico. Pelo contrário, a necessidade de liberdade nos movimentos implica uma elaboração funcional. A peça de vestuário, em pano sólido, é então envolvida de maneira a assegurar o máximo de liberdade. Ela pode também participar de modo mais activo na ocupação de quem a usa. Assim, um lavrador colocará as sementes que vai lançar à terra num canto do seu *dhoti*, enrolado acima dos joelhos (fig. 1).

Adequação à actividade, mas também expressão de classes etárias. O contraste é particularmente impressionante entre o vermelho da juventude e o branco do luto, como se vê à noite, quando os rapazes de um grupo de pastores em transumância para o Sul do Rajasthan fazem a sua *toilette*, lavam e recompõem as suas roupas, voltando a dar às pregas um arranjo que os trabalhos do dia tinham alterado (fig. 2).

Papel e vestuário femininos

Se o vestuário masculino e os elementos transportados pelo corpo remetem para uma visão da sociedade baseada na transmissão de pai para filho, as coisas são muito diferentes no caso das mulheres. Elas só existem através do marido, considerado na tradição hindu ortodoxa como a sua divindade pessoal [Leslie 1992]. Os quatro períodos que dividem a sua vida definem-se nessa perspectiva e os seu vestuário traz a marca dessa ideologia [Tarlo 1996]. A esta diferenciação, baseada no estatuto pessoal, junta-se a diferenciação entre variações regionais e comunitárias.

O vestuário feminino no Rajasthan é composto pelas seguintes peças: um véu rectangular, muitas vezes feito de dois pedaços unidos, uma camisinha cosida que cobre o peito e os braços, uma saia larga e comprida. As mulheres de algumas castas, como por exemplo de Rajput, usam por cima da camisa uma túnica sem mangas, cuja cava deixa a camisa à vista, e que desce até às ancas. Quanto à saia, conforme as regiões, é cortada e cosida, direita ou enviesada, ou feita numa longa faixa de tecido contínuo, que se ajusta diariamente à cintura ao vestir e se segura com um cinto amovível [Cousin 1984; Joshi 1992]. A estes objectos têxteis convém acrescentar as jóias, muito diversas, cujas variantes se associam às diferenciações no vestuário propriamente dito como marcas identitárias sociais ou pessoais.

Durante a infância, o vestuário não é objecto de prescrições precisas na maioria das comunidades. As raparigas, como, de resto, os rapazes, vestem de maneira heteróclita e por vezes indistinta. Em contrapartida, a marca de um compromisso matrimonial precoce pode

ver-se na joalharia. Com efeito, algumas rapariguinhas usam desde muito cedo o ornamento frontal emblemático. Por outro lado, o rosto é preparado desde a infância para receber as jóias que se sucederão: perfuração do nariz e das orelhas, extensão progressiva eventual dos lobos (fig. 3). Nesta idade, e num mesmo círculo familiar alargado aos vizinhos, não há nenhuma forma de evitamento entre rapazes e raparigas, que brincam juntos e aprendem lado a lado os seus papéis respectivos (fig. 4). Pouco a pouco, nomeadamente durante as cerimónias de casamento, as raparigas, em certas castas particularmente arreadas ao seu código de vestuário, usam roupas de formas e de cores específicas, mas adaptadas à sua classe etária.

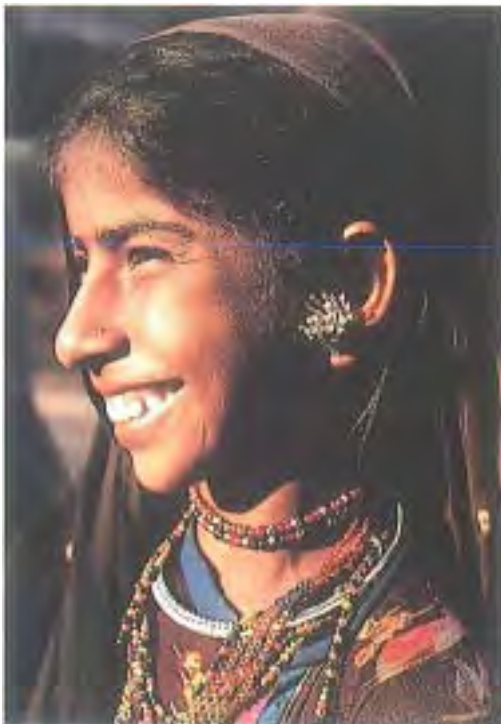


FIG 3. A narina esquerda da jovem é perfurada para receber o anel que aí será colocado, sendo o furo mantido aberto por meio de um pequeno aro de madeira. Também os furos das orelhas são guarnecidos por outros aros que asseguram o alargamento progressivo até à dimensão ideal para receber um ornamento de prata espesso. Índia, centro do Rajasthan, 1986.



FIG 4. A aprendizagem feita por crianças dos papéis atribuídos a cada sexo, num acampamento de criadores em transumância. O vestuário do rapaz é uma redução do do adulto o que não acontece com o da rapariga. Índia, Sul do Rajasthan, 1986.



■ FIG 5. Um dos dias da celebração do casamento numa família Rajput. A noiva, vestida de cetim de seda cor de rosa, usa um véu de musselina de seda cuja textura permite ver à transparência as jóias de ouro que recebeu como dote. À sua esquerda, o marido usa sobre o turbante um adorno de pedras. Índia, centro do Rajasthan, 1970.

Com a aproximação da puberdade e a partir dela, o vestuário feminino é adoptado na sua globalidade. Este período é utilizado para aprender a usar o véu na cabeça, mas a blusa conserva a forma das raparigas, com peito e pescoço cobertos e muitas vezes com mangas compridas. Estas raparigas estão em muitos casos comprometidas, mas só depois da cerimónia do casamento propriamente dita elas se vão juntar à família e à aldeia do marido, por vezes muito longe.

O casamento dito é ocasião para presentes rituais em vestuário: conjuntos de seda de cores vivas e jóias, aqui se manifestando o prestígio das famílias (fig. 5). Depois das cerimónias, que têm lugar na sua aldeia, as noivas abandonam com mágoa os lugares conhecidos da infância. Será a grande mudança na sua vida, que se traduz no vestuário e na sua relação com os outros. De futuro, elas usam as peças descritas: véu, camisa, eventualmente com uma túnica por cima, saia bordada, com debrum de galões em viés de

cores contrastantes. O vestuário do busto e as saias têm um modo de fixação que os mantém no lugar. O véu, pelo contrário, é colocado sobre a cabeça e enrolado ao corpo, com o ângulo superior direito entalado no cinto da saia ou na camisa, enquanto a outra extremidade pende livremente do lado esquerdo (fig. 6). Isto permite modulações no pregueado, em função da actividade e do ambiente. A liberdade da infância, moderada na adolescência, é substituída pelo constrangimento e pelo recato impostos pelo sistema do *pardah*, ainda em uso, de uma maneira mais ou menos estrita, conforme as castas. O termo, de origem persa, significa literalmente “cortina” e designa as práticas ligadas às relações de evitamento no interior da família hindu no Rajasthan (figs. 5 e 7). Uma gestualidade apropriada traduz a atitude de uma mulher num grupo: evitamento na família do marido e na aldeia desta, familiaridade quando regressa à sua aldeia natal (fig. 8).

Cores e formas são reveladoras do estatuto matrimonial das mulheres. Os tecidos são de algodão ou de matéria sintética no dia a dia, de seda por ocasião das festas. Antigamente decorados artesanalmente, eles tinham a marca de estilos regionais, acompanhados de variações em função da pertença comunitária. Se a adopção de tecidos manufacturados confunde um pouco essas diferenças, algumas castas particularmente interessadas em marcar a sua identidade conservam traços característicos. Assim, as mulheres de uma comunidade abastada de criadores de gado, os Raika, continuam a usar um toucado que lhes dá ao véu um porte de “hénin”. É também o caso das mulheres Rajput, que utilizam o mesmo tecido para a camisa, a túnica e a saia, enquanto o véu, de textura mais ligeira, é de cor sortida. Numerosas jóias brilhantes e sonoras completam o traje tanto diário quanto cerimonial. Outros presentes rituais serão feitos por ocasião de nascimentos.

A última etapa da vida das mulheres define-se negativamente. A idade ou a viuvez são marcadas por cores sem brilho, pelo desaparecimento de adereços como o largo viés na bainha da saia, a ausência de jóias, um grande número das quais lhes são agora interditas, e algumas mesmo quebradas.



FIG 6. Rapariga na paragem do autocarro. A saia marca a pertença à poderosa casta dos Jat, enquanto a decoração do véu é característica da região do Shekawati, no Norte do Rajasthan. Este véu cumpre inteiramente a sua função de protecção dos olhares e o gesto da mão direita entreabre-o para permitir à jovem olhar apenas com um dos olhos. Índia, Rajasthan, distrito de Sikar, 1970.



FIG 7. Durante a celebração de um casamento Raika, uma das mulheres da família, vestindo roupas novas e usando as suas mais belas jóias, prepara um chá, com o rosto protegido dos olhares e uma saia ampla. Índia, Rajasthan, distrito de Jodhpur, 1987.



FIG 8. À volta do poço, os véus indicam, pela posição que recebem, as relações que ligam as mulheres deste grupo. Índia, Rajasthan, distrito de Barmer, 1986.

O véu é a peça de vestuário através do qual se materializa e se manifesta o sistema de *pardah*. A variedade das pessoas diante das quais uma mulher casada deve cobrir o rosto é mais ou menos vasta. Essa reserva é obrigatória na presença dos membros da família do marido mais velhos do que ele, por vezes apenas os homens, outras vezes também as mulheres, e outras, mais amplamente ainda, diante de qualquer pessoa dessas classes etárias na aldeia do marido, sendo os Rajput os mais estritos no respeito e na amplitude dessa prática. E como se vive a chegada a essa nova casa, quando todas as mulheres vêm por curiosidade soerguer o véu para descobrir o rosto e o corpo da jovem esposa?

Este constrangimento implica toda uma aprendizagem das técnicas de protecção e de evitamento para passar despercebida: esconde-se, desvia-se, fala em voz baixa. É preciso aprender a fazer os gestos rápidos que permitem baixar imediatamente o véu sobre o rosto, continuando com o trabalho em que está empenhada (fig. 9).

Liberdade e constrangimento

As formas de vestuário observadas no Rajasthan podem ser estudadas do ponto de vista da sua adequação ao corpo nas posturas da vida quotidiana. Quer seja para trabalhar, quer para conversar ou para descansar, homens e mulheres estão normalmente sentados no chão ou acorados. Isto implica uma relação particular entre corpo e vestuário, de modo que o último não trave a liberdade de movimentos. O *dhoti* masculino enrolado à volta dos rins é feito de um tecido de dimensões padrão que se adapta às formas do corpo, qualquer que seja o seu volume e os seus movimentos. O mesmo se passa com a saia

feminina, cuja amplitude é tal que pode ser modelada, apanhada ou estendida em função das posições e das actividades. Estas duas peças de vestuário constituem respostas capazes de satisfazer qualquer constrangimento.

A função de signo é muito explícita na variedade das formas, das matérias e das cores do vestuário no Rajasthan. Ao nível social, a distinção dos grupos, das pertenças religiosas, das classes etárias, dos estatutos pessoais, exprime-se segundo códigos conhecidos por todos e desenha a configuração de conjuntos que se excluem mutuamente e praticam entre si uma relação de evitamento. A um segundo nível, o das relações pessoais, o vestuário cumpre uma função de evitamento menos perceptível que diz respeito apenas a uma categoria, a das mulheres casadas. Traduzida no vestuário e na sua relação com o corpo, a distância é principalmente simbolizada e posta em prática pelo véu e respectivas modalidades de uso.

É perceptível, nos poucos exemplos dados, que não se pode separar o utilitário do simbólico na categorização das actividades humanas. Pelo contrário, as duas categorias coincidem através de uma abordagem em que se articulam simultaneamente factos tecnológicos e ideológicos.



FIG 9. O véu, ligeiramente descido sobre o rosto, é levantado com um gesto da mão para que a jovem veja melhor, permitindo-lhe ocultar-se rapidamente, se necessário. Índia, Rajasthan, distrito de Jodhpur, 1987.

Codificação e representação do corpo na África oriental

J E A N - C L A U D E P E N R A D

“Ukali wajicho washinda wembe”¹

MAPA-MUNDO DO SOCIAL, DA RELIGIÃO e do imaginário, o corpo dá-se a ver. Convém fazer a sua descoberta, abordá-lo com um olhar múltiplo para reconhecê-lo e submetê-lo a uma linguagem metafórica, para descodificar uma mensagem portadora de sentido e de emoção, de inteligência e de afecto. As sociedades das ilhas e da costa da África oriental, contactadas há cinco séculos por Vasco da Gama, podem, também elas, ser abordadas pelas margens do corpo.

O corpo classificatório

O corpo é antes de mais nada dissemelhança, e ao mesmo tempo um parêntesis temporal de uma metamorfose contínua. A variedade infinita e a acção do tempo são os seus parâmetros essenciais. O idêntico nasce então da ilusão classificatória, da necessidade existencial de ordenar o mundo, de fazer dele uma elaboração submetida a lógicas, a construções relacionais que orientam a encenação da sociedade, que subentendem a escrita do religioso no quotidiano e se alimentam dos símbolos portadores do sentido. O corpo é história e unidade discreta.

A dualidade dos sexos

Na origem está o nascimento, a criação do corpo e a sua primeira evidência, a da divisão entre os dois sexos, esses caracteres binários cujas combinações formulam dinâmicas essenciais do social.

O nascimento, originado na dor do corpo da mulher é também assediado pelas crenças e acompanhado da primeira marcação do indivíduo, a do sexo. As sociedades swahili

¹ Literalmente: “O olhar é mais afiado que a navalha”.
Provérbio swahili inscrito
numa *kanga* (peça de pano com
que as mulheres se vestem).

não são muito originais nesse primeiro anúncio. O rapaz do sexo masculino é bem-vindo, por realizar as aspirações da família e dos parentes que desejam a sua chegada. O recém-nascido do sexo feminino é aceite com felicidade mas com resignação, por vezes mesmo com lamentações claramente expressas quando esse nascimento tem lugar depois de vários outros do mesmo sexo. A sociedade descodifica desde logo a morfologia e impõe as suas convenções que designam um ser primeiro e o seu complemento. Todavia, a ordenação social dos sexos nem sempre é tão marcada. Assim, nas ilhas Comores, através do sistema de residência matrilocal que persiste num contexto muçulmano em que o nome segue a patrilinearidade, o sexo feminino disputa asperamente a sua existência social à sua contraparte masculina.

O sexo é definitivo, acompanha a vida do indivíduo. Apesar disso, ele alimentará uma linguagem de ambiguidade, de uma ordem instável sempre submetida ao seu contrário. A homossexualidade, o disfarce carnavalesco, o dos ritos de inversão, os gracejos sobre a natureza sexuada do ser são como que advertências sobre a incerteza, sobre o inacabado, sobre uma luta contínua entre a eleição e a submissão, entre um bem e um mal.

Ao correr do tempo: as gerações

O corpo do recém-nascido abre-se ao mundo pelos sentidos e pelas funções vitais (respiração, alimentação, secreções e excreções). Esta entrada na vida deve ser bem conduzida para preservar, se não garantir, o futuro do indivíduo. A audição, pelo ouvido direito e depois pelo esquerdo, recolhe as primeiras palavras. O chamamento à oração (*kumwadhiniya mtoto*) e o seu convite (*ikima*) introduzem a criança na *Umma*, a comunidade dos crentes. O tacto revela-se em todas as suas dimensões pela lavagem do recém-nascido. Limpezas da pele, fricções com óleo de sésamo (*mafuta mawiti*), massagens e manipulações, aplicações de unguentos protectores (*kupaka jimbo*) e exposição a fumaças diversas alternam entre si [Coppens 1983 e Saleh 1995]. O conjunto destas práticas associa cuidados com o corpo e procedimentos simbólicos relativos à nutrição, à doença e, desde logo, à fertilidade e à potência sexual dos futuros adultos. A boca, sede da elocução, é gratificada com algumas fricções com o dedo untado com mel, como que para favorecer a agilidade da fala. Enfim, o antimónio (*wanja wa manga*) é muitas vezes aplicado nos olhos, nas sobrancelhas e na testa das crianças pequenas². O brilho do olhar é assim reforçado, os seres mal-intencionados são afastados, sendo visível a necessidade de proteger os recém-nascidos das doenças e da infelicidade.

No sétimo dia de vida, o recém-nascido abandona socialmente uma vida uterina prolongada simbolicamente pela reclusão da mãe e do filho. O seu corpo é o de um indivíduo identificado, que adquire um nome e convém desejar-lhe uma vida feliz. Os cabelos são-lhe rapados durante uma cerimónia em que as libações, as orações e a leitura de textos religiosos envolvem a família alargada e algumas pessoas importantes do seu lugar

² O termo *manga* (omânês) revela a origem árabe desta prática.

de residência. A criança é frágil, é preciso protegê-la do mundo em que acaba de entrar. O cordão umbilical e a placenta foram enterrados nas proximidades da casa, num lugar desconhecido dos estranhos, para evitar que algum ser mal-intencionado se apodere deles e os utilize como mediadores de infelicidade. Qualquer parcela do corpo, cabelo, unha ou tegumento deve ser subtraída à tentação malevolente de outro ser, humano ou espírito, potencialmente perigoso.

Para os rapazes, a circuncisão (*kitiwa jando*) tem lugar em idades diferentes segundo os lugares e os meios sociais. Antigamente, e ainda hoje, nas camadas mais populares, por vezes consideradas descendentes de escravos ou de convertidos originários do interior do continente, é entre os quatro e os sete anos que ela é praticada. O acompanhamento ritual, considerado um costume (*mila*) por oposição à tradição muçulmana (*sunna*), é então rico em motivos festivos. As danças (*msewe*, *mkahanje*), ritmadas pelos tambores (*matarì*), precedem e seguem-se à circuncisão. A sua gestualidade sugere que a ablação do prepúcio prepara as relações sexuais e que se assiste a uma passagem importante na vida dos rapazes. O período de reclusão que se segue dá lugar à educação sexual dos jovens e a uma série de lavagens rituais com propriedades purificadoras e protectoras. A ruptura do isolamento é como que um renascimento; coloca-se o antimónio nos olhos dos circuncisados, que vestem roupas novas. Esses ritos são considerados suspeitos pelos religiosos e pelos descendentes de famílias árabes, que praticam a circuncisão numa idade mais precoce, muitas vezes durante o primeiro ano de vida. As recitações corânicas e propiciatórias acompanham então a operação, que é socializada por meio de uma refeição colectiva. Actualmente ocorre uma importante modificação ligada à prática da circuncisão em meio hospitalar. A carga ritual foi enfraquecida, a obrigação religiosa predomina mesmo quando as concepções da virilidade a elas associadas perduram. A esfera social abrangida reduz-se e é no seio da família que o acontecimento ganha sentido.

Para as raparigas, os ritos de puberdade (*unyago*) começam com a primeira menstruação. Eles marcam a passagem do estatuto de criança (*mtoto*) ao de rapariga, destinada ao casamento (*mwali*). Tal como na reclusão dos rapazes, têm lugar as lavagens purificadoras e a educação sexual, sendo o peso dos interditos muito mais forte, a coberto de uma moral reforçada pela religião. Todavia, a iniciação, conduzida por mulheres consideradas especialistas (*somo*)³ [Coppens 1983; Sarah e Strobel 1989], integra a aprendizagem da sedução e da sexualidade que impõe o recurso ao secretismo. A conclusão dos procedimentos rituais, repetitivos durante toda a puberdade, far-se-á com o casamento.

Hierarquias e estratificação social

Antes de ser sublinhada pelo vestuário, pelo porte, pela segurança e pela liberdade do gesto, a situação socio-económica da pessoa estigmatiza o corpo. Este transporta, como um livro aberto, uma parte da história da sua condição social.

³ A natureza desta iniciação fazia com que antigamente os *somo* fossem muitas vezes originários das camadas servis da população, menos condicionadas pelos códigos sociais de boa conduta.



FIG 1. Traje de homem (*Joho*), Berlim, Museum fur Volkerkunde, cat. n° 191.

Antigamente os escravos, forçados aos trabalhos mais duros, hoje os excluídos, sem família e sem abrigo, os indivíduos de rendimentos irrisórios e ocupados nos trabalhos mais penosos, todos sofreram o tempo árido, aquele que faz gretar a pele, que provoca olheiras, que arruína a saúde dos mais fracos. Ao envelhecimento acelerado pela vida dura, pela desnutrição e a provação, vêm por vezes juntar-se a higiene medíocre, as roupas desirmanadas, rasgadas e sujas, auriflamas da miséria. O olhar acompanha a condição social, é baixo para submissão ou duro e profundo como a revolta, como uma arma de sobrevivência. Nas suas margens e no seu seio, as cidades swahili abrigam também esta população.

No pólo oposto, as personagens importantes, principalmente os letrados religiosos, descendentes do Profeta (*sharif, sayyid*) ou não, usarão permanentemente a longa túnica branca dos homens, o *kanzu* imaculado. No tempo do sultanato de Zanzibar, o vestuário dos homens influentes, como o *joho*, longo manto negro, aberto e bordado a ouro (fig. 1),

eram semelhantes aos usados pelos detentores do poder: os árabes omaneses e a sua descendência árabo-swahili. Do mesmo modo, o punhal (*jambiya*) ou a espada (*upanga*) eram atributos da respeitabilidade viril. O uso do *joho* pode ser ainda observado nos nossos dias durante certas cerimónias, como o casamento, em que o noivo se distingue dos seus convidados. Na vida quotidiana, os homens comuns usam o *kikoi* associado a uma *tee-shirt* ou a uma camisa europeia (fig. 2).



FIG 2. Ancião de Zanzibar, Old Stone Town, Tanzânia.



FIG 3. Chapéu (*Kofia*), Berlim, Museu für Volkerkunde, cat. nº 192.

O uso do turbante (*kilamba*) distinguia antigamente os homens livres dos escravos. Hoje, *kofia* pequeno gorro bordado que cobre a cabeça dos indivíduos do sexo masculino (fig. 3), pode contribuir para marcar a categoria social de maneira discreta mas notável. Distinguem-se vários modelos, que fazem por vezes referência à ocupação profissional: *kofia ya kitinga* para os que usam uniforme, *kofia ya dau* para os marinheiros e *kofia ya darizi*, ornamentada com requinte para as cerimónias religiosas. Nas Comores *kofia* desse tipo têm um valor comercial tão elevado que só são acessíveis aos muçulmanos mais abastados, que exibem, assim, a sua posição económica.

Entre mulheres, as diferenças das roupas estavam ligadas ao recato das classes superiores, que não se podiam mostrar no exterior da família. Por oposição, as servas ou originárias dos meios rurais não tinham que confirmar a respeitabilidade e o estatuto social dos maridos ou da família pela dissimulação completa do corpo. Mais adiante voltaremos a estes aspectos do vestuário feminino.

O belo e o feio

Nas sociedades muçulmanas o Belo é idealmente uma abstracção religiosa já que remete para a noção de perfeição. A procura da beleza seria então um esforço espiritual, uma procura do divino. Deus e os seus Profetas não podem ser figurados e qualquer tentativa seria imperfeita e, por isso, perjura. A estética limitar-se-ia ao abstracto, considerado um esforço de interpretação do Belo. Sobre esta base maximalista, a beleza do corpo e dos seus ornamentos releva apenas do Paraíso. Não é conveniente dar dela uma representação. No entanto, as referências às *houria*, essas mulheres sublimes e submissas que o homem poderá conhecer no paraíso, deixam supor que existem critérios de beleza

que são reconhecidos e partilhados conforme os períodos e os meios sociais. Nas famílias de príncipes, a primeira esposa era muitas vezes uma parente árabe, mas um olhar sobre a composição do harém do sultão Sayyid Said⁴ [Reute 1993] permite-nos notar o seu gosto particular pelas cativas circassianas. É mais difícil ter uma opinião das mulheres sobre os critérios da beleza masculina. O mais facilmente referenciável é a estética do vestuário, muito mais rebuscada no mundo feminino. Basta verificar a variedade dos motivos e das cores que compõem os diferentes tecidos como as *kanga* e os *leso*, usados aos pares, que estão na base do vestuário da maior parte das mulheres.

Cores e discriminações

A sociedade swahili, síntese dos encontros entre populações do continente africano e do oceano Índico num longo período de tempo, afirma o seu carácter plural ao jogar com as identidades e suas representações, na primeira linha das quais está a cor da pele. À primeira vista, as clivagens são apenas sociais e religiosas. Contudo, depressa se nota que, através da endogamia comunitária, as diferenças fenotípicas, embora não sejam socialmente ultrapassáveis, podem, no entanto, ganhar sentido em certos contextos históricos. Assim, durante a colonização, a normatização “racial” em categorias de populações relacionadas entre si pôde acentuar a significação social das diferenças físicas ligadas aos conjuntos designados como Asiáticos, Árabes ou Africanos. Esta normalização segregacionista que mantinha os africanos na base da escala social assumiu particular relevo depois das independências quando os Asiáticos⁵ se tornaram os exutórios das políticas nacionalistas e os alvos privilegiados no decorrer dos motins das populações desfavorecidas. De igual modo, quando da revolução de Zanzibar, em 1964, fazia-se a caça aos “Árabes”, vistos como a oligarquia, para infelicidade de todas as pessoas não europeias, que tivessem a pele mais clara. Deve-se todavia reconhecer que esses acessos de febre racista cobrem de facto outras realidades e recorrem a uma aparência física mais ou menos significativa para servir projectos políticos ligados às competições pelo poder.

Da vida à morte

Tal como o nascimento, a morte é tratada social e religiosamente [Penrad 1995]. O corpo é submetido a uma *toilette* ritual executada por um religioso de condição modesta: imã de mesquita, guia local de uma confraria religiosa (*tarika*), ou mulher idosa, conforme o sexo do morto. O corpo do defunto é purificado segundo os ritos muçulmanos e depois envolvido numa mortalha (*sanda*) no qual é levado até à sepultura. É enterrado sem urna para que uma das orelhas esteja em contacto com a terra. A seguir, serão proferidas leituras corânicas (*hitima*). A relativa negligência do corpo está relacionada com o pouco interesse atribuído às sepulturas comuns. Nesse momento, só a alma do defunto é tratada através do seu suporte temporal, o corpo.

⁴ Ver o relato autobiográfico da princesa Sahne, filha do sultão Sayyid Said.

⁵ Leia-se as pessoas de origem indo-paquistanesa.

O corpo e a tradição

corpo emblema

Já referimos que a figuração do corpo não é muito ortodoxa no Islão. No entanto, é preciso notar que nos séculos XIX e XX os sultões de Zanzibar se comprazeram na tradição europeia do retrato dos monarcas. Fizeram-se representar em vestes principescas, numa postura de dignidade e de autoridade, sublinhada pelo uso de *jambiya*, o punhal recurvado da Arábia. As condecorações postas no peito podem ocasionalmente realçar o carácter solene desses quadros.

Nos nossos dias, e bastante mais modestamente, as *tee-shirts* são muitas vezes marcas identitárias frágeis, exibidas para marcar o apoio a um clube de futebol, a uma personalidade política, ou muito simplesmente para significar que o indivíduo que a usa integra na sua pessoa horizontes longínquos, *eldorados* modernos que são, para os mais pobres, os países ocidentais. As *kanga* das mulheres desempenham um papel semelhante. O provérbio mais frequentemente bordado nesses tecidos coloridos dá um toque pessoal carinhoso, humorístico, por vezes provocante, reflexo de uma identidade fugidia, reflexo significativo quando o tecido usado foi oferecido por um parente. Essas peças de vestuário bastam por vezes, graças aos motivos e aos coloridos, para identificar a aldeia de origem das pessoas que as usam.

corpo e ritos

Já mostrámos que o corpo é submetido aos ritos que marcam as etapas da vida, do nascimento à morte. O casamento e as práticas relativas às crenças oferecem dois contextos diferentes de tratamento do corpo que contribuem, pela sua importância, para resumir uma cultura.

casamento

A saída da condição de *mivali* faz-se, para uma jovem, quando do seu primeiro casamento. Ela deve aparecer ao mundo transformada, como se de um renascimento se tratasse. Ao abrigo dos olhares estranhos, longamente maquilhada e vestida [Coppens 1983]. Os cabelos são trabalhados, as mãos e os pés cobertos de motivos desenhados com hena (fig. 4) e é feita a sua depilação completa. A pele cuidadosamente tratada deve ser luminosa, macia, flexível e abundantemente perfumada antes de a noiva vestir roupas faustosas. A virgindade, verificada na noite de núpcias, confirma a dignidade da jovem e preserva a honra da família. Então, a noiva, coberta de rico vestuário e de jóias (fig. 5), pode ser exposta aos olhares dos convidados, durante as festividades que se seguem. Depois, embora socialmente transformada, terá que retomar um comportamento apagado, o do dia a dia.



FIG 4. Rapariga swahili, Lamú-Quênia, com véu e mãos pintadas com hena.

as crenças incorporadas

A religião marca o ritmo da vida quotidiana dos muçulmanos. As posturas da oração estão rigorosamente codificadas segundo as diferentes escolas do Islão. As abluções que a antecedem lembram que o sagrado só se aborda na pureza do corpo, que é preciso apagar dele os vestígios da vida terrena. A peregrinação a Meca, acontecimento central na vida do crente, é acompanhada, assim, por um ideal de pureza simbolicamente representado pelo **vestuário** branco dos peregrinos.

Nas margens sociais, as crenças no mundo dos espíritos (*majini*) conduzem à possessão e, quando se dá o transe às suas manifestações espectaculares. As mulheres são em geral mais atingidas do que os homens pela possessão e pelas relações com os espíritos.

O corpo e as dinâmicas sociais

o corpo da mulher entre interditos e transgressões

Como já referimos, o universo feminino não se partilha para lá de um círculo social próximo. Outrora as mulheres livres não podiam deslocar-se para fora de casa sem estarem completamente dissimuladas pelo *shiraa*, uma junção de várias *kanga*, seguro por

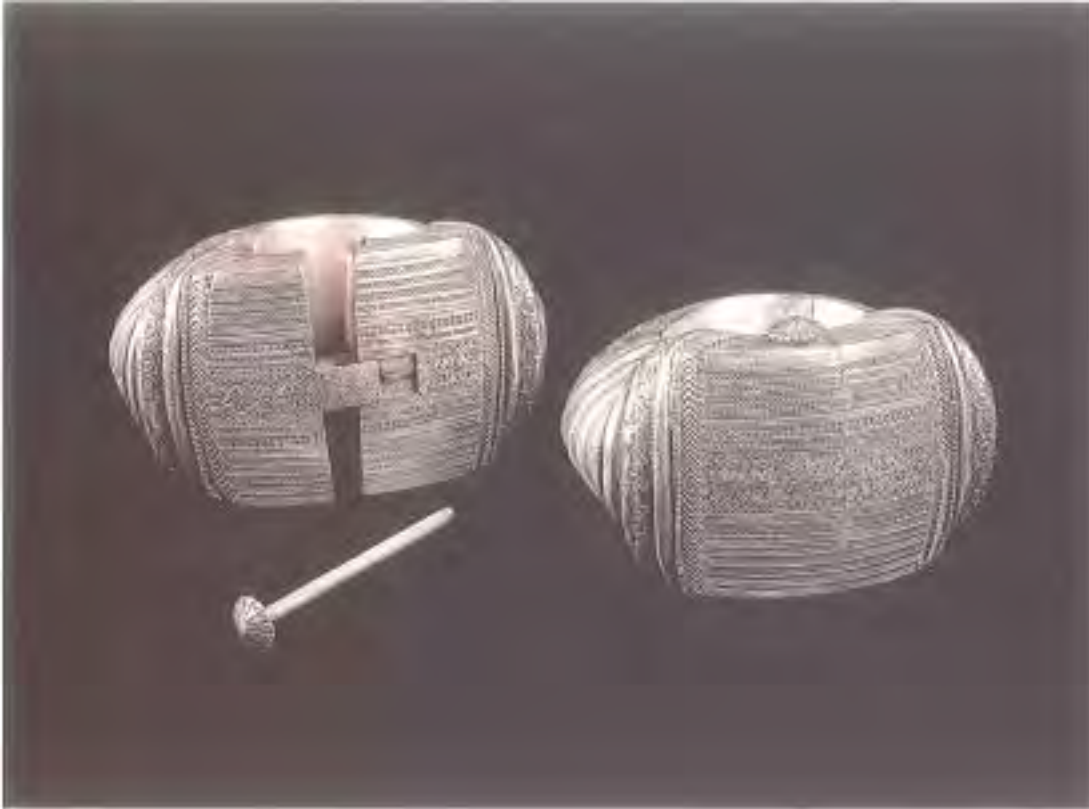


FIG 5. Par de pulseiras de pé, Berlim, Museu Volkerkunde, cat. nº 145.

escravos e que podia reunir várias mulheres, assim preservadas dos olhares masculinos. Depois da proibição da escravatura no final do século XIX, esse conjunto de panos foi simplificado até ser substituído pelo *buiibui*, agora adoptado em todas as camadas sociais. O *buiibui*, véu negro que se tornou comum nas cidades swahili, simboliza o apagamento da mulher ao olhar dos outros e só o seu próprio olhar deixa entrever a sua pessoa para quem sabe captá-lo e lê-lo. Nem a aparência nem os gestos devem atrair a atenção dos homens, sob pena de suscitar a mais viva reprovação. No entanto, esse véu não é rígido, deixa-se manipular pela brisa, entreabre-se naturalmente com astúcia e a mulher sabe ocasionalmente jogar com ele.

figuras da possessão

A mulher pode, no entanto, contornar os interditos que constroem a sua vida e que deve imperativamente respeitar, transgredindo-os mais ou menos conscientemente no imaginário. Os discursos sobre a possessão iluminam cruamente esta possibilidade. Em caso de perturbações da saúde, de esterilidade, de problemas conjugais, de má-sorte ou de mal-estar será proposta à mulher a consulta de uma especialista. Esta, actuando em geral

no seio de um grupo local, esforça-se por reconhecer o espírito possessor a fim de chegar a um entendimento entre ele e a sua anfitriã. As sessões de reconhecimento e de reabsorção do mal entreabrem a formulação daquilo que de outro modo é indizível. Elas permitem exprimir os receios, as frustrações, os rancores e simular o interdito. A voz e os gestos são, nesses momentos, reconhecidos como sendo dos espíritos (*majini, masheitan*) incarnados na pessoa.

a música e a dança (o taarab)

Se a frequência dos fenómenos de possessão é muito mais importante e espectacular entre as mulheres, o empenho delas nas danças é igualmente espantoso. As ocasiões são múltiplas, num casamento, nas cerimónias de iniciação, num grupo de possessão, em que a ordem do mundo pode ser por momentos perturbada, ou mais recentemente, por ocasião de um espectáculo musical.

A predilecção dos zanzibaritas pelo *taarab* é notável. Esta tradição musical é herdada de uma música de cômte produzida para satisfazer o sultão, que desejava constituir uma orquestra como as que se podia ouvir noutros lugares, no Egipto e no Oriente. Hoje em dia, existem várias formações conceituadas e diferentes variantes musicais a mais popular das quais é a forma *kidumbak*. Durante os concertos, a participação de um público numeroso, dos dois sexos, provoca perturbações comportamentais. As mulheres que assistem escapam ao recato da sua condição para cair no domínio do olhar e induzindo à sedução. O véu, quando é conservado, torna-se um instrumento das dançarinas, cujos balanceamentos langorosos seguem a música e os cantos muitas vezes dedicados ao amor.

Mudanças do vestuário e posicionamento social

Como vimos, o vestuário acompanha a ordem estabelecida e participa na encenação do social. Ora este não é imutável; ele é afectado pela mudança.

os Indianos

Os indo-paquistaneses, chegados na sua maioria ainda no século XIX, estão divididos em várias comunidades e seguem religiões diferentes. Por isso é compreensível que as suas práticas de vestuário e as suas concepções do corpo sejam variadas. As diferenças de aparência são evidentes entre o porte de uma mulher hindu com roupas cintilantes e o de uma mulher muçulmana sunita, apagada atrás do *buibui*. Essa variabilidade assenta em crenças e práticas religiosas opostas, mas outros casos existem em que o posicionamento social é acompanhado por mudanças de aspecto. Assim, os ismaelitas, muçulmanos xiítas partidários de Aga Khan, tentaram sempre fundir-se no meio em que vivem para melhor preservarem a sua identidade e aumentarem a sua possibili-

dade de êxito sócio-económico. No tempo do sultanato de Zanzibar, os membros eminentes da sua comunidade, como o célebre negociante Tharia Topan, vestiam-se como os árabes de Omã. Com o protectorado britânico, adoptaram o vestuário europeu, para se aproximarem dos círculos do poder, o qual podia permitir-lhes a ascensão social.

os clérigos

O uso do *tarbuche*, muito difundido no Império Otomano, espalhou-se para outros pontos do mundo muçulmano, incluindo a África oriental, tendo sobrevivido durante o período colonial. Ele permitia muitas vezes identificar o clérigo e distingui-lo das massas, como o uniforme diferencia o soldado ou o agente da polícia. Essa particularidade de vestuário juntava-se a outras da mesma ordem, que permitem uma leitura social da relação entre aparência que os indivíduos se atribuem e aquilo que efectivamente são, sendo-lhes devolvida a imagem que têm de si mesmos pelo olhar e pela avaliação dos outros.

os políticos

O vestuário do político constitui uma parte da sua linguagem. Ele é um reflexo da ideologia que quer impor. Para além da gestualidade, que deve reflectir segurança e autoridade, o vestuário revela os modelos de referência mais ou menos confessos. O fato com gravata ou o casaco de gola direita acompanham o discurso, marcam o jogo político à ocidental ou a reivindicação de uma autenticidade local. Os atributos, a bengala, o abanador, *kofia*, bastão de autoridade, são outras tantas contribuições simbólicas que sugerem uma posição dogmática, uma realidade do poder que se compraz com protocolos e com a sua representação. O político constrói a sua aparência como trabalha o seu discurso.

Contestação e conservadorismo

As influências estrangeiras (turismo)

Embora as sociedades swahili sejam formações plurais, resultado de cristalizações e de encontros comunitários que se sucederam no tempo, por vezes elas sofrem, mais do que aceitam, alguns comportamentos culturais estrangeiros, nomeadamente aqueles que modelam a aparência, a apresentação do corpo e dos gestos. Por isso, as opções económicas feitas pelo poder político têm recentemente favorecido o desenvolvimento do turismo. Muito rapidamente a passagem de viajantes em busca de exotismo, de sol e de divertimentos se tornou problemática. A exposição do corpo na sua verdade física e não simbólica é tão sentida como uma agressão ao nível da luxúria. Os turistas não só se mostram na sua quase nudez nas praias, mas também circulam na

cidade pouco vestidos. Os seus gostos de vestuário e os seus comportamentos seduzem jovens do país, que adoptam uma parte desses modos de ser. Para além do opróbrio, são as estigmatizações religiosas que se indignam e deixam transparecer uma violência reaccional sempre possível, legitimada pela exposição do corpo, pelas tentações provocadoras que ele induz e pela degradação moral que daí resulta.

os jovens

As roupas de estilo ocidental atraem a juventude. Ao adoptá-las, os jovens participam na sociedade planetária, estabelecem pontes com um mundo que a maior parte das vezes lhes parece inacessível, mas que eles entrevêem cada vez mais graças aos jornais e às novas tecnologias de comunicação. Isto não impede que tenham que viver uma partilha do tempo que reflecte a sua identidade múltipla. Por isso eles vestem *kanzu* branco para a escola corânica e outros actos religiosos.

os reformistas muçulmanos

A influência das correntes reformistas que percorrem o mundo muçulmano faz-se sentir igualmente nas ilhas e nas costas da África oriental. O regresso à pureza doutrinária do islamismo, baseada no Corão e na tradição de vida do Profeta, exprime-se também por comportamentos que limitam a visibilidade do corpo e regulamentam estritamente a sua aparência. O gosto pelas jóias de ouro, as roupas vistosas e provocantes, a dança e tudo aquilo que faz mostrar o corpo na sua realidade ou nas suas representações são condenados como desvios que afastam a consciência de Deus. As mulheres que se tornaram mais visíveis e activas na sociedade contemporânea são chamadas à ordem e a barba torna-se para os homens um atributo respeitável do comprometimento na verdadeira religião.

De facto, o corpo nunca é neutro. Suporte e identificação do ser, ele traz consigo a história e a actualidade das sociedades. Individual e social, conjuga simultaneamente o peso do tempo, as concepções do mundo, a ordem e a sua contestação, a consciência e a sensibilidade do indivíduo. A sua ocultação não é concebível, ele exprime e sofre, ele é escrita e cálam. O corpo representa uma enciclopédia viva.

Moçambique: o corpo e os corpos

ANA CRISTINA ROQUE

NA PRIMEIRA METADE DESTE SÉCULO o continente africano tornou-se palco de múltiplas missões e expedições que um pouco por toda a Europa se organizaram na sequência, aliás, das explorações realizadas no século XIX. Ao mistério e ao fascínio que durante séculos envolveram a história deste continente vieram juntar-se o interesse científico e as necessidades económicas de uma Europa em expansão.

Não cabe aqui referir os pressupostos que condicionaram o desenrolar dos trabalhos que, neste contexto, foram desenvolvidos pelas várias missões e expedições científicas em

preendidas por diversos países europeus um pouco por toda a África¹. Todavia, e dado que se abordará o corpo, não será demasiado sublinhar que, particularmente no domínio da antropologia física - componente primeira de alguns desses trabalhos e determinante nos próprios itinerários percorridos - as gentes africanas (homens, mulheres, crianças), parecem ser encaradas como simples objectos. Objectos que se medem e pesam, objectos em que se procuram os defeitos e as fugas à normalidade previamente definida de acordo com os padrões ditos civilizados.

Mas o mais simples dos objectos encerra em si múltiplas leituras, re-côncavos que despertam mil reacções, emoções, revelando-se progressivamente através do que se lhe pergunta. Ganha então vida. Uma vida própria. Por isso, os diversos espólios que então foram recolhidos constituem hoje, a vários níveis, um notável acervo de documentos sobre a realidade, diversa e multifacetada, não só de todo um continente como, dentro dele, de regiões geográficas precisas, como é o caso de Moçambique onde, há séculos se interpenetram influências africanas, orientais e europeias, que lhe conferem uma especificidade própria das regiões de charneira.

Através de peças e imagens então recolhidas, bem como textos produzidos pelas equipas que em Moçambique² desenvolveram trabalhos durante a primeira metade do século, propõe-se aqui uma incursão no domínio da apresentação-representação-interpretação do corpo, com recurso aos objectos de adorno e do

¹ Este texto é parte de uma comunicação intitulada "Moçambique: o corpo e os corpos. Olhares sobre o corpo através da colecção da Missão Antropológica de Moçambique" apresentada no Colóquio - *Culturas do Índico: Perspectivas e Realidades*, e decorre de um trabalho que, desde o início de 1986 tem vindo a ser elaborado sobre a Colecção da Missão Antropológica de Moçambique, recolhida em Moçambique entre 1936 e 1956, e que constitui hoje um dos espólios do Centro de Pré-História e Arqueologia do IICT.

² Referem-se fundamentalmente os dados dos trabalhos da Missão Antropológica de Moçambique (MAM). Esta Missão foi criada em 1936, pelo Decreto Lei n.º 26 842, de 28 de Julho e chefiada pelo Prof. Santos Júnior tendo desenvolvido os seus trabalhos ao longo de seis campanhas (1936, 1937/38, 1945, 1946, 1948 e 1955/56), durante as quais se procedeu a recolhas de dados e materiais, de acordo com os objectivos que pautavam tanto o seu programa como a sua forma de funcionamento, ambos bem definidos no quando de uma antropologia colonial típica do Estado Novo. A Colecção é constituída por quatro espólios diferenciados - espólio arqueológico, espólio etno-arqueológico, espólio documental e espólio iconográfico - em função do tipo de materiais recolhidos e/ou produzidos pela equipa da Missão. Do espólio documental retiraram-se as designações que, no texto ou nas notas, aparecem em itálico e que por isso se mantiveram sem qualquer correcção ou actualização ortográfica.

quotidiano de homens e mulheres, que transportam consigo os limites entre a magia e a realidade. E talvez nesse diálogo permanente se encontre também o que há de comum entre as gentes do Norte e as do Sul, entre as gentes da costa e as do interior, quer se esteja em África ou em qualquer outro sítio do mundo.

Como diz David Mourão Ferreira:

“Nem todo o corpo é carne... Não, nem todo. (...)

Não, meu amor... Nem todo o corpo é carne:

é também água, terra, vento, fogo... (...)

vulto de Primavera em pleno Outono...

Nem só de carne é feito este presídio,

pois no teu corpo existe o mundo todo!”³

É pois do mundo que se trata e, nele, o corpo celebra a vida e a vida vive-se através da sua celebração permanente. Nascer, viver, morrer não são mais do que momentos de todo um percurso que deixa no corpo a marca indelével da passagem, da transmissão, da tradição. Nasce-se para a vida celebrando o corpo, os corpos: o corpo da mãe, promessa, que se abre para dar lugar à vida; o corpo da criança, esperança, a quem se oferece o mundo. Um mundo cheio de mistérios que a criança desconhece e, a seu tempo, aprenderá a desvendar. Um mundo cheio de perigos, que é necessário afastar.

Maconde ou Macua, Swahili ou Marave, Shona ou Sena, Changane.... Animista, Muçulmano, Católico..., não importa. Em todos parece haver consenso. Imerge-se no mundo através do acto físico do nascimento, mas é através do acto mágico, do rito, que se faz parte dele.

Banho ritual de purificação, corte de cabelo, unção com óleo. Um nome, os primeiros amuletos e talismãs. “... os amuletos afastam o mau olhar, as doenças, os perigos, e desviam a ira dos mortos; os talismãs propiciam, atraem, favorecem certos acontecimentos que se ambicionam...” [Castro 1961, p.113]. São os primeiros adornos das crianças: os cordões simples ou de missangas em torno da cintura, as anilhas ou pulseiras nos tornozelos e nos pulsos, as tiras e colares ao pescoço com pequenos saquinhos com as mezinhas propiciadoras do bem. São a sua primeira forma de apropriação do mundo (fig. 1) .

O seu vestuário, que, ao que parece, ainda em certas regiões não se faz nem se compra antes da criança nascer, pois tal pode constituir um mau presságio [Martinez 1989, p. 96] não parece ter grande importância nesta fase da sua vida. Exceptuando os centros urbanos e os rurais mais próximos, onde as tradições vão cedendo lugar a novos hábitos, as crianças andam nuas ou quase. Aos adornos próprios de criança pode juntar-se uma pequena tanga. À medida que vai crescendo, um pano atado à cintura ou, por vezes, sobre o peito no caso das raparigas.

O corpo cresce e desenvolve-se, atinge a puberdade. É preciso conhecer e reconhecer o novo corpo. Para além dos cuidados diários que lhe são próprios, é preciso agora

³ Mourão Ferreira, David, 1973, “Presídio”, *Variações sobre um corpo*, Porto, ed. Inova.



FIG 1. Amuletos e talismãs. Sul do Rio Save - Moçambique, 1955 (CPA, SJFT 55/sn1).

prepará-lo, protegê-lo, iniciá-lo, celebrá-lo. É através do corpo que se mostra o novo estado: o rapaz que com a circuncisão se torna homem; a rapariga que, depois da sua primeira menstruação, se torna mulher e pode ser mãe.

E de novo o banho ritual, o corte do cabelo, a unção com óleo. Um novo nome, novos amuletos e talismãs. Novos adornos que agora, mais exuberantes, se inscrevem por

vezes na própria pele. Novo vestuário: uma, duas ou três capulanas, blusas, vestidos ou túnicas, penteados caprichosos ou panos sobre a cabeça.

O corpo todo informa sobre a mudança. O corpo todo apreende a mudança.

Os velhos, anciãos e mestres, transmitem então o seu saber, as suas memórias. E como “o canto ajuda a memória a fixar” [Mazula 1973, cit. in Martinez 1989, p. 181], o canto, a dança, o batuque, a representação são complemento indispensável a toda a celebração.

Menos exuberante é a celebração do corpo da mulher que vai ser mãe, de quem se espera maior recato e que, em algumas regiões, corta o cabelo e passa a amarrar a capulana por cima do peito e não à cintura [Martinez 1989, p. 95], como sinal exterior do seu novo estado. Mas este recato parece prender-se com o bem-estar, com a protecção da criança e da própria mãe que, para evitar males e mal-estares, enrola por vezes à cintura ou ao pescoço o amuleto protector que o “doutor” lhe preparou.

Finalmente, também a morte se celebra no corpo. No corpo de quem parte e no corpo de quem fica. E quem fica, familiar ou amigo, usa o seu corpo para mostrar o luto: roupa mais velha e mais usada ou uma tira de pano em volta da cabeça, a ausência de adornos nas mulheres e, nos homens, em algumas regiões, o corte do cabelo, e noutras, o cabelo desgrenhado, em tufo, que só depois do luto passado serão cortados.

Todo este percurso, implícita ou explicitamente, está subjacente em muitas das colecções então recolhidas, testemunhando e permitindo uma abordagem diversificada à cultura, às tradições, às gentes de Moçambique.

Os simples objectos do quotidiano indispensáveis ao arranjo corporal pessoal aparecem amplamente documentados. A concha do banho, a cabacinha do óleo para o corpo, a escova dos dentes, o pente, a máscara de *m'siro* (fig. 2 e 3).

O tratamento, higiene e limpeza do corpo complementa-se com adornos e vestuários próprios que, num jogo permanente, revelam ou velam as diferentes partes do corpo em função de valores e conceitos variáveis, que se torna necessário perceber. Noções como as de pudor, moral ou vergonha, o próprio conceito de vestuário, de utilização do corpo e da própria pele, qual folha de papel onde se escreve uma mensagem que se lê, que se vê e que se sente, inscrevem-se num quadro de valores próprios destas sociedades que, sob influências culturais e religiosas variadas, foram, no tempo, sofrendo modificações.

O desejo de valorização do corpo, no sentido do assumir permanente do corpo e das suas transformações, parece estar ligado a práticas rituais, algumas hoje já desaparecidas e cujas origens e significados se perdem na noite dos tempos. Todavia, delas subsistem alguns aspectos que, nos nossos dias, permanecem como marcas culturais próprias. A decoração do corpo, escrita, adstrita ou inscrita, é uma delas.

A tatuagem aparece como uma das formas mais comuns de escrever o corpo amplamente documentada em fotografias, de homens e mulheres que exibem tatuagens em

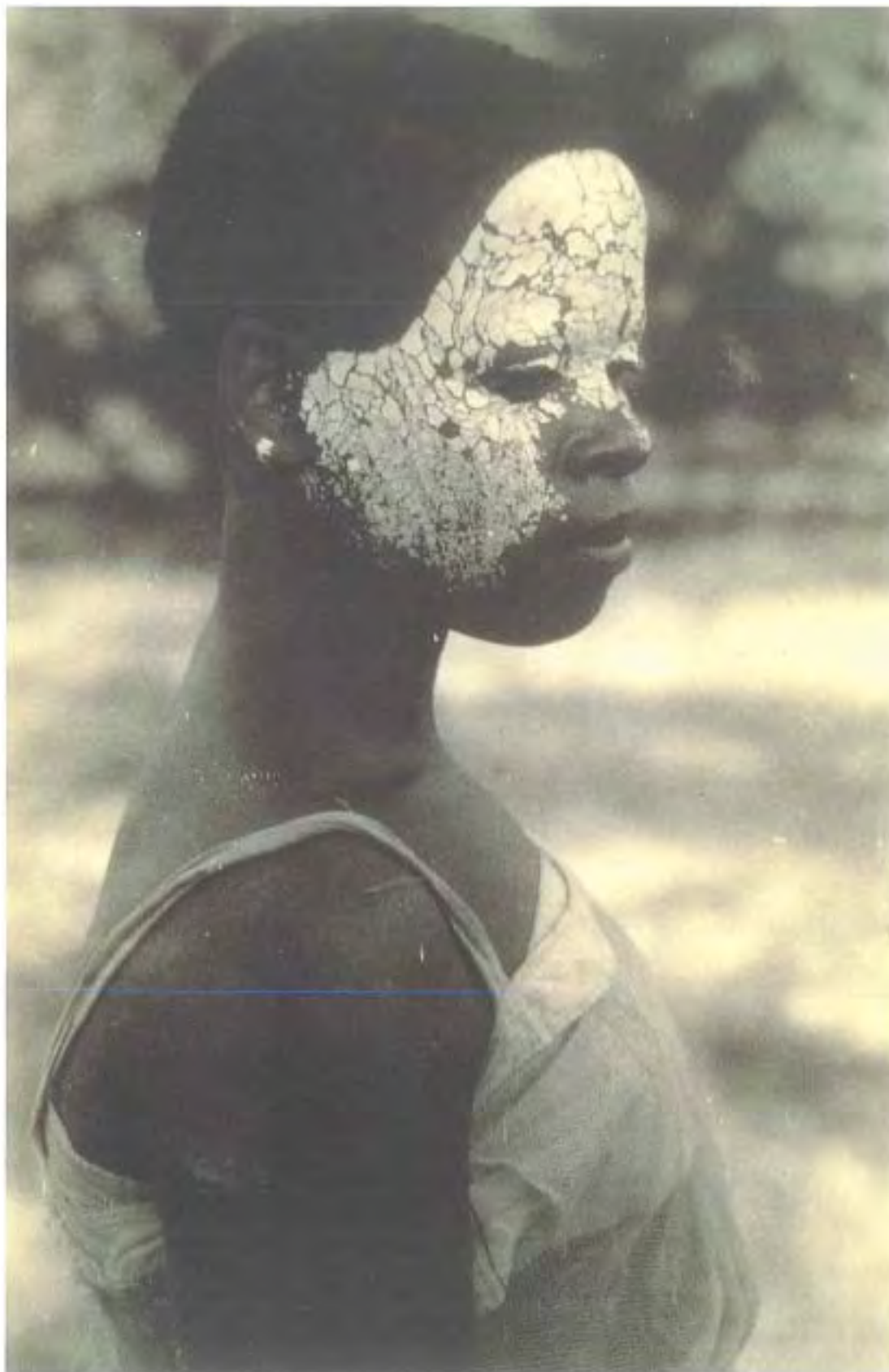


■ FIG 2. Utensílios de arranjo pessoal : concha do banho (CPA 690/12); cabaça para guardar ungentos (CPA 6063/03); escova de dentes (CPA 6063/01a-b) e m'siro (CPA 41/28).

diferentes partes do corpo, ou através dos instrumentos utilizados na sua realização (fig. 4).

Os processos utilizados são vários, dependendo da região e do resultado final que se pretende obter [Castro 1961,p. 109]. A escarificação, que supõe a utilização de bisturis e facas afiadas para proceder a incisões e a aplicação de pó de carvão para a cicatrização dos golpes, parece ser o processo mais difundido no Norte. No Sul, documentação escrita deste período, sugere sobretudo a utilização de tatuagens por impregnação.

Motivos e significados são múltiplos e variados e o corpo oferece-se em mil recantos às mais diversas mensagens. Mas o corpo escrito só tem sentido se for para ser lido. Por isso, a tatuagem tem sentido sobre um corpo nu, sobre as partes do corpo que se mostram. O simples acto de passar a cobrir o corpo, por influências exteriores, sociais, culturais ou religiosas, impõe restrições à sua utilização como suporte de mensagem



■ FIG 3. Rapariga Macua com M'siro na cara. Mossuril - Macuas da Costa, 1948 (CPA, SJFT 680).



FIG 4. Material de tatuagem: conjunto (CPA 6062/01); Bisturi (CPA 6062/03); Pedra de afiar e carvão (CPA 6062/02); Instrumentos para tatuagem e circuncisão (CPA 6012/01 - 04).

escrita. Talvez por isso, a tatuagem facial (fig. 5) era, nos meados do século, uma das mais comuns em homens e mulheres, que as usam na testa, em torno dos olhos e nas maçãs do rosto. Paralelamente, num jogo de cobre e descobre imposto pelo vestuário, o peito e o abdômen, as espáduas e a região renal, continuaram a ser áreas de eleição para motivos geométricos, zoomórficos, de inspiração naturalista ou simples pontos e linhas, assumindo estas um significado particular quando ornamentam os braços das mulheres Yao⁴.

Se estas tatuagens parecem manter-se com fins sobretudo estéticos, porque para serem vistas, já outras, particularmente pelas áreas do corpo em que se escrevem, apelam para outros sentidos, ganhando maior significado à medida que o corpo se tapa. São as tatuagens femininas sobre as nádegas, as coxas e o púbis, onde sensualidade e erotismo se misturam e que, entre as mulheres Macondes, se justificam com o fim mágico de atrair o marido [Jorge Dias e Margot 1964, vol. II, p. 57].

Os adornos inscritos no próprio corpo constituem outra das formas mais usuais de decoração corporal. Orelhas, nariz e lábios são, por excelência, os lugares privilegiados para a aposição deste tipo de adornos, de entre os quais se destacam os botoques labiais Macondes, os mapetes das orelhas usados por algumas mulheres do Norte e as nampamas Ngunis (fig. 6).

⁴ A tatuagem que as mulheres Yao fazem no antebraço é desingada por *msago*, isto é, travesseira, pois é ali que, muitas vezes, o marido repousa a cabeça. Amaral 1990, p. 314.



■ FIG 5. Adornos escritos no corpo. Mulher com tatuagem na face. Sul do Rio Save, Moçambique, 1955 (CPA, SJFT 55/22/4).



FIG 6. Adornos inscitos no corpo: Botoques labiais. *Indôna ou Ndona*. Mueda - Maconde (CPA 6061/03 - 06); Mapetes das orelhas. *Mapete*. Mucojo - (CPA 6061/19); Tachas para o nariz. *Nampama*. Tete - Ngunis. (CPA 6061/07 - 12).

Em alguns casos poderão corresponder a padrões estéticos que ultrapassam em muito a região restrita ocupada por um determinado grupo⁵ e que, certamente, em tempos idos, se encontraram ligados a contextos rituais precisos. Noutros, para além da simples decoração do corpo, constituem especificidade própria de um grupo, como no caso dos botoques labiais Macondes que a tradição associa a uma história de amor [Dias e Margot 1964, vol.II, p. 77].

Sobre o corpo escrito e inscrito acumula-se ainda toda uma série de adornos, indistintamente usados por homens e mulheres, cujo significado pode ser meramente estético ou aparecer associado a determinadas práticas e cerimónias, a que não é alheia a componente mágico-religiosa. Colares, pulseiras, brincos e anéis são tão comumente usados em todos os grupos que a sua ausência, por ser estranha, pode ser merecedora de atenção especial [Santos 1989, p. 144]. Por outro lado, torna-se por vezes difícil delimitar a fronteira entre o uso de um colar porque se acha bonito e o uso de um outro que, pela cor ou pelos seus componentes, tem um significado diferente.

Uma imensa variedade de pulseiras e colares foi objecto de recolha. Entre as primeiras contam-se exemplares em cobre e latão, apresentando algumas motivos naturais ou geométricos finamente gravados. Entre os segundos, dominam os de

⁵ É, por exemplo, o caso dos adornos inscitos na asa do nariz. Os exemplares que aqui se referem são provenientes de Tete, mas este costume parece ser comum entre as gentes do Norte, que consoante se tratam de Angones, Macuas, Lomués ou Macondes assim designam este adorno por *Patarinca* (Macuas e Lomués) quando de metal e com espigão, por *Ndona* (Macondes) quando de madeira ou de caule de mapira, ou *Nchêthe* (Angones) quando um simples botão de metal branco é inscrito na asa do nariz da mesma forma que se inscrevem os mapetes nas orelhas.



■ FIG 7. Adornos adstritos ao corpo: Colares - amuleto. Moçambique (CPA 6061/36 e 6061/37); Colar - amuleto. Moçambique (CPA 6061/38).

missangas em fiadas simples ou múltiplas, de uma só cor ou multicoloridas, às quais podem associar-se outros materiais em arranjos cuidados e de significado preciso (fig. 7).

Desde o nascimento até à morte, o colar, fiada de missangas ou simples cordão, aparece como inerente ao próprio corpo, algo que este não dispensa e a que não raro se aliam funções protectoras ou propiciadoras.

Também o cabelo, que preceitos de higiene levam a que por todo o território, quase sempre, se traga curto, é motivo de tratamento especial, a que não é alheio o simples desejo de o embelezar. Se o corte de cabelo e, sobretudo, o rapar do cabelo, se encontram frequentemente ligados a momentos específicos da vida de cada indivíduo, enquanto membro de um determinado grupo, o uso de penteados elaborados reflecte já, tal como o uso dos diferentes colares e pulseiras, não só os padrões estéticos próprios a cada comunidade, como também os significados específicos relacionados com a situação pontual em que cada um se encontra.

Uma imensa variedade de penteados caracteriza, de norte a sul, em particular as cabeleiras femininas, que não raro exibem ainda travessas e pentes, missangas, conchas, cauris ou simples argolas de metal (fig. 8).

Tal como o corpo, o cabelo é frequentemente untado com óleo de rícino ou de mafureira para lhe dar um aspecto brilhante e menos crespo e, pontualmente, é embebido



FIG 8. Adornos adstritos ao corpo. Sul do Rio Save, Moçambique, 1955 (CPA, SJFT/55 /sn2).

numa mistura à base de argila, que o torna vermelho e um pouco pastoso. Neste caso, se o vermelho parece ser a cor que agrada ao *chicuembo*⁶ e, por isso, usado com frequência pelos curandeiros, o tratamento parece estar directamente relacionado com um preceito de higiene básico: matar piolhos e outros parasitas que, periodicamente, infestam cabeças de homens, mulheres e crianças e que se torna necessário eliminar⁷.

Num corpo já tão profusamente decorado, o vestuário, ornamento ou agasalho, sublinha ou atenua formas, revela estatutos, informa origens, traduz influências. Às tangas e panos de tamanhos diversos, de algodão, outrora que foram de casca de árvore, sempre ajustados à cintura ou sobre o peito, e em capa sobre os ombros, juntaram-se desde há muito os trajes, femininos e masculinos, de origem oriental e europeia, que se vão vulgarizando, principalmente nas zonas onde o contacto com o exterior é maior ou mesmo permanente.

As marcas dessas influências estão particularmente bem representadas na vasta documentação iconográfica então produzida. São os calções e calças por que os homens vão optando, em detrimento do pano em torno da cintura de par com a T-shirt ou a camisa que passa a vestir o tronco que antes se apresentava nu. As longas túnicas de algodão, os cofiós e os panos sobre a cabeça que aqueles que se convertem ao Islão passam a usar. Os vestidos e blusas que vão começando a envolver o corpo das mulheres, nos padrões vistosos e coloridos dos tecidos de importação, mesmo quando sobre eles se continua a ajustar a capulana, que persiste também como a melhor forma de transportar e de aconchegar a si a criança que se lhes cola ao corpo.

Assim, o vestir do corpo reflecte também encontros e confrontos, adopções e recusas, adaptações. Recusas que se prendem com hábitos ancestrais e, naturalmente, com o próprio conceito de vestuário e da sua utilização. Adaptações, que traduzindo o recurso aos diferentes materiais disponíveis em cada região, dão conta, por um lado, da grande capacidade local de reprodução de modelos exteriores a partir da utilização das tecnologias tradicionais locais de produção e, por outro lado, conferem em simultâneo a cada área características específicas.

Deste modo, pesem embora os contactos e as trocas comerciais, não só com o exterior, como entre o interior e a costa, a capulana que se ajusta à cintura ou sobre o peito persiste sobre o corpo nu ou vestido, ainda que na costa e regiões fronteiriças dominem as capulanas de tons vivos e multicoloridos e os panos menos exuberantes nas regiões interiores. Por sua vez, também no que respeita aos adornos, em geral, se observam incidências regionais relativamente às matérias-primas utilizadas na sua confecção: no litoral dominam missangas, arame, latão ou prata, enquanto nos planaltos do interior prevalecem anilhas, anéis e pulseiras de cobre e ferro.

Vestuário e adornos assumem-se também como símbolos de prestígio quando envolvem corpos de chefes e dignatários locais, para os quais até o simples

⁶ Em Dezembro de 1955, em Marracuene, em conversa com o *Nãnga* da Matola (Curandeiro que trabalhava com o *Tinhlolo* - os ossículos divinatorios), que ali se encontrava preso, a equipa da MAM teve oportunidade de recolher informações e explicações acerca de todo o instrumental e farmacopeia utilizados pelo *Nãnga* nos seus serviços. Uma das peças era uma garrafinha com óleo de rícino (*Shigadlawa sha mafuja ia timpono*) destinado a misturar com o *tsumani* para, entre outras coisas, segundo o Curandeiro, servir para "pintar a sua cabeleira e o cabelo das mulheres porque o *chicuembo* (espírito dos antepassados) gosta da cor vermelha."

⁷ A equipa da MAM recolheu no Zitundo, no decurso da 6.ª Campanha, uma descrição de todo o processo: "*Muhábo* é como se chama quando quer homem quer mulher deitam terrados ninhos de muchen no cabelo que fica empastado e duro como barro cozido. Vão ao ninho de muchen e tiram um bocado daquela espécie de argila (a que chamam *nuka*) que amassam com água, nem muito espesso nem muito fluído. Penteiam os cabelos de modo a repuxá-los bem para trás. Depois, com as mãos aplicam aquela terra amassada. Faz aquele serviço à sombra duma árvore, leva-lhe um dia a secar. Faz isto para matar piolho (...) e mantém durante 3 dias (...) Tira começando a esfregar pelos bordos com os dedos. Depois, não lava a cabeça, põe óleo de mafureira."



FIG 9. Adornos como símbolos de prestígio. Punhais com bainha. *Sôti e Livô* (CPA 6012/14 - 16).

punhal, sublinhando a sua condição social, pode também passar a constituir um adorno próprio (fig. 9).

Não menos significativos são os adornos e indumentárias específicas de quem dança ou representa. A música, a dança, o canto, a representação são elementos constantes e indispensáveis do quotidiano. Com eles se aprende e através deles se ensina. A eles se recorre como meio privilegiado de comunicação, de exteriorização, de invocação. Dos simples gestos aos movimentos mais enérgicos, é toda uma linguagem corporal que se realça com adereços próprios, que variam com as circunstâncias e as regiões. De corpo

quase nu ou envolvido em vários panos que sabiamente o ocultam, de cara pintada ou envergando sofisticadas máscaras, de ruge-ruge (fig. 10) na mão ou chocalhos e guizos envolvendo canelas e tornozelos, prontos acompanhar, nos movimentos da dança, o ritmo imposto pelo tambor, o dançarino dá-se em representação a toda uma comunidade que nele se reconhece e com ele se identifica. A toda uma comunidade que traz a música no seu próprio corpo⁸.

Também o “doutor” - curandeiro, adivinho ou feiticeiro⁹ - tem vestuário e adornos próprios, que o distinguem dos demais membros da sociedade. Respeitado ou temido, pressente-se a sua presença em toda a vida da comunidade. Por ele passam os limites da realidade e da magia. Através dele se estabelece o contacto permanente com os antepassados. A ele se recorre para afastar males e atrair as forças propiciadoras do bem.

O seu corpo é suporte e testemunho da sua condição: traz em si o poder mágico da transformação, traz consigo toda uma panóplia de utensílios indispen-

⁸ Este aspecto encontra-se já amplamente documentado nas fontes portuguesas do sec. XVI, onde a população da costa Oriental de África é sempre referida como sendo dotada para a música e muito dada a festas (Ver sugestões na Bibliografia)

⁹ Embora as funções de curandeiro, adivinho e feiticeiro estejam muitas vezes reunidas na mesma pessoa, existem atribuições específicas de uns e outros que fazem com que, de Norte a Sul, se lhes apliquem designações diversas. Assim, por exemplo, pode ser-se apenas adivinho com a capacidade de diagnosticar males e situações variadas, mas sem o dom de os resolver, o que implica naturalmente o recurso complementar a um curandeiro. Por sua vez, curandeiros e feiticeiros afirmam-se distintos pela forma de actuação e tratamentos utilizados. O curandeiro é solicitado pelas seus conhecimentos e preparação de mezinhas variadas para os mais diversos fins, dado que uma das suas características é suposto ser o conhecimento das plantas e suas aplicações, enquanto o feiticeiro é, na maioria dos casos, conotado com a possibilidade de fazer ou provocar o mal.



FIG 10. Adornos de dança: Ruge - Ruge. *Tsuauo* (CPA 60412/03).



FIG 11. Material do *Nãnga* da Matola: Colar com pendente. *Karara ou Cajaja* (CPA 6061/48); Colar com pendente. *Mungamazi*. Marracuene (CPA 6061/51); Amuleto. Moçambique.

sáveis e inerentes à sua intervenção (fig. 11). São os colares de madeira, tecido, pele ou missangas, que se acumulam em torno do pescoço e onde o vermelho é a cor dominante; são os cornos de gazela, saquinhos e cabacinhas variadas onde se guardam óleos e pózinhos milagrosos, raízes, folhas e pauzinhos, pedaços de osso, de dente ou de pele de animais que, prontos a cumprir as mais diversas funções, repousam num cesto sagrado, *o mutundo*, que para mais nada deve servir. Mas são também os panos próprios que apelam aos diferentes espíritos, o tambor e a *gôcha*¹⁰ que ritmam a invocação, as faixas de cauris que se enrolam à cabeça, à cintura ou se cruzam sobre o peito, a *mutchira*¹¹ para afastar os espíritos maus, a bolsa onde com cuidado se transportam os ossículos que tudo podem vir a revelar.

Todo o seu corpo alberga fórmulas e segredos antigos de um receituário que apenas se revela aos iniciados e que lhe confere o poder de intervir no corpo do outro. No corpo do outro que nasce, que cresce e se transforma. No corpo do outro que morre e que renasce, no ciclo permanente da vida.

Do adorno adscrito no corpo, à tatuagem que se mostra ou ao ocre com que se embebem os cabelos, do colar - amuleto ao botoque labial ou ao mapete das orelhas, da capulana que não raro descobre mais do que cobre, do punhal que se usa à cintura ou da máscara com que se dança, há todo um percurso, ritualizado em contexto preciso, com raízes que se perdem no tempo, imergindo ainda hoje como parte integrante do património cultural vivo destas gentes.

Gentes que tanto espantaram os primeiros viajantes portugueses que por ali passaram. Gentes que ainda hoje nos transportam ao mundo do fantástico e do maravilhoso.

Como diz o provérbio macua: “O homem não morre como a cana do milho, morre como a cana da mapira”, que se corta e floresce.

¹⁰ *Gôcha, Gôcho, Mukotcho ou Sekere*. Instrumento idiófono de tipo chocalho ou maraca, comum em todo o território de Moçambique. Utilizado na mão, serve para marcar o ritmo em várias danças sendo, neste contexto, utilizado por feiticeiros e curandeiros para expulsar os “espíritos maus” dos seus doentes.

¹¹ *Mutchira* é o nome dado ao rabo de animal (zebra ou outro semelhante) utilizado para benzeduras e para afastar os espíritos maus ou, muitos simplesmente, para afastar moscas e mosquitos.

Viagem
das Culturas
O Corpo

catálogo

Esta secção está organizada tomando como referência a cultura indiana e estrutura-se de acordo com os seguintes critérios: *decoração, codificação, modos de vestir, protecção ritual e secular e representação do corpo.*

85 Mãos indianas

Índia, século XVIII-XIX

Bronze, fundido em molde

Alt. 23.9; Larg.: 7; Comp.: 11 cm

Madrid, Museu Nacional das Artes Decorativas

Nº Inv.: 10.682 e 10.683

Mãos de bronze montadas em madeira, representando o *mudra* abhaya, o gesto que dá vida.

Anéis em todos os dedos e pulseiras formam uma bracelete. Restos de decoração.



85

86 Retrato de mulher

Índia, mogol (Jaipur), segunda metade do século XVIII

Aquarela opaca sobre cartão

Alt.: 35.5; Larg.: 25.2 cm

Berlim, Staatliche Museen zu Berlin,

Preussischer Kulturbesitz

Museum für Indische Kunst

Nº Inv.: I 5670

[Indische 1980, no. 39; Indische 1986, no. 205]

87 Duas pulseiras indianas

Índia

Ouro

Berlim, Staatliche Museen zu Berlin,

Preussischer Kulturbesitz

Museum für Völkerkunde

Nº Inv.: IC 44768 a/b



87



Pulseira indiana

Índia, século XIX

Ouro

D.: 18 cm

Berlim, Staatliche Museen zu Berlin,

Preussischer Kulturbesitz

Museum für Völkerkunde

Nº Inv.: IC 44766

Colar com pavão

Índia, Jaipur, início do século XIX

Ouro e esmalte, com diamantes, esmeraldas e pérolas

Ornamento central: Alt: 13; Larg.: 6.5 cm

Copenhaga, David Collection

Nº Inv.: 7/1982

[Folsach 1990, nº 385]

Colar filigranado

Índia, Calecute, c. 1850

Ouro em pequenas flores e discos

Londres, Museu Victoria & Albert

Nº Inv.: 03299 (IS)

Nos meados do século XIX, os ourives britânicos estavam fortemente estabelecidos nas mais importantes cidades da Índia e excediam em número os ourives indianos. Alguns deles adquiriram projecção internacional, enviando trabalhos no estilo tradicional de gosto ocidental para as grandes exposições iniciadas em 1851 no Palácio de Cristal de Londres [Stronge e outros 1995, nº 74].



88



89



90

Colar de serpentes

Índia, Kerala, Cochim, Malayali Nambudiri

Ouro com 48 serpentes pendentes em fio vermelho

D.: 17.5 cm

Oxford, Museu Pitt Rivers, Universidade de Oxford

Nº Inv.: 1933.65.1



92

Colar

Índia, século XIX

Ouro

D.: 20 cm

Berlim, Staatliche Museen zu Berlin,

Preussischer Kulturbesitz

Museum für Völkerkunde

Nº Inv.: IC 5461



91

93 Ornameto de nariz (*Nat*)

Índia, Maharashtra

Pérolas e pedras artificiais sobre fio de cobre

Larg.: 5 cm

Compra M. Delfendhal

Paris, Laboratoire d'Ethnologie

Musée de l'Homme

Nº Inv.: 67.4.2.

Ornameto usado na narina perfurada, fundamentalmente pelas mulheres hindus, depois da puberdade.



93

94 Dois brincos (*thoda*)

Índia, Malabar, Kerala, Nayar

Ouro e cobre

D.: 5.0; Comp.: 3.3 cm

Oxford, Museu Pitt Rivers, Universidade de Oxford

Nº Inv.: 1911.85.7 - L.I.118

95 Ornameto de cabelo

Índia

Ouro

D.: 25 cm

Berlim, Staatliche Museen zu Berlin,

Preussischer Kulturbesitz

Museum für Völkerkunde

Nº Inv.: IC 44765



94

96 Turbante de homem

Índia

Algodão

Comp.: 1023; Larg. 18 cm

Missão Françoise Cousin, 1974

Paris, Laboratoire d'Ethnologie

Musée de l'Homme

Nº Inv.: 986.62.84

Peça parcialmente tingida.

97. Jóia de turbante (*jigha e sarpati*)
 Índia, Bengala (Murshidabad), c. 1755
 Ouro esmaltado com diamantes, rubis,
 esmeraldas, safiras e pérola
Jigha: Alt.: 16.9; Larg.: 6.1 cm; *Sarpati*: Alt.: 3.6 cm;
 Larg.: 10.6 cm
 Londres, Museu Victoria & Albert
 Nº Inv.: IM 3-1982 a-b

No apogeu do poder no período mogol, as jóias de turbante eram um símbolo exclusivo da realeza, que o imperador entregava aos filhos ou aos membros das outras casas reais da Índia. Príncipes estrangeiros ou embaixadores reais também poderiam ser honrados com estes emblemas de poder. Quando a influência do império mogol diminuiu os governadores de província adotaram este ritual [Stronge outros 1988, nº 37; 1986, fig. 9-10; 1985, ilus. IIB-III; Welch 1985, cat. 183].



98. Jóia de turbante (*sarpech*)
 Índia, século XVIII
 Ouro e esmalte, esmeraldas, rubis e diamantes
 Alt.: 17.5; Larg.: 5.5 cm
 Copenhaga, David Collection
 Nº Inv.: 2/1981

[Copenhaga 1996, nº 341; Folsach 1990, nº 384]



Retrato de príncipe e amada

Índia, Jaipur, primeira metade do século XVIII

Alt.: 24.5; Larg.: 19 cm

Copenhaga, David Collection

Nº Inv.: 34/1981

[Folsach 1990, nº 54]

Aspersório para água de rosas

Índia, mogol, fim do século XVII

Prata dourada cinzelada

Alt.: 32; D.: 8.5 cm

Londres, Museu Victoria & Albert, IS 46-1988

Os aspersórios para água de rosas faziam parte de um conjunto de objectos que desempenhavam um importante papel nas cerimónias de recepções formais. A essência de rosa perfumada, ou *'itr*, era aspergida nas roupas dos convidados. Faz parte da colecção de obras oferecidas em memória de Michael Jones por um número de amigos [Takashi 1993, cat. 44; La Rinascente 1996, no. 1].





101 Caixa para cosméticos (ou para *pan*)

Índia, Malwa, primeira metade do século XIX

Prata e ouro

Alt.: 10.8; D.: 12 cm

Londres, Museu Victoria & Albert

Nº Inv.: 02672 (IS)

Caixa com múltiplos compartimentos, usada para fins rituais e cerimoniais, pessoais e domésticos. Nela se armazenavam os ingredientes usados na preparação do *pan*, mistura de especiarias, noz de betel enrolada numa folha, usada como digestivo. Era também utilizada para transportar cosméticos [La Rinascente 1996, nº 10; Terlinden 1987, cat. 238; Koezuka 1993, cat. 124].



101

102 Caixa octogonal com tampa

Índia, mogol, fim do século XVII ou início do século XVIII

Ouro, jade branco com diamantes, rubis e esmeraldas

Alt.: 8; Larg.: 12.6; Comp.: 11.5 cm

Londres, Museu Victoria & Albert

Nº Inv.: 02601 (IS)

Estas caixas de pequenas dimensões feitas em materiais preciosos eram muitas vezes representadas nas pinturas que retratavam cerimónias e momentos românticos dos membros reais e aparecem com outros objectos preciosos, tais como frascos e chávenas de vidro dourado, de porcelana e de ouro esmaltado.



102

103 Frasco com tampa

Índia, século XVIII

Cristal de rocha com ouro e rubis

Alt.: 7 cm

Copenhaga, David Collection

Nº Inv.: 2/1982

[Folsach 1990, nº 262]

104 Frasco em forma de manga

Índia, século XVII

Cristal de rocha com ouro e rubis

Alt.: 6 cm

Copenhaga, David Collection

Nº Inv.: 35/1980

[Folsach 1990, nº 262; Copenhagen 1996, nº 347]



104



103

Pente

Índia do Sul, século XVIII-XIX

Marfim

Alt.: 15; Larg.: 15 cm

Belas, coleção Rainer Daenhardt

Vishnu a dormir o sono cósmico que é suposto manter anualmente, durante quatro meses, sobre a serpente Sesa, e do qual é despertado com um rito especial. Outras divindades hindus estão aqui representadas.



105

Pente

Índia do Sul, século XVIII

Marfim

Alt.: 10; Larg.: 11 cm

Belas, coleção Rainer Daenhardt
Daenhardt

Representação de Vishnu, sentado em oração.

Cache-sexe feminino

Índia do Sul

Prata repuxada e cinzelada

Alt.: 8.5; Larg.: 7 cm

Paris, Laboratoire d'Ethnologie

Musée de l'Homme

Nº Inv.: 62.22.368

Cache-sexe infantil, com decoração floral; foi exposto na *Exposition Coloniale de Paris*, 1931.



106

Colar com amuletos

Índia, início do século XIX

Ouro e algodão

D.: 20 cm

Berlim, Staatliche Museen zu Berlin,

Preussischer Kulturbesitz

Museum für Völkerkunde

Nº Inv.: IC 5424



107

- 107** **Punhal com punho em forma de leopardo**
 Índia, Vijayanagar, segunda metade do século XVI
 Aço, punho em bronze fundido com ouro e prata
 Alt.: 46.5 cm.
 Copenhaga, David Collection
 Nº Inv.: 18/1982

[Copenhagen 1996, nº 174; Folsach 1990, nº 370]

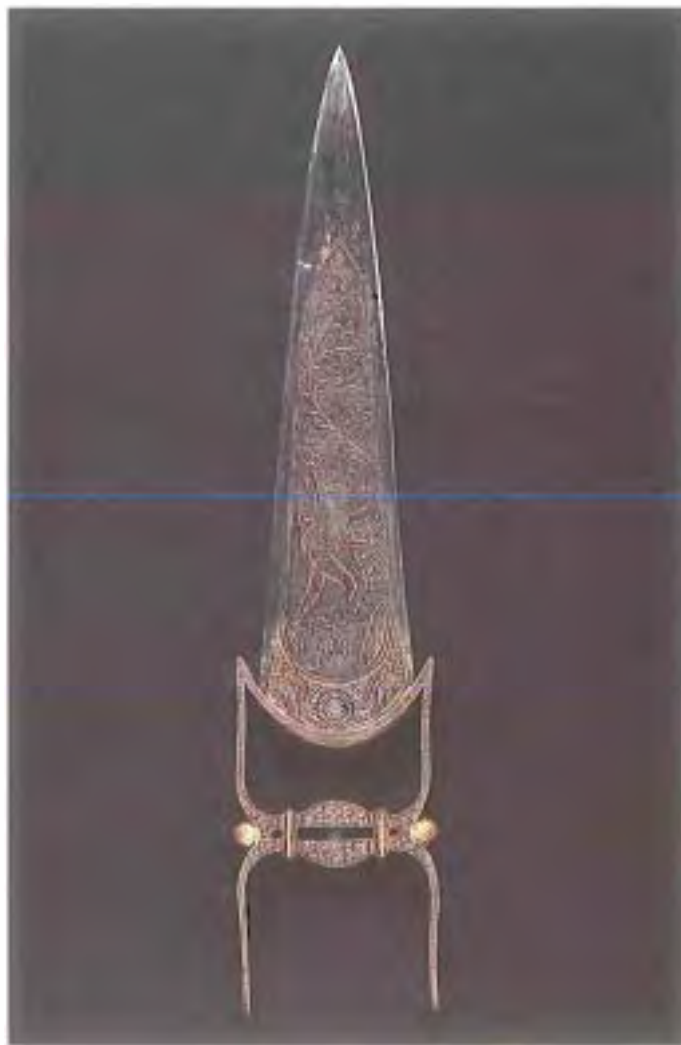
- 110** **Adaga (*katar*) com representação feminina**
 Índia, fim do século XVIII
 Aço e ouro com rubis
 Alt.: 49; Larg.: 9 cm
 Belas, colecção Rainer Daehnhardt



109



108



110

111 Retrato de um fumador

Índia, mogol, século XVII

Papel

Alt.: 22.4; Larg.: 15.4 cm

Lisboa, Museu Calouste Gulbenkian

Nº Inv.: M52

112 Caixa de ópio

Índia, século XIX

Madeira e metal

Alt.: 12; D.: 29 cm

Madrid, Museu Nacional de Antropologia

Nº Inv.: 94.2.24

O ópio, misturado com betel, consome-se mastigando, fumando ou bebendo uma pequena quantidade, costume que se generalizou a partir do aparecimento do tabaco. O ópio tem com outras substâncias múltiplas aplicações na medicina, sendo importante o valor que adquiriu na vida quotidiana. A caixa serve para guardar ópio para consumo.

F.S.

113 Caixa de Betel (*Pandan*)

Índia, século XIX

Latão

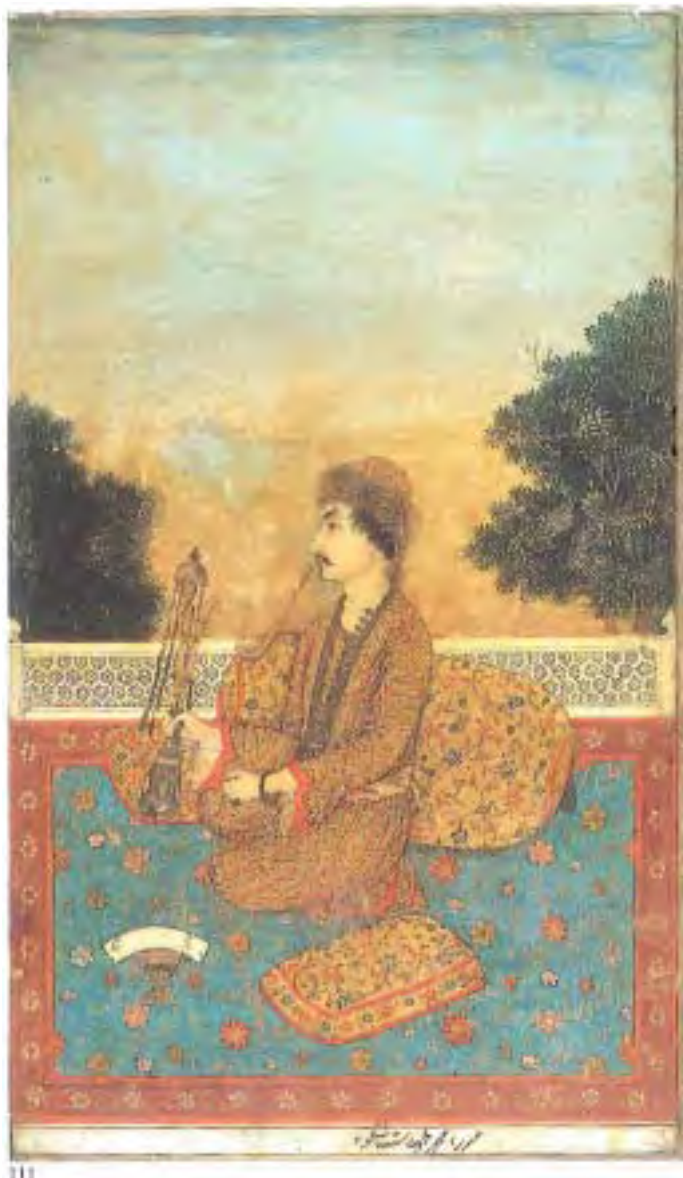
Alt.: 19; D.: 38 cm

Madrid, Museu Nacional de Antropologia

Nº Inv.: 94.2.4

Caixa para guardar os ingredientes utilizados no consumo de *pan*. Os compartimentos interiores servem para guardar a cal de *buyo* (mistura do fruto de areca, folhas de betel e cal de conchas), a noz de areca, as folhas de betel e o tabaco. Contém ainda a tesoura para cortar a noz de areca. O *pan* consome-se mastigando-se e o seu uso tem propriedades profiláticas dentárias, ao remover as partículas de comida que permanecem entre os dentes; também mantém a temperatura adequada do corpo e diminui o apetite. É, além disso, digestivo.

F.S.



114 Quebra-Betel

Índia. Século XIX

Bronze

Paris, Laboratoire d'Ethnologie

Musée de l'Homme

115 Caixa para noz de areca

Índia, século XIX

Bronze

Alt.: 16 cm

Madrid, Museu Nacional de Antropologia

Nº Inv.: 94.2.6

Caixa utilizada para guardar a noz de areca, um dos ingredientes para o consumo de *pan*.

F.S.



113



112



115

116 Cachimbo de água (*Huqqa*)

Índia, século XIX

Prata filigranada

Alt.: 66; D.: 17.5 cm

Depósito do Museu de Saint-Germain

Paris, Laboratoire d'Ethnologie

Musée de l'Homme

Nº Inv.: 30.54.111/117

O cachimbo de água é de consumo eminentemente masculino, em situações rituais e de sociabilidade entre homens.

117 Blusa (*choli*) e Saia (*ghaghra*)

Índia, Kutch, século XIX

Seda amarela bordada com motivos florais verdes, vermelhos, azuis, cor-de-rosa e brancos.

Blusa: Alt.: 32.5; Larg.: 90 cm. Saia: Alt.: 78; Larg.: 90 cm

Paris, colecção AEDTA - Association pour l'Etude et Documentation des Textiles d'Asie

Nº Inv.: 880-881 MA 5731

Supostamente usada por uma mulher da Corte.

118 Calças (*ejar*) e vestido de mulher (*aba*)

Índia, Kutch, início do século XX

Seda, técnica *tie-dye* (*bandhani*)

Calças: Alt.: 87.5; Larg.: 80 cm. Vestido: Alt.: 120;

Larg.: 71 cm.

Paris, colecção AEDTA - Association pour l'Etude et Documentation des Textiles d'Asie

Nº Inv.: 2143-2144



116



118



119 **Véu de mulher** (*abochhini*)

Índia, Gujarate, século XIX

Seda e lã bordada e decoração com espelhos

Alt.: 200; Larg.: 171.5 cm

Paris, coleção AEDTA - Association pour l'Etude et Documentation des Textiles d'Asie

Nº Inv.: 3385

120 **Sari, Patola**

Índia, Gujarate, fim do século XIX

Seda e fio de ouro, técnica de duplo *ikat*

Alt.: 415; Larg.: 134 cm

Paris, coleção AEDTA - Association pour l'Etude et Documentation des Textiles d'Asie

Nº Inv.: 1466.

121 **Vestido de mulher**

Índia, século XIX

Seda e cetim com fios de ouro e prata

Alt. 117; Larg. 105 cm

Colecção d'Aumale

Paris, Laboratoire d'Ethnologie

Musée de l'Homme

Nº Inv.: 989.24.56

Vestido vermelho de cetim, bordado na gola e nos braços.



119



120



122

122 Xaile, motivo "paisley"

Índia, século XIX

Lã e seda

Lisboa, Museu Calouste Gulbenkian

Nº Inv.: 1514.

Motivo em forma de cornucópia, usado fundamentalmente na joalharia e nos têxteis, e que percorre vários contextos do Índico; a Europa viria a importá-lo através do *raj* britânico.

123 Baloioço

Índia, século XIX

Madeira trabalhada e pintada

Aprx. Alt.: 308; Larg.: 180; Comp.: 75 cm

Belas, colecção Rainer Daehnhardt

Geralmente colocado nos terraços das casas indianas tem simultaneamente uma função de repouso e de sociabilidade. Além dos homens, os deuses também neles se sentam, por vezes...



123

DECORAÇÃO DO CORPO

124 Colar de esferas

Sri Lanka, Kandy

Prata

Comp.: 80 cm

Missão Jacques Millot, 1966

Paris, Laboratoire d'Ethnologie

Musée de l'Homme

Nº Inv.: 66.125.24

Esferas móveis perfuradas e montadas sobre uma corrente entrançada.

125 Adornos de orelha

Índia, Saurashtra

Prata

Comp.: 21 cm

Missão Jacques Millot, 1962

Paris, Laboratoire d'Ethnologie

Musée de l'Homme

Nº Inv.: 63.1.26 (1 e 2)

126 Gargantilha com motivo de rosácea

Paquistão, Peshawar

Prata

Larg.: 24; Comp.: 19 cm

Missão Solange Thierry

Paris, Laboratoire d'Ethnologie

Musée de l'Homme

Nº Inv.: 978.95.75



125



124



126

Gargantilha com motivo entrelaçado

Paquistão ocidental

Prata retorcida

D.: 12 cm

Doação Raoul Curiel

Paris, Laboratoire d'Ethnologie

Musée de l'Homme

Nº Inv.: 61.23.22



127

128 Pendente protector

Irão

Prata

Alt.: 9.5; Larg.: 7 cm

Missão Teresa Battesti, 1977-78

Paris, Laboratoire d'Ethnologie

Musée de l'Homme

Nº Inv.: 978.56.357

Placa com inscrições gráficas representando fórmulas protectoras. O motivo floral em forma de cornucópia, ocupa toda o campo decorativo.



128

129 Caixa-Pendente de colar com espelho

Sul do Irão

Prata repuxada e cinzelada

Alt.: 10; Larg.: 12.5 cm

Missão Teresa Battesti, 1969

Paris, Laboratoire d'Ethnologie

Musée de l'Homme

Nº Inv.: 69.38.318



129

130 Ornamento de cabelo

Irão, Kerman

Prata

Alt.: 11; D.: 5 cm

Doação Antoinette Perrier

Paris, Laboratoire d'Ethnologie

Musée de l'Homme

Nº Inv.: 984.16.3

131 Pulseira com motivos geométricos e florais

Irão, Isfahan

Prata

Larg.: 10; D.: 6 cm

Missão Teresa Battesti

Paris, Laboratoire d'Ethnologie

Musée de l'Homme

Nº Inv.: 70.94.48

Bracelete de dimensões extraordinárias, ricamente decorada com motivos geométricos entrelaçados em bandas que separam a decoração floral.



130



131

Colar com influência indiana

Omã, século XIX

Prata

Comp.: 43 cm

Oeiras, colecção Mariano de Fonseca

Colar com pendentos em forma de folha

Iraque, século XIX

Prata

Comp.: 80 cm

Oeiras, colecção Mariano de Fonseca

Colar com esferas filigranadas

Iraque, século XIX

Prata

Comp.: 57 cm

Oeiras, colecção Mariano de Fonseca

Este tipo de colar mostra a combinação das influências indianas e árabes na produção de joalharia de todo o Médio-Oriente.

Pulseiras

Iraque, século XIX

Prata

Alt.: 3; Larg.: 6 cm

Oeiras, colecção Mariano de Fonseca

Estas duas pulseiras de fabrico iraquiano mostram uma identificação no formato e na decoração com outras produzidas no Índico Ocidental.

Pulseiras

Iraque, século XIX

Prata

Comp.: 28; Larg.: 2,5 cm

Oeiras, colecção Mariano de Fonseca

Duas pulseiras com moedas árabes encadeadas apresentando uma grafia quer oriental quer ocidental. Algumas moedas estão datadas.





133



134



136



135

137 Pendente de colar

Iémen

Prata granulada

Alt.: 14.7 cm.

Berlim, Staatliche Museen zu Berlin,

Preussischer Kulturbesitz

Museum für Völkerkunde

Nº Inv.: IB 9889

Esta peça, ricamente trabalhada em forma de meia-lua, tem dezoito pendentes em forma de esferas.



137

138 Cinto

Iémen

Prata filigranada

Comp.: 64 cm

Berlim, Staatliche Museen zu Berlin,

Preussischer Kulturbesitz

Museum für Völkerkunde

Nº Inv.: IB 9902

139 Cinto para noiva

Arábia, século XIX

Prata filigranada

Comp.: 75; Larg.: 9 cm

Oeiras, colecção Mariano de Fonseca

Cinto de fino trabalho filigranado em fundo vermelho. Tem o fecho cercado por pendentes em forma de estrelas, corações e meias-luas.



138

140 Bolsa para cinto de homem

Iémen

Prata granulada

Alt.: 6.7; Larg.: 7.3; Comp.: 1.8 cm

Berlim, Staatliche Museen zu Berlin,

Preussischer Kulturbesitz

Museum für Völkerkunde

Nº Inv.: IB 9900



140



139

141 Braceletes (*meska*)

Iémen

Prata

Diâm: 15 cm

Paris, Laboratoire d'Ethnologie

Musée de l'Homme

Nº Inv.: 72.49.48 e 50



141

142 Colar

Etiópia, Harar, Oromo

Prata

Larg.: 39; D.: 2,3 cm

Paris, Laboratoire d'Ethnologie

Musée de l'Homme

Nº Inv.: 33.14.40

143 Dois brincos

Quênia, Costa de Lamu, Kuti

Ouro filigranado

D.: 4.5; Larg.: 1.1 cm

Oxford, Museu Pitt Rivers, Universidade de Oxford

Nº Inv.: 1925.70.24, B.IV.48



143

Discos de ouro para usar nas orelhas. A decoração mostra a influência indiana na técnica e no *design*.

142 Dois brincos

Quênia, Costa de Lamu, Majasi

Prata filigranada

D.: 3.6; Larg.: 1.1 cm

Oxford, Museu Pitt Rivers, Universidade de Oxford

Nº Inv.: 1925.70.25; B.IV.48



143 Pulseira de pé

Tanzânia, Zanzibar

Prata

Alt.: 7; D.: 10 cm

Berlim, Staatliche Museen zu Berlin,

Preussischer Kulturbesitz

Museum für Völkerkunde

Nº Inv.: III. E 4686 (a/b)

A decoração e a função desta peça reflectem a influência indiana na costa swahili.

143



144 Pulseira de pé

Comores

Prata cinzelada

D.: 14 cm

Paris, Laboratoire d'Ethnologie

Musée de l'Homme

Nº Inv.: 990.57.18

Peça composta por duas partes articuladas e fechadas por um alfinete amovível. Decoração com motivos florais, conjugados com linhas e pequenos discos.

146

145 Duas braceletes

Quênia, Mombassa, swahili

Prata

Alt.: 2; D.: 8.4 cm (cada)

Berlim, Staatliche Museen zu Berlin,

Preussischer Kulturbesitz

Museum für Völkerkunde

Nº Inv.: III E 12207, a-b



147

148 Bracelete

África oriental, Etiópia (?)

Marfim

Alt.: 4; D.: 9.3 cm

Paris, Laboratoire d'Ethnologie

Musée de l'Homme

Nº Inv.: 29.14.460

Peça fechada em forma cilíndrica convexa. Decorada com uma série de linhas horizontais, gravadas a negro. No centro, uma grande quantidade de motivos, compostos por pequenos círculos gravados a negro, desenhavam formas triangulares. A superfície interior é também trabalhada.

149 Bracelete

África Oriental, Etiópia, Amhara

Metal dourado, veludo verde e pedras semi-preciosas

Alt.: 15.5; D.: 12.5 cm (dimensões máximas)

Paris, Laboratoire d'Ethnologie

Musée de l'Homme

Nº Inv.: 19.4.8

Incrustada de pequenas pedras semi-preciosas verdes, vermelhas e azuis. Esta pulseira é guardada num estojo de couro violeta, decorado com desenhos geométricos.

150 Peitoral para homem

Quênia, Turkana

Couro com missangas azuis, vermelhas e brancas

Alt.: 29; Larg.: 8 cm

Doação de Arembourg e Jeannel, 1933

Paris, Laboratoire d'Ethnologie

Musée de l'Homme

Nº Inv.: 33.80.08

Pedaco de couro sobre o qual estão incrustadas pedras em pasta de vidro vermelho, branco e azul. Nas pontas da parte superior está atado um fio de couro entrançado, que dá a volta ao pescoço. Na extremidade inferior estão colocados vários fios de cobre. Este peitoral decorado é usado pelos homens nos dias de festa.



151

151 Ornamento de cabelo

Madagáscar, Antandroy

Osso

Comp.: 14.5; Larg.: 2.5 cm

Paris, Laboratoire d'Ethnologie, Musée de l'Homme

Nº Inv.: 992.16.12

Alfinete decorado e gravado a fogo nos dois lados. Pequenos círculos e motivos triangulares completam a decoração, disposta em cruz.

152 Colar

Moçambique, Inhambane

Osso, chifre, contas de vidro e cordel

D.: 65 cm

Coimbra, Museu e Laboratório Antropológico
da Universidade de Coimbra

Nº de Inv.: M.35

Colar formado por dezanove cilindros de osso e um de chifre.

Doze deles estão separados por contas de vidro, de cor azul, os restantes por contas castanhas, enfiados num cordel.

153 Colar

Moçambique, Inhambane

Madeira e rocha branca

Comp.: 99 cm

Coimbra, Museu e Laboratório Antropológico
da Universidade de Coimbra

Nº de Inv.: M. 34

Colar formado por quinze cilindros perfurados no sentido longitudinal, oito dos quais de madeira e sete de uma rocha de cor branca. As dimensões de cada um dos cilindros são variáveis.



152



153

154 Duplo colar

Moçambique, Inhambane
 Osso, contas de vidro e cordel de pêlo de bovino
 Comp.: 26 cm
 Coimbra, Museu e Laboratório Antropológico
 da Universidade de Coimbra
 Nº de Inv.: M.36

Duplo colar formado por dentes incisivos de um mamífero, separados por contas de vidro, de cor azul e de forma esférica, enfiados num cordão feito de pêlos extraídos do penacho da cauda de um bovino.



154

155 Pulseira

Moçambique, Inhambane
 Pêlo de elefante e garras de leão
 Comp.: 24 cm
 Coimbra, Museu e Laboratório Antropológico
 da Universidade de Coimbra
 Nº Inv.: 80

Pulseira feita de pêlos de cauda de um elefante, tendo como pingentes quatro garras de leão.



155

156 Cordão

Moçambique
 Prata
 Coimbra, Museu e Laboratório Antropológico
 da Universidade de Coimbra
 Nº Inv.: 121

Formado por dois cordões cilíndricos de tela de prata, ligados numa das extremidades por um pequeno paralelepípedo do mesmo metal, a que está fixo um pequeno gancho. Cada uma das extremidades termina com uma borla. Deveria ter sido usado em Guelimane e Tete, para segurar panos e tangas à cintura.



156

157 Cinto Mugi

Moçambique, swahili

Prata

Comp.: 65; Larg.: 38 cm

Lisboa, Museu Nacional de Etnologia

Nº Inv.: AO 616

Cinto feito a partir de moedas derretidas. Usado pelas mulheres quimoanes.



157

158 Enfeite de guerra

Moçambique, Inhambane

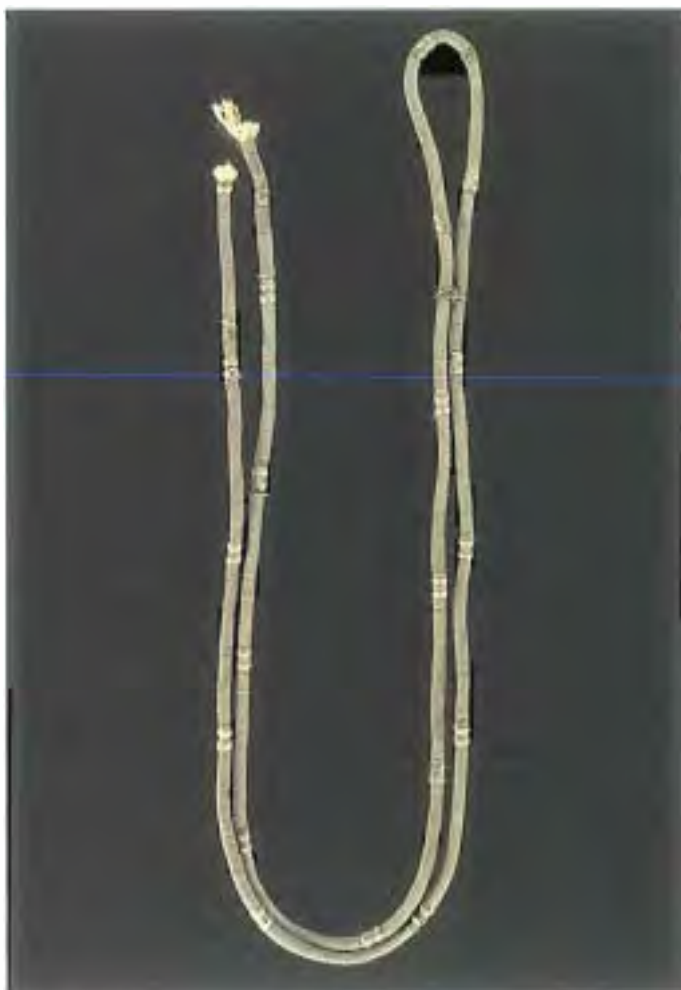
Zinco e algodão

Comp.: 114 cm

Coimbra, Museu e Laboratório Antropológico da Universidade de Coimbra

Nº Inv.: 101

Enfeite de guerra para pernas (cuche-cuche) formado por dois cordões de arame de zinco enrolados sobre fios de algodão, de forma a parecer feito de pequenos anéis do mesmo metal.



158

159 Cestinho de mão

Moçambique, Quelimane

Alt.: 4.5; D.: 7.5 cm

Coimbra, Museu e Laboratório Antropológico da Universidade de Coimbra

Nº Inv.: 270

Cesto revestido de missangas de várias cores formando desenhos geométricos.



159



160

160 Cestinho de mão

Moçambique

Alt.: 7; Larg.: 11 cm

Coimbra, Museu e Laboratório Antropológico
da Universidade de Coimbra

Nº Inv.: 254

Cesto com asa e sem tampa, tecido com tiras estreitas
extraídas de folha de palmeira.**161 Testeira**

Moçambique, Inhambane

Missangas e algodão

Comp.: 35; Larg.: 2.5 cm

Coimbra, Museu e Laboratório Antropológico
da Universidade de Coimbra

Nº Inv.: 98

Enfeite de missangas que os nativos colocam em volta da
cabeça, formado por três rolos paralelos de fios de
algodão, forrados de missangas, brancas e pretas, cor-
de-rosa e vermelhas, formando faixas alternadas.

161

162 Colar de missangas

Moçambique, Ndau

Missangas azuis e verdes

Lisboa, Sociedade de Geografia

Nº Inv.: AB-553

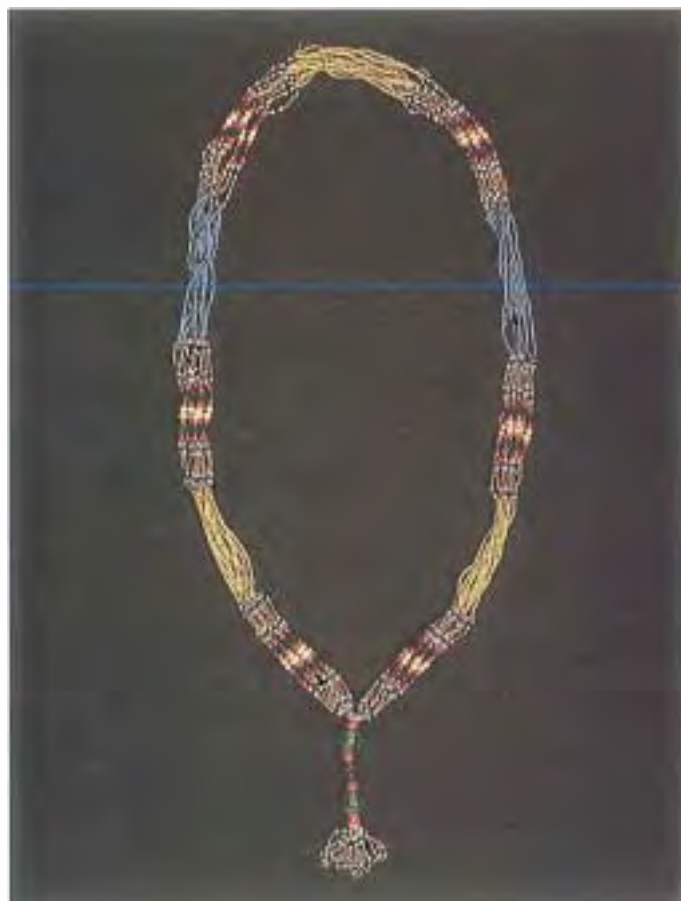
163 Adorno de missangas

Moçambique, Ndau

Missangas verdes, azuis e cor-de-rosa

Lisboa, Sociedade Geografia

Nº Inv.: AA-448



162



163

164 Colar

Madagáscar

Prata

D.: 18.3 cm

Paris, Laboratoire d'Ethnologie

Musée de l'Homme

Nº Inv.: 990.57.805

165 Par de brincos

Madagáscar, Sakalava

Prata

D.: 4.3 cm

Paris, Laboratoire d'Ethnologie

Musée de l'Homme

Nº Inv.: 990.57.55. (1 e 2)

Brincos em forma cilíndrica, decorados com uma rosácea sobre uma placa hemisférica.

166 Duas braceletes para homem

Sul de Madagáscar

Prata

D.: 8.3 x 6 cm

Paris, Laboratoire d'Ethnologie

Musée de l'Homme

Nº Inv.: 990.57.99 e 808

167 Três Pulseiras, plats

Madagascar

Prata

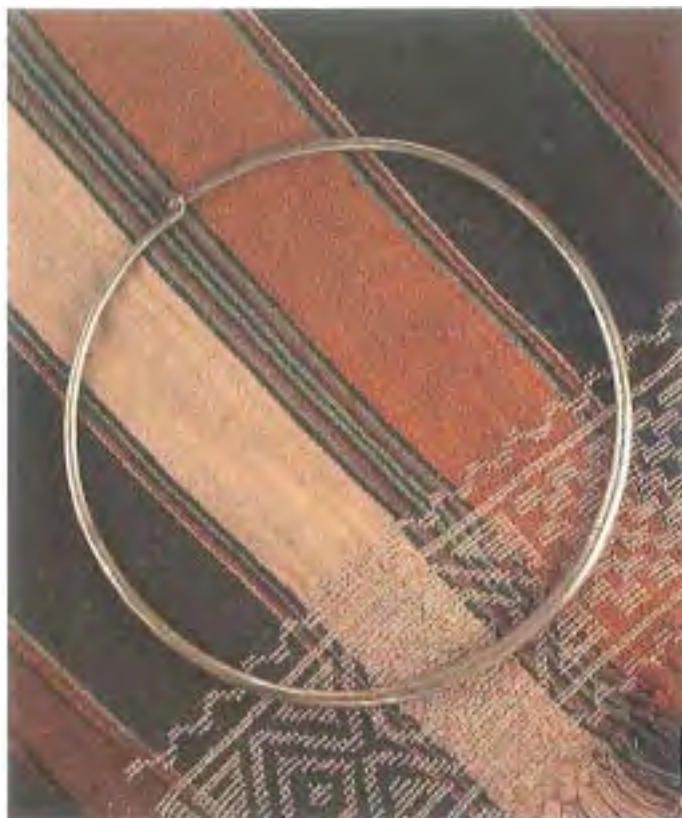
D.: 6 cm (dimensão máxima)

Paris, Laboratoire d'Ethnologie

Musée de l'Homme

Nº Inv.: 990.57.88 - 82 e 89

Pulseiras femininas que evocam galões militares. A decoração tem motivos que incluem flores, arcos, ogivas e triângulos.



164



166



167

CODIFICAÇÃO DO CORPO

168 Moldura e Espelho

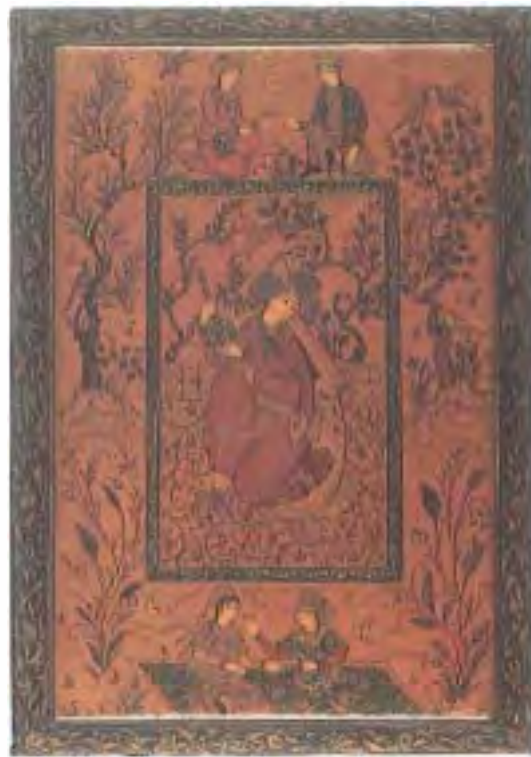
Irão, século XVIII - XIX

Madeira e laca

Alt.: 33; Larg.: 23.2; Comp.: 15 cm

Lisboa, Museu Calouste Gulbenkian

Nº Inv.: R. 15



168

169 Estojo para pente

Irão, Xiraz

Madeira e laca

Alt.: 9; Larg.: 16 cm

Missão Millot-Battesti

Paris, Laboratoire d'Ethnologie

Musée de l'Homme

Nº Inv.: 66.128.168 (1 e 2)



169

170 Bolsa e recipientes para cosméticos (Khôl)

Irão

Sarja de lã (*termeh*) com fios de ouro, seda e prata

Alt.: 12; Larg.: 7 cm - Alt.: 7; Larg.: 2 cm - Alt.: 10;

Larg.: 4.5 cm

Missão Teresa Battesti, 1969

Paris, Laboratoire d'Ethnologie

Musée de l'Homme

Nº Inv.: 69.38.264 (1 a 3); 66.128.38 (1 e 2) e 66.128.153

Khôl: Produto natural de cor negra usado como cosmético nos olhos das mulheres e, em alguns contextos, também nos das crianças, neste caso, para protecção do mau olhado.



170

171 Pedra-pomes em forma de cornucópia

Irão, Fars

Prata repuchada

Alt.: 3.2; Larg.: 12; Comp.: 7 cm

Paris, Laboratoire d'Ethnologie

Musée de l'Homme

Missão Millot-Battesti

Nº Inv.: 66.128.56



171

172 Recipientes para kôhl

Paquistão e Índia mogol, século XIX

Prata

Alt.: 16; Larg.: 7 - Alt.: 12; Larg.: 8 - Alt.: 14.5; Larg.: 4.5 cm

Oeiras, colecção Mariano de Fonseca



172

173 Recipiente para kôhl

Iémen

Tecido com conchas

Paris, Laboratoire d'Ethnologie

Musée de l'Homme

Nº Inv.: 52.35.25



173



174

174 Pentas de homem

Madagáscar, Antandroy

Madeira

Alt.: 16.3; Larg.: 5 cm - Alt.: 11.5; Larg.: 6 cm - Alt.: 12.5; Larg.: 6.5 cm

Paris, Laboratoire d'Ethnologie

Musée de l'Homme

Nº Inv.: 992.16.9 - 7 - 10

A decoração incide na parte superior, variando entre arcos, losangos, rectângulos e cabeças de zebu.

175 Pente de homem

Madagáscar, Betsimisaraka

Madeira

Alt.: 10.8; Larg.: 4.7 cm

Paris, Laboratoire d'Ethnologie

Musée de l'Homme

Nº Inv.: 91.45.67

176 Frasco para perfume

Moçambique

Alt.: 8.5; Larg.: 6 cm

Vidro revestido a missangas

Coimbra, Museu e Laboratório Antropológico
da Universidade de Coimbra

Nº Inv. 327



176

177 Pentes

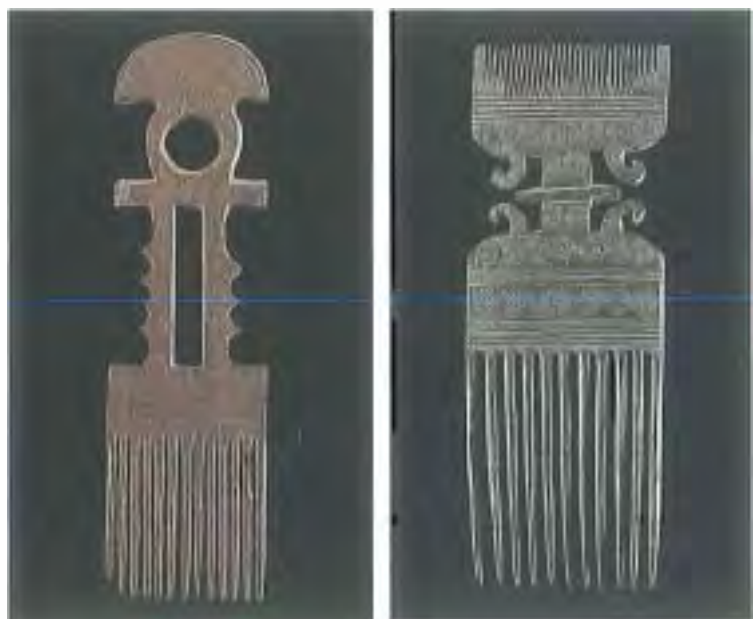
Moçambique, Makonde

Madeira entalhada

Comp.: 26 cm; Comp.: 21.5 cm

Coimbra, Museu e Laboratório Antropológico
da Universidade de Coimbra

Nº Inv.: 86.32.1 e 129



177

178 Pente

Moçambique

Madeira e fio de algodão branco, azul e vermelho

Coimbra, Museu e Laboratório Antropológico
da Universidade de Coimbra

Nº Inv.: 133



178

MODOS DE VESTIR

179 Véu

Paquistão, Sind
Algodão, técnica *tie-dye* e bordaduras com aplicações de espelhos
Alt.: 190; Larg.: 128 cm
Missão Françoise Cousin, 1974
Paris, Laboratoire d'Ethnologie
Musée de l'Homme
Nº Inv.: 974.17.89

180 Blusa de mulher

Paquistão
Cetim de seda, bordado com aplicações
Alt.: 70 ; Larg.: máxima 105 cm
Missão Jacques Millot, 1962
Paris, Laboratoire d'Ethnologie
Musée de l'Homme
Nº Inv.: 63.1.30

181 Casaco de seda

Irão, século XVII ou XVIII
Alt.: 106 cm
Lisboa, Museu Calouste Gulbenkian
Nº Inv.: 1455

[Gulbenkian 1989, p. 306]



182 Casaco comprido sem mangas

Irão

Seda brocada e algodão

Comp.: 120; Larg.: 37 cm

Colecção d'Aumale

Paris, Laboratoire d'Ethnologie

Musée de l'Homme

Nº Inv.: 989.24.47

183 Faixa de seda

Iraque, Curdistão, século XIX

Seda

Comp.: 10; Larg.: 188 cm

Madrid, Museu Nacional de Antropologia

Nº Inv.: 3573

Faixa de seda de várias cores e rematada numa das extremidades por franjas vermelhas. O forro é de algodão estampado em castanho e verde. Corresponde à indumentária de uma criança e provém da zona curda da Turquia.

F.S.

184 Bolsa

Iraque, Curdistão, século XVIII

Seda

Larg.: 40; D.: 8 cm

Madrid, Museu Nacional de Antropologia

Nº Inv.: 3405

Bolsa tubular em seda de várias cores, com fios de ouro e prata, formando franjas. O extremo reforça-se com bordados e cinco pedras azuis e verdes engastadas. Provavelmente era utilizada para guardar moedas e é originária da zona curda da Turquia.

F.S.



183



184

185 Véu

Iémen, Sana

Algodão bordado a ouro e prata

Técnica *tie-dye*

Alt.: 58; Larg.: 50 cm

Berlim, Staatliche Museen zu Berlin

Preussischer Kulturbesitz

Museum für Völkerkunde

Nº Inv.: IB 14614

Usado em ocasiões especiais. Bordado com fios de prata,
ouro e pérolas de coral e de vidro.



186 *Capuz (gargush)*

Iémen, judeu

Algodão bordado

Paris, Laboratoire d'Ethnologie

Musée de l'Homme

N° Inv.: 70.125.1



186

187 *Véu (gargush)*

Iémen, judeu

Seda bordada com ornamentos de metal

Paris, Laboratoire d'Ethnologie

Musée de l'Homme

N° Inv.: 989.255.67.3

188 *Vestido de mulher (lulu'i)*

Iémen

Seda bordada com ornamentos de metal

Paris, Laboratoire d'Ethnologie

Musée de l'Homme

N° Inv.: 989.25.67.1



188

189 *Calças (serwal)*

Iémen

Seda bordada

Paris, Laboratoire d'Ethnologie

Musée de l'Homme

N° Inv.: 989.25.67.2



189

190 Traje de homem

Iémen, Sana
Seda amarela bordada a prata
Paris, Laboratoire d'Ethnologie
Musée de l'Homme

Nº Inv.: 72.49.18



190

191 Traje de Homem (Joho)

Tanzânia, Zanzibar
Algodão e fio de ouro
Alt.: 135; Larg.: 135 cm
Berlim, Staatliche Museen zu Berlin,
Preussischer Kulturbesitz
Museum für Völkerkunde

Nº Inv.: E 18351

192 Chapéu de pano (cofió)

Tanzânia, Tanga, swahili
Algodão bordado geometricamente
Alt.: 9.3; D.: 17 cm
Berlim, Staatliche Museen zu Berlin,
Preussischer Kulturbesitz
Museum für Völkerkunde

Nº Inv.: III. E 14698



192

193 Chapéu de pano (cofió)

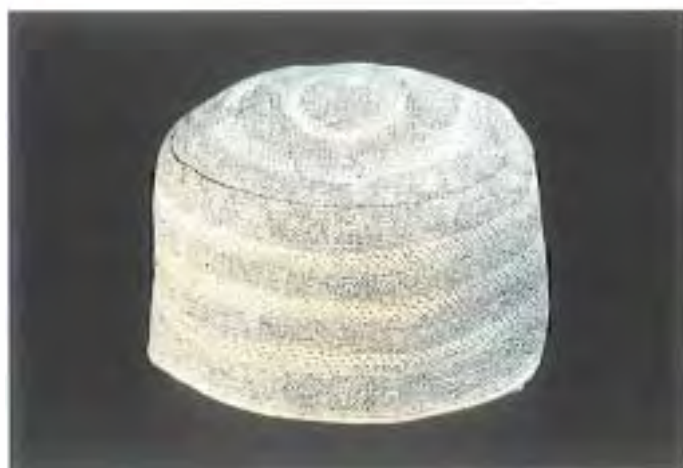
Tanzânia, swahili
Algodão bordado com motivos florais
Alt.: 9.5; D. 16.5 cm
Berlim, Staatliche Museen zu Berlin,
Preussischer Kulturbesitz
Museum für Völkerkunde

Nº Inv.: III. E 19573

194 Chapéu de pano (cofió)

Comores
Algodão bordado com motivos geométricos
e florais
Alt.: 10; D.: 17.5 cm
Paris, Laboratoire d'Ethnologie
Musée de l'Homme

Nº Inv.: 51.74.25



194



195

195 Sapatos

Tanzânia, swahili

Prata, ouro e madeira

Alt.: 14; Larg.: 24.2; Comp.: 8.5 cm

Berlim, Staatliche Museen zu Berlin,

Preussischer Kulturbesitz

Museum für Völkerkunde

Nº Inv.: III. E 4685 (a / b)

196 Chapéu e traje de aparato (*lamd*)

Etiópia, amhara

Chapéu e capa de veludo e seda, bordados a

prata e decoração com pedras preciosas

Doação do Presidente da República

Francesa em 1919

Paris, Laboratoire d'Ethnologie

Musée de l'Homme

Nº Inv.: 19.4.3/4



196

197 Capa de dignitário (*kabba*)

Etiópia, Amhara

Cetim preto com galões de passemanaria com fios de ouro e prata

Paris, Laboratoire d'Ethnologie

Musée de l'Homme

Nº Inv.: X.68.AFN.92

198 Chapéu cónico

Quênia, Ugaya, c. 1895

Couro bordado com missangas e conchas.

Alt.: 50; Larg.: 45 cm

Berlim, Staatliche Museen zu Berlin,

Preussischer Kulturbesitz

Museum für Völkerkunde

Nº Inv.: III. E.3896

199 Pano de algodão

África Oriental

Algodão riscado

Comp.: 260; Larg.: 110 cm

Coimbra, Museu e Laboratório Antropológico da Universidade de Coimbra

Nº Inv.: 117

Pano rectangular com duas bandas vermelhas a todo o comprimento dos lados maiores e cinco bandas da mesma cor nos lados menores, ornadas com franjas de várias cores.



197



198

Saiote

Moçambique (?)

Fibras vegetais e algodão

Comp.: 81; Larg.: 40 cm

Coimbra, Museu e Laboratório Antropológico da Universidade de Coimbra

Nº Inv.: 6

Tanga de fibras vegetais soltas, pendentes de um cordão grosso de fio de algodão, onde sobressai um fio vermelho.

Tanga

Moçambique

Missangas e algodão

Comp.: 27; Larg.: 19 cm

Coimbra, Museu e Laboratório Antropológico da Universidade de Coimbra

Nº Inv.: 4

Tanga toda de missangas de várias cores, enfiada em fios de algodão, formando linhas quebradas, que se repetem, variando apenas nas suas cores.



139



140



141



Saiote *tindjavo*

Moçambique, Changane

Couro e caudas de gato

Alt.: 45; Comp.: 94 cm

Lisboa, Museu Nacional de Etnologia

Nº Inv.: AH 957

Cinto de couro do qual pendem cinquenta caudas de gato bravo. Outrora foi veste de guerreiro, hoje é usada em caso de doença ou dificuldades sérias, por indicação de adivinhos.

B.P.



203



Estojo peniano

Moçambique

Madeira

Alt.: 8; D.: 22 cm

Coimbra, Museu e Laboratório Antropológico da Universidade de Coimbra

Nº Inv.: 7

Pequeno esferóide oco de madeira feito de uma só peça, com uma abertura circular num dos polos, tendo no polo oposto uma pequena peça de madeira de forma cilindro-cónica.



204

Estojo peniano

Moçambique

Fibras vegetais e folha de palmeira

Alt.: 4; D.: 45 cm

Coimbra, Museu e Laboratório Antropológico da Universidade de Coimbra

Nº Inv.: 11

Pequeno esferóide oco de madeira feito, no interior, de fibras vegetais e, no exterior, de tiras extraídas dos folíolos da folha de palmeira.

Veste *vatsua*

Moçambique, tindjão

Pele de cabra e pêlo

Lisboa, Museu Nacional de Etnologia

Nº Inv.: AH 879

Feito de pele de cabra do mato, com o pêlo à vista, compõe-se de dois elementos: um franjado, outro rectangular com dois pendentes do mesmo material. Usado nas cerimónias de iniciação dos rapazes.

B.P.

Colete de chefe

Moçambique, makwa

Algodão

Lisboa, Sociedade de Geografia

Nº Inv.: AA-401

Peça de algodão azul com bordados geométricos dourados e vermelhos, de influência árabe.



206

Barrete de chefe

Moçambique, makwa

Algodão bordado a fio dourado

Lisboa, Sociedade de Geografia

Nº Inv.: AA-401/A

Vulgo cofió, de pano, com desenhos geométricos profusamente bordados a fio dourado.

Lamba

Madagáscar, Merina

Seda colorida às riscas

Paris, Musée des Arts d'Afrique et l'Océanie

Nº Inv.: 88.3.59

Ikat

Madagáscar, Rabane

Ráfia com desenhos geométricos

Paris, Musée des Arts d'Afrique et l'Océanie

Nº Inv.: 88.3.64



207



210

Ikat

Madagáscar, Sakalava

Ráfia em tons castanhos com decoração figurativa

Comp.: 252; Larg.: 93 cm

Paris, Laboratoire d'Ethnologie

Musée de l'Homme

Nº Inv.: X.997.1.8

Tecido de ráfia, vulgarmente conhecido por Kandreho (Nordeste de Madagáscar). Fundo castanho escuro decorado a azul esverdeado, com motivos geométricos, antropomórficos e zoomórficos.

211 *Lamba*

Madagáscar, Betsileo

Seda selvagem e pérolas de prata

Comp.: 236; Larg.: 178 cm

Paris, Laboratoire d'Ethnologie

Musée de l'Homme

Nº Inv.: X.997.1.2

Tecido usado em cerimónias. As bandas longitudinais castanhas, pretas e cor de laranja são decoradas com pérolas de prata que formam motivos geométricos nas extremidades, donde saem curtas franjas.



PROTECÇÃO RITUAL

212 Colar de prata com amuletos

Sri Lanka, Peradeniya

Prata cinzelada com pendants

Larg.: 56 cm

Missão Jacques Millot, 1966

Paris, Laboratoire d'Ethnologie

Musée de l'Homme

Nº Inv.: 66.125.22



212

213 Dois *Cache-sexe* femininos

Sri Lanka

Prata

Alt.: 6; Larg.: 4.8 cm - Alt.: 6; Larg.: 5.5 cm

Missão Jacques Millot, 1966

Paris, Laboratoire d'Ethnologie

Musée de l'Homme

Nº Inv.: 66.125.29 - 30



213

214 Relicário (*bazu band*) - porta amuletos

Afganistão

Prata cinzelada

Alt.: 10; Larg.: 7 cm

Paris, Laboratoire d'Ethnologie

Musée de l'Homme

Nº Inv.: 982.588 (1 a 3)



214

215 Porta-Corão

Afeganistão, século XIX

Prata e coral

Comp.: 18 cm

Madrid, Museu Nacional de Antropologia

Nº Inv.: 8234

Peça de forma tubular para escritos corânicos e com corrente para ser pendurado ao pescoço. Utilizado pelos muçulmanos como amuleto.

F.S.



215

216 Estandarte em forma de mão

Irão, início do século XVIII

Prata gravada

Doação de RT. Hon. Earl Kitchener de Khartoum

Londres, Museu Victoria & Albert

Nº Inv.: M11-1958

Gravação dos nomes de doze imames e de invocações religiosas.

317 Pendente com talismã

Iémen

Prata granulada

Alt.: 12 cm

Berlim, Staatliche Museen zu Berlin,

Preussischer Kulturbesitz

Museum für Völkerkunde

Nº Inv.: IB 9892



318 Rolo mágico e protector

Etiópia

Missão Dakar-Djibouti

Paris, Laboratoire d'Ethnologie

Musée de l'Homme

319 Cinco cruces de peito

Etiópia

Alt.: 7; Larg.: 4 cm (dimensões máximas)

Belas, colecção Rainer Daehnhardt

320 Ornamento de peito (*bandolier*) para homem

Madagascar, Merina, início do século XIX

Prata trabalhada com dentes de crocodilo

D.: 43 cm

Oxford, Museu Pitt Rivers, Universidade de Oxford

Nº Inv.: 1884.96.5

Este ornamento foi provavelmente usado a tiracolo. A forma lembra um talismã pessoal (*ody*) com representação de pérolas e dentes de crocodilo, usados pelos soldados de Merina [Coote 1997, fig. 4; Mack 1986, 65].

321 Amuleto *Mohara*

Madagascar, Merina

Pedra com missangas e pérolas

Alt.: 14.7; Larg.: 11.4 cm

Paris, Laboratoire d'Ethnologie, Musée de l'Homme

Nº Inv.: 61.60.101

Bloco de pedra esculpido com interior cheio de uma pasta dura misturada com fragmentos de ferro. A parte superior tem uma faixa de pérolas de vidro cor-de-rosa, branco, verde e azul escuro.



217

Amuleto *Mohara*

Madagáscar, Sakalava

Corno de zebu com missangas e pérolas

Alt.: 25

Paris, Laboratoire d'Ethnologie

Musée de l'Homme

Nº Inv.: 29.1.60

Corno de zebu com larga faixa de pérolas vermelhas, brancas e pretas, prolongada por uma fita vermelha que serve de suporte do amuleto para colocar ao pescoço. No interior foram introduzidos pedaços de madeira e de osso, um par de tesouras e um pequeno busto humano esculpido em madeira.



221



222

PROTEÇÃO SECULAR

223 Adaga

Omã, século XIX

Prata e couro

Aprx. Alt.: 20; Larg.: 6 cm

Berlim, Staatliche Museen zu Berlin,

Preussischer Kulturbesitz

Museum für Völkerkunde

Nº Inv.: IB 14369 (a-b)



223

224 Punhal de Homem (*khanjar*)

Omã

Prata filigrinada

Aprx. Alt.: 20; Larg.: 6 cm

Paris, Laboratoire d'Ethnologie

Musée de l'Homme

Nº Inv.: X.66.96.1 / 96.2

225 Punhal de Homem (*hanjah*)

Etiópia, Djimma

(Punhal) Comp.: 40.5 cm; Larg.: 3.7 cm - (Bainha)

Comp.: 32 cm

Doação de J. Borelli

Paris, Laboratoire d'Ethnologie

Musée de l'Homme

Nº Inv.: 90.28.104

Punhal dito do Rei de Djimma, munido de bainha em couro, decorada com fios de ouro e apresentando na sua extremidade um botão dourado. O punhal tem uma lâmina ligeiramente curva. As duas faces são decoradas com motivos incisivos a negro. Lâmina de prata incrustada de cobre.



226

226 Escudo

Etiópia, Amhara, século XIX

Veludo com ornamentos de prata e ouro

Alt.: 54.5 cm; Comp.: 19 cm

Depósito de Lord of the Admiralty

Londres, Museu Victoria & Albert

Escudo oval de influência muçulmana

Moçambique

Pele de boi, algodão e pau

(Escudo) Alt.: 76; Larg.: 47 cm - (Pau) Comp.: 115 cm

Coimbra, Museu e Laboratório Antropológico da Universidade de Coimbra

Nº Inv.: 409

Escudo feito de pele de boi com o pêlo voltado para o interior.

Ao centro tem duas ordens de incisões rectangulares, dispostas longitudinalmente e interrompidas a meio do escudo por um intervalo com 8 cm de largura. A parte exterior tem seis aselhas triangulares por onde passa um pau roliço, adelgado na extremidade superior a que está presa uma tira de couro, por meio de anéis feitos de cordão de algodão.

Dois punhais de influência árabe

Moçambique

Ferro, madeira e latão de influência árabe

Coimbra, Museu e Laboratório Antropológico da Universidade de Coimbra

Nº Inv.: 726, 749



227



228

Três azagaias

Moçambique

Ferro, madeira e latão

Coimbra, Museu e Laboratório Antropológico da Universidade de Coimbra

Nº Inv.: 491, 705, 681



229



230



231

40 Lança cerimonial

Moçambique, makonde

Ferro, madeira e osso ou marfim

Comp.: 92 cm

Doação Maria Catarina Castro, 1980

Coimbra, Museu e Laboratório Antropológico da Universidade de Coimbra

Nº Inv.: 80.45.2

331 Apoia-nuca

Moçambique, Manica

Madeira

Alt.: 7 ; Comp.: 18.5; Larg.: 9 cm

Coimbra, Museu e Laboratório Antropológico da Universidade de Coimbra

Nº Inv.: 333

234 Fumadores de ópio

Irão, século XVII ou princípio do século XVIII

Muhammad Murad (calígrafo)

Papel

Pintura: Alt.: 39; Larg.: 26.5 cm

Lisboa, Museu Calouste Gulbenkian

Nº Inv.: M30



233 Cachimbo de água (*Huqqa*)

Irão, século XVII

Cerâmica "azul e branco"

Alt.: 26; D.: 20 cm

Lisboa, Museu Calouste Gulbenkian

Nº Inv.: 964



234 Caixa para tabaco (*mallat*)

Iémen do Norte

Madeira com madrepérola

Paris, Laboratoire d'Ethnologie

Musée de l'Homme

Nº Inv.: 72.49.80

235 Tabaqueira

Moçambique, Inhambane

Latão, missangas e algodão

Coimbra, Museu e Laboratório Antropológico

da Universidade de Coimbra

Nº Inv.: 19

Tabaqueira formada por três sementes duras, escavadas, presas a grossos cordões de missanga, em dois tons de azul, com franjas de algodão e duas argolas de latão nas extremidades.

233



234



235

REPRESENTAÇÕES DO CORPO

236 Máscara de *Kola Sanniya* com dezoito demónios de doença

Sri Lanka

Madeira pintada

Aprx.: Alt.: 112; Larg.: 71 cm

Oxford, Museu Pitt Rivers, Universidade de Oxford

Nº Inv.: 1899.88.1, B.I. 119

Cada face representa uma doença e está associada a um demónio. Esta máscara era usada pelos budistas do Sri Lanka em cerimónias de exorcismo e rituais de medicina tradicional.



236

237 Boneca

Comores, Anjouan

Madeira e tecido

Alt.: 56; Larg.: 35 cm

Paris, Laboratoire d'Ethnologie

Musée de l'Homme

Nº Inv.: 69.65.1

Boneca de madeira vestida de *chiffon* com materiais decorativos diversos: papel, pérolas de imitação.

238 Apoia-nuca

Moçambique, Sul do Save, ronga

Alt.: 14; Larg.: 9.5; Comp.: 82 cm

Lisboa, Museu Nacional de Etnologia

Nº Inv.: AO 331

Peça compósita de madeira monóxila, formada por um apoia-nuca e duas figuras humanas masculina e feminina de pé, com sexos e hérnia umbilical bem desenhados e corda característica desta tribo na cabeça do homem.

B.P.



238

Máscara facial

Moçambique, makonde

Madeira, cabelos naturais e cera

Alt.: 30.5; Larg.: 26 cm

Lisboa, Museu Nacional de Etnologia

Nº Inv.: D. 2.1

Madeira castanha com cabelos naturais, olhos vazados na pálpebra inferior e boca muito fina. Escarificações faciais obtidas pela aplicação de cera. Usada nas cerimónias de circuncisão dos rapazes - *Mapiko*.

B.P.

Máscara elmo

Moçambique, makonde

Madeira, cabelo natural e cera

Alt.: 22; Larg.: 18.5 cm

Lisboa, Museu Nacional de Etnologia

Nº Inv.: AZ 942

Madeira leve, tingido de ocre vermelho; implantação de cabelo natural com recortes elaborados e rosto recoberto de escarificações, obtidas com cera de abelha, reproduzindo padrões usados nas faces dos makondes. Botoque no lábio superior. Usada na cerimónia de circuncisão dos rapazes - *Mapiko*.

B.P.

Máscara elmo

Moçambique, makonde

Madeira e cabelo natural

Alt.: 24; Larg.: 18 cm

Lisboa, Museu Nacional de Etnologia

Nº Inv.: AA. 025

Madeira leve pintada de castanho-amarelado; cabelo natural e motivos de adorno figurados. Usada nas cerimónias da circuncisão dos rapazes.

B.P.



Máscara facial

Moçambique, makonde

Madeira tingida

Alt.: 30 cm

Lisboa, Sociedade de Geografia

Nº Inv.: AB-529

Máscara com representação pintada de escarificações étnicas.

Máscara elmo

Moçambique

Madeira

Alt.: 36 cm

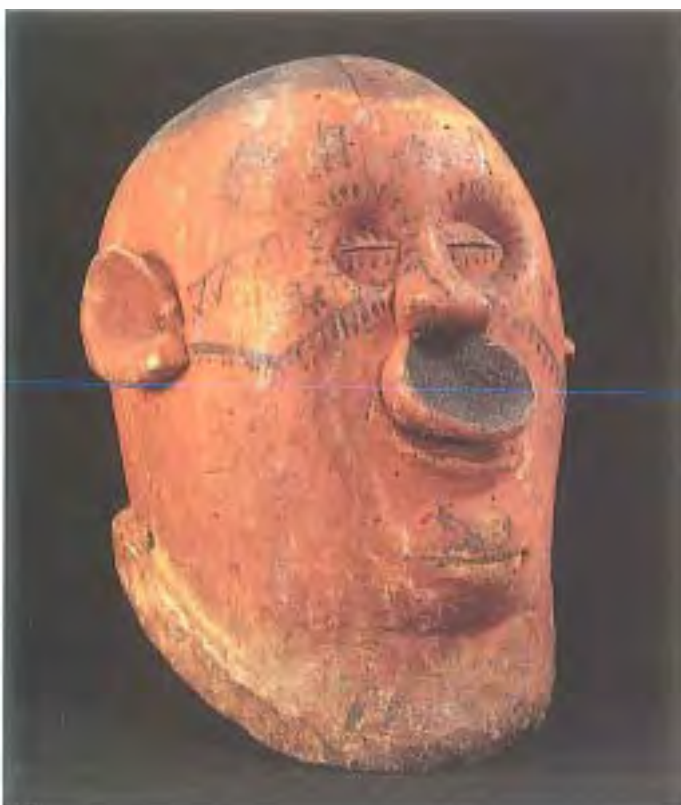
Lisboa, Sociedade de Geografia

Nº Inv.: AB-530

Máscara com deformação do lábio superior, assinalando a sua proveniência cultural. Representação pintada das escarificações. Tem olhos fendidos.



242



243



244

Máscara facial

Tanzânia, makonde

Madeira

Alt.: 43; Larg.: 17 cm

Lisboa, Museu Nacional de Etnologia

Nº Inv.: D. 2.3

Madeira tingida de castanho; figuração de cabelo escurecido a fogo de faces lisas, pouco modelada, olhos vazados e boca entreaberta. É encimada por uma figura humana erecta.

B.P.

Máscara

Moçambique, Tete, angoni

Madeira

Alt.: 28; Larg.: 15.6 cm

Coimbra, Museu e Laboratório Antropológico da Universidade de Coimbra

Nº Inv. 79.3.1

Madeira pintada de vermelho vivo com dentes de secção rectangular pintados de prateado. Utilizada em contextos rituais.

246 Máscara facial

Moçambique, Tete, angoni

Madeira e fibra vegetal

Alt.: 22.4; Larg.: 20.5 cm

Lisboa, Museu Nacional de Etnologia

Nº Inv.: AO 143

Madeira pintada de vermelho vivo com cabeleira de fibra vegetal tingida de preto. Difundida a partir dos *Maraves* é usada nos ritos de puberdade (filiação na sociedade de *Nhau*).

B.P.

247 Máscara facial

Moçambique, Tete, angoni

Madeira e fibras vegetais

Alt.: 26.4; Larg.: 18.3 cm

Lisboa, Museu Nacional de Etnologia

Nº Inv.: AO 144

Madeira pintada de vermelho vinoso, com olhos e boca rasgados e dentes no maxilar superior. Cabeleira de fibras vegetais. Difundida a partir dos *Maraves*, é usada nos ritos da puberdade (filiação na sociedade de *Nhau*).

B.P.

Máscara de corpo

Tanzânia, makonde

Madeira com cordão

Alt.: 42.7; Larg.: 21.8 cm

Berlim, Staatliche Museen zu Berlin, Preussischer Kulturbesitz
Museum für Völkerkunde

Nº Inv.: III E. 16452



245



249



250

340 Escultura

Tanzânia, Wadoe

Madeira com missangas

Alt.: 22 cm; D.: 8 cm

Berlim, Staatliche Museen zu Berlin, Preussischer Kulturbesitz
Museum für Völkerkunde

Nº Inv.: III. E. 3750

 Apoia-nuca

Madagáscar, Mahafale

Madeira esculpida

Alt.: 16; Larg.: 16 cm

Paris, Laboratoire d'Ethnologie

Musée de l'Homme

Nº Inv.: 990.57.386

Peça quadrada, integrando no seu interior duas figuras humanas a dançar.



À Volta do Índico

4







A percepção dos objectos culturais

JOHN MACK

A HISTÓRIA DAS EXPLORAÇÕES pode e tem sido caracterizada por uma grande variedade de formas alternativas: como viagens de descoberta e feitos heróicos; como um exercício de exploração de recursos ou como actos de apropriação. Sejam os relatos escritos dos navegantes europeus sejam os dos cronistas árabes, histórias de piratas e aventureiros ou mitos relatando as viagens de reis africanos, tais narrativas assumem aquilo a que se pode chamar uma perspectiva de primeira pessoa. De facto, elas são quase sempre a história biográfica ou autobiográfica do “descobridor”, raramente a do “descoberto”. O que não surpreende, se tivermos em conta que ser-se descoberto implica concordância com o facto de se ter perdido, antes do mais, um cenário que não sugere apenas o testemunho passivo de viajantes exóticos mas algo da natureza da conversão religiosa. Também implica a criação de um registo do acontecimento mais amplamente acessível - algo que inevitavelmente não aconteceu, ou aconteceu só e principalmente sob forma de uma narrativa oral.

Para o explorador, a segurança e precisão dos mecanismos de registo podiam frequentemente ser questões de importância vital. Em tais circunstâncias é crucial que a viagem seja relatada de modo a ser reproduzida, ou, no caso de uma circum-navegação, que ela possa ser reproduzível. A disposição dos astros, as direcções predominantes dos ventos, as variações na linha costeira, tinham de se escrever, cartografar, desenhar ou descrever. Sem isso, as viagens de regresso tornavam-se imprevisíveis e as viagens futuras tinham de ser de novo iniciadas.

Mecanismos de registo imprecisos eram um perigo de vida potencial.

O registar dos encontros culturais é talvez de uma ordem algo diferente. Se muitas das primeiras viagens da Idade das Descobertas se destinavam a uma cartografia da forma da terra e do próprio planeta, uma ardente curiosidade sobre a condição da condição humana encontrada pelo caminho foi posta de lado. Histórias de naufrágios, onde estava implicada uma maior relação de dependência com os que viviam em terras distantes,

tinham alguma aceitação popular. No entanto, os povos locais eram encontrados principalmente no contexto do comércio. Os bens que os navios levavam podem por vezes ter tido a intenção de impressionar, como a banda de bordo com todos os instrumentos musicais que Francis Drake levou quando partiu para circum-navegar o globo; muitos objectos eram todavia mais prosaicos e tinham como objectivo a troca. Contas, botões, metal e álcool eram tão vitais como sextantes; tornaram-se a moeda pela qual se ganhava o acesso a água fresca e a outras provisões vitais. Quaisquer artefactos locais adquiridos ao mesmo tempo também tendiam a ter uma aplicação prática: cestos, utensílios e peles; ou um valor exagerado, caso dos metais preciosos. Frequentemente os objectos mais úteis não sobreviviam; sendo usados imediatamente, era frequente ficarem destruídos no que restava duma longa viagem. O armamento parece ter tido o maior nível de sobrevivência de todos os artefactos.

Havia, pois, um aspecto fortemente pragmático nos contactos iniciais entre os “descobridores” e os “descobertos”. Na ausência de uma observação mais vasta, todo um *show* de variedades de seres imaginários foi transportado pelo mundo fora: nobres selvagens, gigantes, o Preste João... Como exprimiu claramente Nigel Barley: “Não obstante os astrolábios e os relógios mecânicos, os europeus continuavam a navegar pelo que eram mapas míticos” [in Yoshida e Mack, 1977, p. 122]. Só mais tarde, de cerca de 1800 para a frente, se fez uma tentativa mais sistemática para documentar as condições das diferentes culturas à volta do mundo. As *Considérations sur les méthodes à suivre dans l'observation des Peuples Sauvages*, de Degérando, derivadas em parte dos interesses da Société des Observateurs de l'Homme (fundada em França em 1799), foi uma das primeiras destas tentativas. A partir de 1870 uma série de questionários mais formalizados tornaram-se disponíveis aos viajantes, encorajando a realização de registos. A série de *Notes and Queries*, publicada pelo Royal Anthropological Institute em Londres, é disso um exemplo [Urry, 1972]. Mesmo se o primeiro encontro é hostil, o “descoberto” acaba - por falta de referente alternativo - por ser o sustentáculo voluntário ou involuntário da perspectiva do “descobridor”.

Muita literatura recente procurou reunir provas suficientes para contrariar este modelo desequilibrado, contrapondo uma versão mais alargada e inclusiva da História [Thomas, 1991; Yoshida e Mack, 1997]. O vocabulário é aqui menos de “descoberta” ou de “exploração” e mais de pontos de “partida” e lugares de “chegada” (como neste artigo) ou das “rotas” intermédias, tanto culturais quanto geográficas [Clifford, 1997]. O que, por seu lado, levanta questões significativas acerca do tipo de registos em instituições como os museus e a sua representação nas exposições que criam. Embora os objectos “etnográficos” fossem uma parte das colecções fundadoras de muitos dos primeiros museus (por exemplo, na colecção Sloane no British Museum, fundado em 1753) [MacGregor, 1994], tais instituições surgiram no mundo ocidental como museus de antropologia, aut nomi-

zados a partir de meados do século XIX. Pilar Romero de Tejada menciona o Musée de l'Homme em Paris, cujo predecessor, o Musée d'Ethnologie du Trocadero, foi fundado em 1878. Existem, entre outros, o Rijksmuseum voor Völkenskunde em Leiden (1862), o Peabody Museum of Archaeology and Anthropology na Universidade de Harvard (1866), o Museum für Völkenskunde em Munique (1868), o American Museum of Natural History de Nova Iorque (1869), o Museum für Völkenskunde de Berlim (1873), e o Museu Pitt Rivers de Oxford (1883).

A Doutora Romero de Tejada coloca questões interessantes acerca do estatuto dos objectos etnográficos e especialmente a de saber em que medida são eles acessíveis a critérios estéticos de avaliação. A tendência contemporânea afasta-se da criação de mais museus de antropologia nos moldes do século XIX, indo na direcção da incorporação das artes de África, do Pacífico e de outros contextos em museus de arte. O Metropolitan Museum of Art tem um departamento que trata de “arte primitiva”. Existe um Museu Nacional de Arte Africana que faz parte da Smithsonian Institution, em Washington, e um Museu para a Arte Africana em Nova Iorque. Em Paris, actualmente o grande debate é sobre a reestruturação dos seus museus que tratam de etnografia com vista a criar uma nova instituição que se concentre nas *Arts Premières*. Em suma, a perspectiva antropológica parece ter-se tornado um problema e a concentração na estética tem aparecido como uma solução. Não estamos longe do aparecimento de volumes e de ensaios a anunciar a “crise” nos museus de antropologia.

A razão por que isto tem parecido um problema reside talvez, em parte, na bagagem histórica que envolve os museus de antropologia. Às instituições que emergiram como entidades autónomas na segunda metade do século XIX, este facto sucedeu tanto por serem expulsas de outros tipos de instituição quanto por parecerem ter uma razão de ser própria, completa e definida. No caso do British Museum, a formação do departamento de etnografia surgiu como uma área distinta de especialidade académica quando outros departamentos reconhecidos por terem objectivos mais “nobres” se definiram. A etnografia era o que restava, um resíduo. Em 1861 ele foi ameaçado pelo mesmo destino que teriam muitas outras colecções noutros lados da Europa e da América: a separação de outras áreas da colecção do Museu. Estava a ocupar muito espaço. Mas as colecções de História Natural é que foram de facto expulsas finalmente do seu ninho, em 1883, com a criação de um Museu de História Natural. Embora houvesse o sentimento de que o tamanho potencial duma colecção etnográfica - dado o seu âmbito mundial e as perspectivas crescentes de colecções maiores e mais completas no começo do Império Britânico - acabaria por ser avassalador, havia também o sentimento mais positivo de que a etnografia podia desencadear um apelo público e popular que outras colecções não teriam [Mack, 1997, pp. 34-50]. Embora, no fundo, seja difícil escapar à implicação oitocentista de que o “primitivo” era um ramo separado dos estudos humanos, podendo ser identifi-

cado autonomamente dos empreendimentos de outras áreas da “Antiguidade”, especialmente as da Assíria, do Egipto, do mundo Clássico e do Mediterrâneo em geral.

Na taxinomia do período, o acto de classificar culturas e objectos era mais do que um acto coincidente com a ordenação do museu. Era também uma actividade didáctica que implicava uma discriminação entre os objectos. A sua expressão visual apreende-se nos expositores dos museus da época, cheios, com os objectos empilhados uns em cima dos outros. Os objectos eram colocados ao lado dos que mais se lhes assemelhavam em termos de forma, com a ideia de que o que finalmente surgisse seria a emergência de formas mais elevadas e complexas a partir de formas inferiores e mais simples. Eis o equivalente visual da antiga ideia europeia da Grande Cadeia do Ser. A estética dos objectos individuais não prevalecia em lado algum; o que interessava era o modelo geral, estando expositores e salas completas dispostos numa intrincada geometria de relações. A base de tal ideia de exposição é a definição de um objecto a partir de outro. O sistema era auto-referencial, estava virado sobre si próprio; os objectos não tinham valor pelo seu significado original ou características individuais. De facto, eles eram vistos como espécimes e artefactos, mais do que como obras de arte; os seus criadores eram representantes anónimos de níveis específicos de uma realização cultural mais vasta.

Pilar Romero de Tejada insurge-se contra esta prática anacrónica, propondo, pelo menos, duas visões alternativas. A primeira é a relevância contemporânea da etnografia. A colecção, pesquisa e documentação não pararam com o pós-colonialismo e, ainda menos, com o pós-modernismo. Muito do interesse da etnografia reside hoje em documentar a mudança. Pilar Romero aponta para o interesse potencial da chamada arte de aeroporto ou de turista. Embora concordando que esta é de facto uma área de estudo interessante - sobre a qual foram realizados diferentes trabalhos [cf. por exemplo Graenburn 1976] - eu argumentaria que as suas implicações vão mais longe. Não se trata apenas uma questão de *pastiches* produzidos para um público externo, procurando o *souvenir*. Muitos artistas à volta do mundo reflectem presentemente sobre a sua cultura através dos mecanismos da arte contemporânea. Os seus trabalhos relacionam-se frequentemente, reinterpretando e reavaliando a mitologia, os objectos e os rituais da sua herança cultural. Tal não é uma forma de arte desinteressada ou cerebral, mas uma interpretação da “tradição”, paralela a uma perspectiva etnográfica e que contém ao mesmo tempo em si mesma potencial para um interesse etnográfico mais vasto. Estes artistas, mesmo que criem o que consideram obras de arte estão, no entanto, num diálogo construtivo e interpretativo com o seu próprio passado.

Eis o que nos leva a uma segunda questão levantada por Pilar Romero de Tejada. Ela contesta uma abordagem do tipo de “arte pela arte” a favor de uma perspectiva mais concentrada no contexto cultural. E sugere, com razão, que a beleza não é imutável e que as ideias de belo estão elas próprias sujeitas a mudanças de moda e de percepção.

A atracção estética, por outras palavras, não é despoletada pelas qualidades inerentes aos objectos para quem tem a capacidade de lhes reagir esteticamente.

Em 1988, o então Centro para a Arte Africana em Nova Iorque montou uma provocante exposição intitulada *ART/artifact* [Vogel, 1988; cfr. também Gell, 1996], que procurava explorar a noção de que a arte é função do meio em que é avaliada, um tema eventualmente mais fácil de explorar, na cidade cujo mais célebre artista nos últimos anos foi Andy Warhol. O conceito foi demonstrado pela exposição, destacada no seu expositor, de uma rede de caça, ainda pungentemente embalada e atada para o seu transporte da África central até à sua actual residência num museu americano. Não há dúvida de que os critérios para avaliar o objecto são arrancados ao visitante não tanto pelas qualidades estéticas inatas do objecto quanto pelo contexto em que este é visto. Não era fornecida qualquer outra informação adicional sobre o objecto; não é que tenha sido considerado meramente desnecessário - ficamos com a inequívoca impressão de que essa informação teria afectado seriamente o conceito estético mais vasto que se pretendia transmitir. A rede de caça era apresentada como um detrito cultural, um objecto que foi dar a costas estrangeiras e atirado para todos os lados pelas marés de um interesse cada vez menor pelas finalidades para as quais o objecto foi inicialmente criado. Somos levados a reflectir sobre a tese de que o contexto etnográfico necessita de ser suprimido para nascer a apreciação estética; que os objectos não familiares a uma cultura têm o potencial de serem valorizados esteticamente quanto mais estiverem afastados e destituídos do seu contexto original para poderem ser reformulados conceptualmente no interior de outro contexto.

Ainda assim, será esta desconfortável tese sustentável? Referi já noutro artigo deste Catálogo (cf. *supra*) os ornamentos usados pelos dignatários Merina no Madagáscar do século XIX. Estes aparecem numa variedade de formas que inclui pequenos galões e adornos maiores em forma de caixa. Podem ser de prata, ouro ou enfeitados com contas, e muitos incorporam também jóias importadas. De um modo geral têm bicos em forma de espátula que se projectam da base. Numa certa medida, são impressionantes exemplos de joalharia e poderiam **aparecer** sem hesitação em qualquer exposição de jóias, como exemplos artísticos e sumptuosos das áreas ocidentais do oceano Índico. Mas quando inquirimos mais a fundo, descobrimos que são, de facto, parte do vestuário de um Merina de estatuto elevado e dos que executam cerimónias de circuncisão, isto é, pessoas que têm um poder especial, político ou espiritual. Além disso, há alguns exemplos em que os bicos que saem do fundo são dentes de crocodilo verdadeiros. Os de ouro e de prata têm a forma de espátula por serem representações de dentes. Os crocodilos têm um lugar especial no pensamento malgaxe. Esta é uma ilha sem leões nem leopardos; até as cobras, que aí abundam, têm os dentes retraídos de tal modo que têm de engolir a presa parcialmente para a poderem envenenar. Os crocodilos são o único grande predador sério que ataca o ser humano. Por isso se tornaram uma metáfora de entidades poderosas,

onde quer que sejam encontrados. De certa forma, são também agentes dos antepassados, considerados a fonte da vitalidade humana. Já vi gente cair a um rio que era suposto ter crocodilos e deixada à sua sorte, já que qualquer tentativa para os salvar era encarada como uma transgressão potencial da vontade dos antepassados ou do destino .

Assim, a interpretação etnográfica de um objecto leva-nos muito para lá das suas qualidades funcionais ou visuais, remetendo-nos para a necessidade de o avaliar como complexidade conceptual. Começamos a ver como e por que é ele em si mesmo um objecto de poder. Estes factos adicionais aumentam a nossa apreciação e mesmo o nosso prazer relativos ao objecto. Serão estes pontos de vista estéticos? Não tenho a certeza. Mas, tal como antes discutimos, as limitações duma abordagem taxonómica que tornaria os objectos espécimes, também devemos ter cuidado ao usar um termo como “arte” de uma forma rígida e taxonómica. Nos últimos anos, a *pop art*, a arte conceptual e outras elaborações contemporâneas habituaram-nos à ideia de que a arte não consiste apenas numa apreciação desapaixonada das qualidades formais do objecto, mas sobretudo em investir o objecto de uma interpretação significativa: algo que o observador sente como um compromisso intelectual activo .

Finalmente, a “crise” - se é disso que se trata - nos museus antropológicos e etnográficos surge em parte por eles continuarem presos à ideia oitocentista de que existe qualquer coisa a que se possa chamar objecto “etnográfico”. Kirshenblatt, citado pela doutora Romero de Tejada, tem com certeza razão quando sugere que os objectos etnográficos são apenas objectos tratados etnograficamente. Isto significa que o mesmo objecto pode ser simultaneamente um objecto artístico e um objecto etnográfico. O que por sua vez, sugere que os conservadores e organizadores de exposições podem utilmente ultrapassar as definições convencionais dos objectos que merecem a sua atenção. Se pode haver uma interpretação estética de um objecto etnográfico, pode igualmente haver uma interpretação etnográfica de uma peça de arte. Este catálogo e a exposição que o acompanha é um passo bem-vindo nessa direcção, inspirando-se, como o fez, na antiguidade e em culturas mais contemporâneas, na arqueologia, na história da arte e na etnografia - e apresentando os resultados num Museu de Arte Antiga.

O objecto etnográfico como arte

Invenção ou realidade?

P I L A R R O M E R O D E T E J A D A

AO LONGO DA HISTÓRIA DA CIVILIZAÇÃO há notícia frequente da constituição de colecções — principalmente de objectos de arte e religiosos — para uso e disfrute próprio de alguns monarcas, da aristocracia e da hierarquia da igreja. Mas a descoberta do Novo Mundo e o crescente desenvolvimento posterior das viagens europeias de exploração de terras distantes na Ásia, na Oceania e na África, deu origem à elaboração moderna e contemporânea de colecções de história natural referentes a esses lugares - nas quais eram sempre incluídos “ídolos” e “máscaras” dos povos descobertos e colonizados. Em Espanha, há notícia da criação, no regresso das viagens de Colombo, daquele que poderíamos considerar o primeiro museu etnográfico do mundo, graças ao secretário do cardeal Cisneros, Pe. Francisco Ruiz, que trouxe “arcas de ídolos, máscaras, anáguas, macas, guaizas e outras coisas típicas dos indígenas, que ficaram “para memória” na universidade cisneriana de Alcalá” [Fernando Ortiz 1949, XIX-XX]. Mesmo Filipe II, um rei amante das colecções culturais, tinha colecções desse tipo no Escorial. É também por essa altura que se iniciam na Europa os “gabinetes de curiosidades” — assim foram qualificados estes objectos tão diversos — primeiro renascentistas e, mais tarde, barrocos e iluministas, durante os séculos XVI, XVII e XVIII. Em muitos deles podemos detectar os predecessores de muitos museus antropológicos contemporâneos, embora procurem já reflectir uma “ordem natural” evolutiva, regida pela sabedoria de um criador todo-poderoso, constituindo uma “cadeia do ser” que vai das pedras aos retratos de homens célebres, passando pelas plantas e animais mais exóticos.

É já no século XVIII que estas colecções trazidas de terras distantes deixam de ser um conjunto homogéneo de curiosidades, porque a partir de então passam a integrar diferentes classificações taxonómicas (geologia, botânica, zoologia, antropologia). Com o

Iluminismo, torna-se moda em círculos populares a aplicação sistemática do “método científico” para a compreensão positiva — não transcendente — da humanidade e da natureza. Assim como Lineu criará o seu célebre sistema de classificação em botânica e zoologia, também o sistema de classificação do homem feita por Buffon obedece a esse espírito, que, anos depois, será desenvolvido por Thomsen para as antiguidades paleolíticas europeias [Lewis 1984]. Estes sistemas evolutivos, necessários para entender o mundo natural, foram desenvolvidos a partir dessas colecções exóticas, e são produto de uma procura competitiva de objectos em todos os recantos da terra em que se envolveram muitos expedicionários científicos e jovens amantes da aventura, que deixaram a sua vida nesse empreendimento (quase um terço dos discípulos de Lineu).

Só em meados do século XIX começa a institucionalização da Antropologia como um saber profissional — com cátedras universitárias, lugares de conservadores em museus e outros cargos com vista à realização de estudos especializados —, existindo no princípio duas correntes principais. Em primeiro lugar, a Etnografia, concebida como uma subdisciplina derivada de uma “História Natural do homem”, devendo claramente ser considerada como uma parte da zoologia. Esta abordagem dedicava-se ao estudo das “raças humanas”, especialmente de “todos aqueles povos selvagens e bárbaros que não sabem escrever os seus próprios feitos” [Anton, 1927, p. 7], e que se estudavam no início do mesmo modo que a flora e a fauna. Vale a pena recordar a este respeito que, em geral, essas colecções faziam parte de “museus de história natural”, de acordo com uma velha concepção aristotélica, recuperada no Renascimento, que situava numa mesma escala todos os seres da natureza (minerais, plantas, animais e homens) numa mesma cadeia - concepção já praticada nos Gabinetes iluministas.

Em segundo lugar temos a corrente antropológica do folclore que, como em tempos a definiu Guichot [1922, p. 26], se ocupa da recolha e do estudo das produções da sabedoria tradicional dos povos”. Os museus criados em meados do século XIX, nos quais acabaram por confluir assim duas tradições (a do folclore, que estudava os usos e costumes do próprio país, e a etnografia que o fazia em relação aos povos “exóticos”, conhecidos principalmente pelos viajantes da Europa e dos Estados Unidos), vão servir de laboratórios onde se aplicam duas teorias em voga nesse tempo: o evolucionismo e o difusionismo. A primeira teoria propunha-se considerar o homem ao longo das suas diferentes etapas de desenvolvimento (natural e cultural), desde o estágio selvagem até à civilização, passando pela barbárie. Nesta escala evolutiva da Humanidade os camponeses e pescadores europeus pré-industriais ficavam situados num escalão abaixo da sociedade urbana, constituída principalmente pelas classes médias. Eram aquilo a que podemos chamar os “nossos primitivos” ou, como assinala Del Pino [1991, p. 7], “os ‘representantes’ actuais na Europa dos primitivos do resto do mundo”. Para cada um desses primitivos ter-se-iam concebido os museus correspondentes: antropológicos e de artes e tradições populares.

O difusionismo, por seu lado, é uma corrente que teve especial relação com a definição histórica de “área cultural”, segundo a qual a cultura se teria transmitido, não por invenção espontânea de cada grupo humano, mas por “difusão” cultural de uns povos mais adiantados para outros menos civilizados. No caso dos museus, o difusionismo insistiu particularmente em ordenar as unidades culturais consideradas objecto de exposição em termos de “contiguidade geográfica” (para poder mostrar assim as respectivas influências históricas). Em relação ao evolucionismo, que ordena os objectos procedentes de qualquer parte do mundo segundo tipos biológicos conjecturalmente mais ou menos evoluídos, os difusionistas preferiam referir-se a povos concretos, embora caracterizando-os apenas segundo os elementos culturais que os diferenciavam dos seus vizinhos ou os assemelhavam a eles. Por vezes, querendo provar a trajectória seguida por um elemento cultural ao longo do espaço, traçavam grandes “círculos geográficos” para provar essa difusão histórica. Apesar destas diferenças doutrinárias sobre a origem das trajectórias culturais, ambas as escolas estavam interessadas *grosso modo* em grandes quadros gerais sobre a evolução da humanidade.

Seguindo estas teorias genéricas, em voga ao tempo ou posteriormente, os museus ordenavam e classificavam os diferentes povos, as raças, as culturas, as espécies e os objectos de acordo com supostas taxonomias e tipologias de valor universal. A partir desse momento, as colecções de objectos “exóticos” que se tinham formado no passado e as novas colecções criadas nessa altura, constituíram uma fonte de informação em primeira mão para o mundo ocidental, e deixaram de ser considerados como “curiosidades” para adquirir a categoria científica de *objecto etnográfico*.

1. O objecto etnográfico transformado em objecto de arte no século XX

Mas ainda não se tinha descoberto a estética dos referidos objectos exóticos, que adquiriram a categoria nova de objectos etnográficos. E encontramos exemplo disso nos objectos pré-colombianos existentes em Paris no século XIX, que, num determinado momento posterior, foram assimilados como “antiguidades”: consideravam-se grotescos e toscos e essa é a razão pela qual foram deambulando de um lado para o outro. Do Museu do Louvre passaram à Biblioteca Nacional e depois ao Museu Guimet, para acabarem finalmente no Museu do Trocadéro, antecessor do actual Museu do Homem, onde justamente foram por fim apreciados como objectos científicos e não pelo seu interesse artístico e estético [Williams 1985].

Nos primeiros anos deste século, (precisamente quando a Antropologia adquire relevância profissional com figuras como Boas nos Estados Unidos, Malinowski em Inglaterra ou Durkheim em França) artistas como Picasso, Brancusi, Miró, Giacometti e muitos outros (que representavam nesse momento a “vanguarda” da arte ocidental) começaram a coleccionar objectos etnográficos, principalmente esculturas de madeira e máscaras, nas quais se

inspiravam no seu processo de criação artística. Encontramos uma prova desse interesse no actual Museu Picasso de Paris, onde, juntamente com as suas obras, se expõem algumas das esculturas que lhes serviram de modelo, principalmente africanas. A partir desse momento elas foram consideradas “objectos artísticos” de grande relevância, tendo na realidade exercido grande influência na sua pintura, como foi evidenciado pelos historiadores da arte. E, a partir de então, esses objectos — que primeiro foram considerados curiosidades exóticas ou “fétiches” e que só mais tarde obtiveram a categoria de objectos científicos — passaram a ser também qualificados como “objectos de arte”. Mas devido aos padrões culturais impostos pela sociedade ocidental, à qual pertenciam os artistas de vanguarda, apenas eram admirados pelo seu valor estético e artístico, assim perdendo o seu significado simbólico, bem como a função social, económica e ritual que tinham nos grupos que os haviam criado e utilizado. Houve uma “apropriação” ocidental desses objectos, não ocidentais.

Enquanto isto acontecia no mundo da arte, no âmbito da Antropologia começavam a elaborar-se também trabalhos segundo o modelo da então chamada “arte primitiva”. Antes de continuar, quero chamar a atenção para a denominação de *primitivo* aplicada por antropólogos na época, e que actualmente é usada pelos especialistas de arte para se referirem aos povos não ocidentais: não a quero utilizar aqui com o sentido etnocêntrico que o termo teve inicialmente. Um dos trabalhos originais mais importantes sobre o tema foi publicado por Boas em 1927 em que ele faz a seguinte pergunta:

“Possuem (os povos primitivos) a mesma precisão na apreciação estética que encontramos pelo menos numa parte da nossa população?” Para concluir deste modo: “Creio que podemos dizer com segurança que, no estrito campo da arte característica de cada povo, o desfrute da beleza é quase o mesmo que entre nós, intenso para uns poucos, insignificante para as massas... O que distingue o moderno sentido estético do dos povos primitivos é o carácter múltiplo das suas manifestações. É a qualidade da sua experiência e não uma diferença de natureza mental, o que determina na produção e no reconhecimento estabelecido a diferença que há entre a arte moderna e a primitiva” [Boas 1955, p. 356].

Boas, tal como o fizeram outros antropólogos que na época estudaram esse tipo de arte primitiva, reconhece que existem qualidades estéticas em muitos dos objectos de uso diário desses povos, tanto naquilo que se consideram técnicas como o tecido, a cestaria, a cerâmica, etc., quanto noutro tipo de manifestações como a dança, a música, etc. Mas não só nas chamadas *artes plásticas*, principalmente a escultura — dentro da qual se incluíam as máscaras — e a pintura (entre as quais os pintores vanguardistas da época seleccionaram os “objectos artísticos” desses povos). E quando Franz Boas abordou os aspectos estéticos das técnicas realizadas por esses povos, disse que:

“A apreciação do valor estético da perfeição técnica não está limitada apenas ao homem civilizado. Ela manifesta-se nas formas dos objectos manufacturados de todos os povos primitivos que não foram contaminados pelos efeitos perniciosos da nossa civiliza-

ção e pelas suas mercadorias fabricadas por máquinas” [*ibidem* 1955, p. 19]. (E ele mesmo chega à conclusão) de que “um certo número de elementos puramente formais, alguns dos quais estão mais ou menos associados a motivos técnicos, outros a condições fisiológicas do corpo e outros ainda ao carácter geral do sentido da experiência, são determinantes da arte decorativa” [*ibidem* 1955, p. 62].

Nestas considerações magistrais de Franz Boas julgamos apreender em parte, nas suas avaliações da estética primitiva, um ponto de vista ocidental. Mas é talvez o antropólogo francês Marcel Mauss quem mais claramente assinala a necessidade de investigar este fenómeno de um ponto de vista “emic”, quer dizer, do ponto de vista dos actores que criam e utilizam esses objectos. Serão eles que terão de determinar quais são os objectos que reconhecem como artísticos e quais são as suas preferências estéticas. Na sua *Introdução à Etnografia*, publicada em 1947 mas que recolhe os apontamentos repartidos pelas suas aulas ao longo de toda a sua vida, no capítulo dedicado ao estudo da Estética, Mauss admite a existência deste conceito entre os diferentes povos; mas insiste especialmente em que o ideal estético é entre eles diferente, já que não há nenhum povo ou sociedade que partilhe o mesmo. Por isso, sugere que se pergunte ao informante que objecto considera belo e qual o que não considera um objecto de arte, pois cada um pode encerrar um significado ou um símbolo diferente. Mas também reconhece que esses objectos específicos podem ter diferentes funções e valores, que como tal possam ser reconhecidos pelo grupo. Diz o autor:

“o observador europeu deverá desconfiar das suas sensações pessoais: uma dada forma deve ser analisada segundo as sensações do observado. Por isso, depois da análise de um dado conjunto, será necessário considerar sempre a análise feita pelo observado de cada motivo e de cada sistema de motivos” [Mauss 1971, p. 153].

O autor indica-nos a necessidade de ter sempre em conta a opinião de uma determinada sociedade ou povo; por que acha belo um objecto de uso quotidiano, um adorno corporal, seja uma tatuagem ou uma escarificação, uma peça de vestuário, ou mesmo uma escultura ou uma máscara ritual. Devemos igualmente apreender do seu ponto de vista sobre o seu significado e o seu simbolismo, acentuando que só “nós inventámos a arte pela arte” [*ibidem* 1971, p. 190].

Como se expunham, nesses anos trinta, nos museus os objectos etnográficos com estas características? Nas exposições vai-se incluir a menção da sua contextualização particular, pelo que se inicia a reconstrução de edifícios típicos da arquitectura tradicional, com quadros da vida de trabalho, reproduzindo-se o interior das habitações e dramatizando-se cenas íntimas da vida quotidiana ou de outras características habituais de um determinado povo. E os objectos são colocados nessas reconstruções, mostrando a sua função e uso, pois é deste modo que servem de testemunho expressivo da globalidade de uma cultura.

Nos anos 40 voltamos a encontrar-nos com uma “apropriação” de objectos etnográficos de povos “primitivos” por parte de um movimento artístico ocidental, o *surrealismo*,

representado principalmente por Breton, Ernst e Duchamp. James Clifford, líder do movimento pós-moderno — ao qual aludiremos mais tarde, e que foi colaborador da historiografia antropológica de Stocking —, diz-nos que “os desclassificaram como espécimes científicos e os reclassificaram como objectos de arte” [Clifford 1988, p. 239]. Mas enquanto Picasso e outros artistas seus contemporâneos utilizaram principalmente objectos africanos, os surrealistas “apropriaram-se” de objectos da costa noroeste do Canadá ou de outros grupos autóctones da América e da Melanésia, ou mesmo do Japão. Nessa época, os discursos antropológicos não foram tão divergentes dos artísticos como o foram em períodos anteriores; embora percorressem caminhos separados, complementavam-se de alguma forma. Uma prova pode ser vista no jornal surrealista *VVV*, editado entre 1942-1943 pelos artistas acima mencionados, no qual escreveram antropólogos como Claude Lévi-Strauss ou Alfred Métraux sobre alguns objectos etnográficos. Mas os editores avaliavam-nos na perspectiva da arte “exótica” ou “naïve”.

Lévi-Strauss participava também da conceptualização dos objectos etnográficos como arte: “algumas estátuas e máscaras (da costa noroeste) são retratos cuidadosos que demonstram o interesse em reproduzir não só a aparência física, mas também a mais subtil essência espiritual da alma. O escultor do Alasca e da Colúmbia Britânica não é só o feiticeiro que confere ao sobrenatural uma forma visível, é também o criador, o intérprete que transforma em *obras-primas* eternas as emoções passageiras do homem” [Clifford 1988, p. 242]. Para ele a criação humana transcende o espaço e o tempo e insistia em que os objectos tribais são tão engenhosos como os de Picasso.

Nas suas entrevistas com Charbonnier, Lévi-Strauss sublinhou a existência de três diferenças assinaláveis entre a arte “primitiva” e a arte moderna. Uma é a função colectiva da primeira, em comparação com a função individual da segunda, embora na arte “primitiva” também exista uma função individualizada. Trabalhos recentes sobre a escultura africana mostram que o escultor é reconhecido como um artista, que este artista é conhecido de um público, por vezes a grande distância, e que o público local sabe reconhecer o estilo próprio de cada autor de máscara ou de estátua” [Lévi-Strauss 1968, p. 52]. A segunda diferença é que a arte moderna é mais representativa e descritiva do que a “primitiva”, já que a última faz parte de um sistema de símbolos. E, por último, a terceira diferença reside no academismo da arte moderna, enquanto na arte primitiva “a continuidade da tradição está assegurada” [*ibidem* 1968, p. 62]. No entanto, nessa mesma entrevista o autor refere-se ao facto de existirem diferentes formas de produção artística entre as sociedades primitivas e apresenta dois exemplos: o da pintura da Colúmbia Britânica, cujos artistas eram reputados especialistas, conhecidos pelos seus nomes e cujos trabalhos eram pagos pela nobreza, não com dinheiro como na arte ocidental, mas com escravos ou outro tipo de bens materiais; e o exemplo dos Sepik (Nova Guiné) onde todos os homens da comunidade são escultores, realizando as suas obras nos tempos livres.

2. Etnografia e arte, um debate actual

Quais são actualmente as relações entre arte e antropologia e como se aborda hoje em dia nos museus o estudo dos *objectos etnográficos*? Desde os anos 60 que a “arte primitiva” adquiriu uma maior relevância, detentora de um amplo mercado, envolvendo leilões e peritos. Mas para os museus só têm interesse os objectos com uma certa antiguidade, que não tenham sido contaminados pela influência ocidental, característica difícil de manter. Por isso, eles não têm em conta os objectos manufacturados contemporaneamente pelos diferentes grupos, frequentemente com materiais e técnicas tradicionais, mas cuja função original foi modificada. A designação de “arte de aeroporto” ou “arte para turistas” decorre principalmente do facto de eles pensarem que uma das características da “arte primitiva” é não ser ou não dever ser comerciável, por abranger exclusivamente objectos tidos como *sagrados*. Continuam a aplicar-se igualmente neste caso os padrões estéticos ocidentais e não os do próprio grupo, como também se mantém ainda uma ignorância total do contexto cultural de onde os objectos procedem, pois, como afirma Clifford sobre o sistema desses especialistas em “arte primitiva”, “parece uma condição para a apreciação estética... (mas os objectos são arrancados) do seu meio para circularem livremente noutro, o mundo da arte, dos museus, dos mercados e dos especialistas” [Clifford 1988, p. 200].

Em contrapartida, no campo da Antropologia tem maior importância o estudo da cultura material e o dos objectos artesanais, já que destes se pode extrair uma série considerável de conhecimentos relacionados com a sociedade que os fabricou ou os utilizou, e que lhes deu também o seu significado e simbolismo. E podem por si ser tratados como uma valiosa fonte de informação, como um documento. O seu estudo pode ser abordado em quatro níveis diferentes, que se inter-relacionam, para compreendermos sem confiar erradamente que os objectos falam por si sós: o primeiro nível seria dedicado às propriedades *estruturais*, quer dizer, às suas características físicas; o segundo às *funcionais*, referentes ao seu uso tanto potencial como real; o terceiro, ao *contexto* físico, económico, religioso, ou conceptual; e por último, o quarto, engloba o *significado* social e cultural, que traduz o sentido e o valor que o objecto tem na sociedade estudada. Mas este último nível é um processo complicado de estudo, porque o significado necessita frequentemente de revisões periódicas, dadas as mudanças que pode sofrer ao longo da sua história. Os museus de antropologia não devem restringir-se hoje em dia a uma visão nostálgica das tradições perdidas; devem antes ter uma atitude exploratória, olhando atentamente o nascimento de novas tradições. Por isso têm de recolher também objectos actuais afim de documentarem a mudança cultural. Entre esses objectos estão aqueles que os pseudo-especialistas em “arte primitiva” decidiram classificar como “arte de aeroporto” ou “arte para turistas”.

Num ensaio publicado por Harry Silver dedicado à análise dos diferentes estudos produzidos sobre “arte primitiva” no campo da antropologia e às diferentes abordagens utilizadas — e no qual o autor nos oferece uma vasta bibliografia sobre o tema —, são

definidas as diferentes denominações que lhe foram dadas: *primitiva*, *tribal*, *não ocidental*, *tradicional*, *popular*, *nativa* e *étnica*. Mas Silver rejeita todas, por não se adequarem a abordagens antropológicas. Resta apenas a de “etno-arte”, o título do seu ensaio, porque “não só sugere uma tradição estética específica, como também uma mais ampla orientação, ao estudar a arte como um todo”. O autor assinala, além disso, que o seu estudo “deve fazer-se de numa perspectiva ‘emic’, procurando o seu significado e transcendência para os membros de uma determinada sociedade” [Silver 1979, p. 268].

Em alguns museus antropológicos produziu-se actualmente uma verdadeira dicotomia sobre os objectos etnográficos — ou são classificados pelas suas propriedades, ou como “objectos artísticos” —, realizando-se exposições em que se destaca a qualidade artística dos objectos, que são apresentados descontextualizados, negligenciando-se a sua cultura original. O objecto é realçado por si mesmo, sem a mais elementar explicação ao visitante, para ser admirado apenas pela suposta beleza da sua nova contemplação física. Perguntamo-nos por isso: por que se produziu essa mudança, em museus que tradicionalmente os expunham numa perspectiva científica, explicativa e comparativa? Para alguns autores [Burcaw 1984 ou Fürst 1989], a causa pode ter origem no facto de os museus de arte e a própria arte terem adquirido um maior prestígio na nossa sociedade; ou, como assinala, Feest: “isto está de acordo com o facto de existir mais dinheiro disponível para as exposições de arte do que para as antropológicas” [Clifford 1988, p. 204]. É possível, como o mesmo autor assinalará anos depois, que o facto se deva também ao escasso interesse actualmente demonstrado pelas autoridades governativas em apoiar economicamente estes museus antropológicos, ao ponto de já não quererem gastar dinheiro na “investigação de povos exóticos” segundo as palavras explícitas do tesoureiro da cidade de Frankfurt [Feest 1994, p. 17].

Burcaw (1984) está também em desacordo também com esta nova situação por considerar que, seguindo os museus antropológicos o modelo expositivo dos museus de arte, se impôs a adopção do mesmo critério estético; quer dizer, os objectos só se utilizam para o *desfrute* do visitante, é a arte pela arte, abandonando-se o critério *educativo* próprio dos museus científicos, em que os objectos se utilizam também como elementos significativos sobre o mundo real. Em suma, dir-se-ia que os profissionais de museus científicos estão a escolher “a via fácil e não a intelectual” para a utilização das suas colecções.

O próprio Lévi-Strauss defende a posição dos especialistas em “arte primitiva” numa recente entrevista com Isaac Chiva, ao dizer que só devem fazer parte das colecções de um museu antropológico objectos que tenham qualidade estética e que sejam anteriores a 1914, pois são testemunhos de um passado desaparecido; os posteriores a essa data só podem ser resultado de “uma produção maciça, despidos de qualquer qualidade estética”. E acrescenta que “o papel da Antropologia é estudar “sociedades condenadas à extinção” [Desvallées 1994, p. 53]. Somos contra esta visão romântica e decadente da nossa disciplina, que abandona o momento presente e dinâmico dos fenómenos humanos em estudo.

3. Para a revitalização nacional e académica dos museus antropológicos

Mas há outros fenómenos dinâmicos a ter actualmente em conta no estudo dos objectos etnográficos exóticos em relação ao Ocidente, como o de saber o que sentem acerca deles os membros dos grupos de que procedem originariamente, os quais se aproximam cada vez mais dos museus e estão cada vez mais activos na pesquisa sobre o seu próprio património cultural, nem sempre estando de acordo com a interpretação dada por esses museus. Depois de um trabalho de campo realizado entre os Bangwa, um grupo africano, Brain e Pollock concluíram que muitas das peças procedentes deste grupo existentes nas colecções ocidentais “não são mais que esculturas toscamente talhadas pelos jovens para passar o tempo... e é evidente que aquilo que nós preferimos não é aquilo que eles preferem, e os artistas conservam os trabalhos de que mais gostam, vendendo aos estrangeiros as peças que não consideram importantes” [Fürst 1989, p. 100].

Por outro lado, não devemos esquecer que hoje em dia os objectos etnográficos e a sua circulação comercial ou cultural estão fortemente controlados pelas comunidades locais emergentes, principalmente nos países onde existem comunidades importantes, que umas vezes querem afirmar a sua identidade e outras recuperá-la. Eis o que acontece principalmente em países como os Estados Unidos, a Nova Zelândia ou o Canadá; neste último, os grupos autóctones estão a criar os seus próprios museus e, de facto, já constituíram dois na Colúmbia Britânica, propondo-se “solicitar as suas próprias bolsas ao Museu Nacional, nomear os seus próprios conservadores, contratar os seus antropólogos e repatriar as suas colecções próprias” [Ames 1986, p. 57].

Os Zuñi, comunidade do Novo México, recusaram que o Museum für Völkerkunde de Berlim emprestasse uma representação do seu deus da guerra *Ahauuta* — que se conserva no referido museu — para uma exposição do Museu de Arte Moderna de Nova Iorque (da qual falaremos mais adiante), pois para eles ela era sagrada e perigosa e não um objecto de arte. Ainda mais se opõem a que os seus objectos de grande valor simbólico estejam nos museus ocidentais, onde são considerados objectos científicos. Do mesmo modo, depois do “Acto de Liberdade Religiosa dos Povos Nativos” reconhecido nos Estados Unidos, todos eles iniciaram desencadearam processos judiciais para reclamar os objectos desta natureza que se encontram em alguns museus norte-americanos, por os considerarem prioritariamente propriedade comunitária [Clifford 1988].

Embora para o pós-modernismo seja “fácil demonstrar a recente ‘invenção’ das culturas actualmente chamadas ‘tradicionais’, sobre as quais várias minorias fundamentam as suas reivindicações políticas face às instituições sociopolíticas dominantes..., a questão essencial é que a maioria das tradições são igualmente inventadas” [Gable e outros 1992, p. 802].

Relativamente ao tema que aqui nos interessa, não podemos, enfim, deixar de mencionar criticamente uma das correntes em voga na disciplina antropológica, a pós-modernista, à qual temos aludido com alguma frequência¹. Esta tendência põe em causa propostas

¹ Ver Clifford 1985 e 1988 e na última edição a parte dedicada a “Colecções”; Lavine e Cruikshank 1995.

essenciais da disciplina, ao questionar a autenticidade da análise cultural questionamento que afecta também de certa maneira os museus de antropologia e os objectos neles conservados. O pós-modernismo chama a atenção para a subjectividade existente na “construção” do conhecimento antropológico, já que é o antropólogo quem o constrói, publica e modifica. Esta reserva incidiu também sobre aspectos fundamentais dos museus antropológicos, como a exposição e os objectos, considerando-se que a primeira não é neutra, antes reflecte a posição do conservador, que construiu o seu “discurso”, classificou e interpretou os objectos, questionando de novo a natureza do *objecto etnográfico*. Para Kirshenblatt [1991, p. 387]: “Os artefactos etnográficos são objectos de etnografia. São artefactos criados pelos etnógrafos. Tornam-se etnográficos em virtude de serem definidos, seccionados, separados e transportados por eles para longe. E são etnográficos não porque se encontrem numa habitação camponesa húngara, numa povoação Kwakiutl ou num mercado do Rajasthan, em vez do palácio de Buckingham ou do estúdio de Miguel Ângelo, mas devido à forma como foram separados por disciplinas”.

Relativamente à questão da objectividade/subjectividade das exposições, Clifford propõe a análise da que teve lugar em 1984 no Museu de Arte Moderna de Nova Iorque (MOMA), sobre “Primitivismo na arte do século XX. Afinidade entre o tribal e o moderno” [Clifford 1988, p. 191]. Esta exposição tratava o modernismo “como uma procura de princípios que transcendem a cultura, a política e a história. Debaixo deste guarda-chuva, o tribal transforma-se em moderno, e o moderno torna-se mais diversamente humano”. Nela se mostravam as qualidades que os uniam, o conceptualismo e a abstracção; para tal, foram escolhidos pelos comissários determinados objectos tribais que podiam elucidar a existência de afinidades culturais, mas recusaram-se outros de grande relevância, por se caracterizarem por um inequívoco naturalismo ou por serem produto dos contactos coloniais. Os comissários afirmavam que a arte transcende o seu contexto cultural e histórico particular, pretendendo eles ratificar assim a escala global do modernismo, à custa, todavia, da exclusão dos modernismos actualmente produzidos no Terceiro Mundo. Para Clifford [1988, p. 193] tal relação etnográfica mostra que “a afinidade entre o moderno e o tribal se produz por uma cuidadosa selecção dos objectos e por manter uma visão muito específica”.

Para concluir, diremos que, efectivamente, os objectos etnográficos codificados como arte com base nos padrões estéticos impostos pela sociedade ocidental são uma *invenção* desta. Embora não possamos negar a existência de objectos artísticos entre povos não ocidentais, devemos ter sempre em conta as normas estéticas dos seus criadores, que não coincidem necessariamente com as ocidentais. Devemos também ter em conta que as categorias de *belo*, *cultural* e *artístico* não são imutáveis, mas têm mudado e continuam a mudar com o decorrer do tempo. Neste processo de mudança de atitude cultural há factores internos e externos cuja legitimidade não pode ser negada, com a condição de que se produzam espontaneamente. Eis a diferença que separa a “arte primitiva” do mercado do objecto verdadeiramente etnográfico.

O encontro dos Portugueses com as cidades swahili da costa oriental de África

MARK HORTON

O primeiro encontro dos Portugueses

A CHEGADA DA PEQUENA FROTA de quatro navios de Vasco da Gama à Ilha de Moçambique, em 2 de Março de 1498, abriu uma nova era na história da África oriental a Sul do Sara e marcou o início de mais de quatro séculos de intervenção europeia nas sociedades da região. Mas para os historiadores e arqueólogos o momento do contacto teve um significado adicional, pois fornece uma janela de informação sobre essas sociedades autóctones, registada por testemunhas oculares portuguesas como Álvaro Velho, diarista de bordo da primeira viagem de Vasco da Gama ¹. Embora tenha havido visitantes anteriores da costa oriental da África que deixaram relatos pormenorizados — muito em especial al-Mas'udi em 916 d.C. [Freeman-Grenville 1962, pp. 1417] —, os primeiros relatos portugueses são notáveis pela sua capacidade de observação e pelo pormenor dramático. Combinando-os com a moderna investigação arqueológica e histórica, podemos começar a construir um quadro pormenorizado da região durante o século XV.

Quando a frota de Vasco da Gama contornou o cabo da Boa Esperança, os primeiros grupos que os Portugueses encontraram foram os caçadores-recolectores San, pastores Khoisan e, depois, aldeias de agricultores dispersas, cujos habitantes viviam em cabanas de palha; andavam nus, excepto “algumas peças de vestuário que lhes cobriam as partes íntimas” — tratando-se, sem dúvida, das aldeias agrícolas bantas do Natal e da costa de Moçambique. Donde a sua surpresa ao alcançar a Ilha de Moçambique, onde encontraram muçulmanos que vestiam “finos tecidos de linho ou de algodão com riscas

¹ O mais seguro relato das actividades de Gama na África oriental é geralmente aceite como o diário de Álvaro Velho (Ravenstei 1898). Mais pormenores encontram-se nas *Lendas de Gaspar Correia* (Stanley 1869), mas há diferenças nas datas e confusões dos acontecimentos nas viagens de ida e de regresso.

variadamente coloridas e de rica e elaborada feitura”. No porto encontraram também navios de comércio “carregados de ouro, prata, cravo, pimenta, gengibre e aros de prata” e “pérolas, jóias e rubis, tudo artigos que são usados pela gente da região” [Velho, XX].

Os Portugueses tinham chegado ao extremo sul da costa swahili, um extraordinário corredor comercial, cujas aldeias costeiras reuniam as riquezas do interior de África, principalmente ouro e marfim, mas também outras mercadorias como o cobre e o ferro, cristal e pedras preciosas, peles e madeira, que trocavam pelos produtos do Oriente. Os mercadores, seguindo os ventos da monção, chegavam a esta costa — e tinham-no feito ao longo de mil anos — vindos do Egito, da Arábia, do golfo Pérsico, da Índia e, ocasionalmente, do Sudeste asiático e da China [Horton 1996, pp. 414-18]. Trocavam os seus produtos, principalmente artigos manufacturados como cerâmica, vidro e tecidos, pelos valiosos minérios e matérias-primas de África.

O primeiro encontro de Gama com a África oriental durou 53 dias. A frota navegou para norte, com vários pilotos fornecidos pelo soberano de Moçambique. Navegaram para lá de Quíloa [Chittick 1974] nesse tempo a cidade comercialmente mais importante das cidades swahili, por causa dos fortes ventos, e chegaram a Mombaça, onde ancoraram fora do porto em 7 de Abril. Mombaça era uma cidade swahili moderadamente importante, onde as escavações no princípio da década de 1980 descobriram casas e uma mesquita do século XV (e mais antigas) [Sasson 1980]. Em Mombaça, o soberano local recebeu-os cordialmente e enviou-lhes um carneiro e grandes quantidades de laranjas, limões, cana de açúcar e um anel. Houve troca de presentes e dois portugueses foram a terra para visitar a cidade e o palácio do soberano. Encontraram os barcos locais engalanados com bandeiras, pelo que a frota também se engalanou². Mas, depois, as coisas começaram a correr mal e Gama afirmou ter descoberto uma conjura para capturar os navios quando entrassem no porto (em parte despejando azeite a ferver sobre a pele de dois dos indivíduos que tinha trazido de Moçambique, que depois saltaram para o mar e cujo destino subsequente não foi registado).

A frota partiu imediatamente de Mombaça e seguiu para Norte, para Melinde, capturando no caminho dois barcos locais e fazendo prisioneiros os que estavam a bordo, na esperança de que houvesse entre eles um piloto. Um dos prisioneiros era um distinto swahili local, que conseguiu desempenhar um papel importante nas negociações com Melinde, do que decorreu um modelo de relações cordiais para os cem anos seguintes. No caminho para Melinde, passaram por três cidades: Benapa (Mtwapa ?), Toca (Takaungu ?) e Nuguuquioniete (Kioni ?)³.

Em 14 de Abril a frota alcançou Melinde. O swahili distinto foi enviado a terra e, mais tarde, voltou com três carneiros, um *sharif* um dos cortesãos do soberano e a promessa de relações amistosas⁴. A frota permaneceu em Melinde

² Esta referência à decoração dos barcos com bandeiras constituiu durante muito tempo um problema. Os swahili enfeitavam tradicionalmente os seus barcos durante três dias a seguir ao fim do Ramadão - que em 1498 teria sido em 22-24 de Maio (Freeman-Grenville 1977) - enquanto que Velho dá a sua chegada como 7 de Abril. Os barcos podem ter sido enfeitados para qualquer outro festival, mas é mais provável que os Portugueses tenham visto o tradicional *mtape*, um barco costurado, com uma vela de esteira, que era geralmente decorado com três flâmulas na ponta do mastro bem como bandeirolas ou bandeiras na proa e na popa (Prins 1982, pp. 89-91). Os argumentos a favor da cronologia do avanço da frota apresentado por Hon H. Stanley (1869, pp. 111-112) não podem ser aceites, dado que ele errou os cálculos das datas do Ramadão. Segundo as escalas apresentadas por Velho, a frota devia partir de Melinde para a Índia em 22 de Abril, que teria sido o primeiro dia do Ramadão; é improvável que os Portugueses tivessem dado pelo início dessa festa.

³ Mtwapa está actualmente a ser escavada por C. M. Kusimba e contém certamente provas de uma maior povoação dessa data. De Takaungu pouco se sabe, mas Kioni fica perto da moderna cidade de Kilifi; há alguns anos foi ali descoberta uma inscrição com ornatos cúficos elaboradamente gravados (princípio do século XII ?). Encontra-se hoje no Museu do Forte Jesus. Na margem sul da ribeira Kilifi, as ruínas da povoação conhecida como Mnarani podem também representar a antiga Kioni.

⁴ Uma visão bastante diferente (e provavelmente mais verdadeira) da atitude de Melinde para com os Portugueses encontra-se na *História de Kiwa* árabe. “Quando os habitantes de Melinde os viram souberam que eles traziam a guerra e a corrupção e ficaram perturbados por um grande receio. Deram-lhes tudo o que pediam, água comida lenha e tudo o mais. E os francos pediram um piloto para os guiar para a Índia e depois de regresso à sua própria terra — que Deus a amaldiçoe!” (Freeman-Grenville 1962, p. 48).

durante nove dias e houve consideráveis festividades na praia promovidas pelo soberano local, descritas como “festas, lutas simuladas e fanfarras”. Foi fornecido um piloto para guiar a frota até à Índia; uma fonte de meados do século XVI sugere que este era nem mais nem menos do que o grande navegador Ibn Madjid, mas os estudiosos modernos favorecem a ideia de um indiano desconhecido tentando regressar ao seu país [Tibbets 1971, pp. 9-10]. A frota alcançou a Índia com êxito, ancorando em Calicute em 20 de Maio.

Na viagem de regresso a Portugal, os navios passaram por Mogadixo⁵ e Pare⁶, chegando a Melinde em 7 de Janeiro de 1499, onde permaneceram durante cinco dias, adquirindo provisões, trocando presentes (que incluíam uma trompa de marfim) e erguendo um padrão ou cruz de pedra⁷. Navegaram depois para sul e afundaram um dos navios perto de Tomgoni, por não terem braços suficientes para tripular os dois barcos que restavam.

As cidades swahili

Não há dúvida de que os exploradores portugueses ficaram impressionados com a qualidade das cidades que encontraram. Em Melinde, em 1498, as casas eram descritas como “majestosas e bem caiadas e têm muitas janelas” [Velho, XX]. Barbosa, em 1517, descreveu muitas “belas casas de pedra e argamassa de muitos andares, com grande profusão de janelas e telhados rasos” (fig. 1). A cidade está disposta com ruas estreitas [Freeman-Grenville 1962, p. 132]. Em Mombaça, uma estimativa falava de 600 casas de

⁵ Mogadixo era nessa data a mais setentrional de todas as povoações claramente swahili. Contém importantes vestígios arquitectónicos do século XIV (Garlake 1966).

⁶ Pare era outro importante centro de cultura swahili, com vestígios que datam principalmente dos séculos XVII e XVIII (Horton 1996, p. 24). As escavações mostraram uma ocupação do século X ou anterior.

⁷ O padrão de Vasco da Gama sobrevive em Melinde, numa base de coral, no fim de uma estreita península de coral. Axelson (1973, p. 28) apresentou provas de que a cruz é feita de calcário português. Velho não indica a localização da cruz, mas Correia (que situa o incidente antes da partida de Gama para a Índia) afirmou que o rei desejava que ele fosse colocado às portas do seu palácio, mas que foi preferida uma localização mais conspicua. E esta foi “numa colina, que ali havia acima do porto, à mão esquerda da cidade, um lugar que era muito conspicuo, de modo que a coluna podia ser vista de todo o mar” (Stanley 1869, p. 141). Esta descrição condiz com a sua presente localização. Segundo Cabral, que visitou Melinde em 1501, a cruz foi no entanto descida e guardada. Contudo, ela estava erguida em 1542, quando S. Francisco Xavier observou que ela era “dourada e muito bonita”. (Freeman-Grenville 1962, p.135).



FIG 1. Vista de Lamu, Quênia. Podemos encontrar actualmente grandes semelhanças com as descrições de Barbosa, no século XVI, sobre a costa swahili. 1997.



■ FIG 2. Palácio Real em Songo Mnara, com pátio afundado, datado do século XV. Arquiteturalmente muito conservado.

pedra: “algumas delas são de três andares e todas são rebocadas com cal. ... As ruas são muito estreitas... todas as casas têm assentos de pedra à frente”. As casas eram também descritas como “cobertas com folhas de palmeira... Nas casas de habitação de pedra há casas de madeira com pátios e estábulos para o gado” [ibidem, p. 109]⁸.

Em Quíloa, as casas eram “altas, como as de Espanha” [idem, p. 60]⁹, “a cidade é grande de bons prédios de pedra e argamassa com terraços e as casas têm muitos trabalhos de madeira” [Velho, XX]. Um pouco mais à frente, Barbosa descreve as portas como “de madeira, bem trabalhada, com excelente carpintaria” [Freeman-Greenville, p. 131]. Noutra descrição das casas de Quíloa afirma que ela eram “construídas de pedra e argamassa e rebocadas com vários desenhos” [idem, p. 106]. Segundo Barros, “as mais das casas são construídas de pedra e argamassa, com telhados rasos e nas traseiras há pomares com árvores de fruto e palmeiras para dar sombra e alegrar a vista bem como para dar frutos... as ruas aqui são tão estreitas que se pode saltar de um telhado para o outro no lado oposto” [ibidem, p. 85].

Até que ponto estão estes relatos de acordo com as provas arqueológicas e com a arquitectura sobrevivente? Um dos problemas é que dos sítios-chave - Melinde, Mombaça e Quíloa - pouco sobrevive à superfície da terra em Melinde¹⁰ ou Mombaça¹¹, enquanto que em Quíloa as casas do século XV só são conhecidas

⁸ Esta descrição foi feita durante a expedição de Francisco de Almeida em 1505.

⁹ Expedição de Pedro Álvares Cabral em 1500-1501.

¹⁰ Infelizmente pouco resta da Melinde dos séculos XV e XVI. A própria cidade foi praticamente abandonada no princípio do século XVII, depois de o soberano se instalar com o rei em Mombaça, em 1593, para onde a população se mudou. Extensas ruínas eram visíveis no século XIX, mas foram pilhadas para uma nova povoação estabelecida em 1861 (Martin 1973, p. 57). Nos tempos modernos, a cidade expandiu-se muito, mas não houve recuperação arqueológica para reconstruir a topografia do lugar. Um viajante do século XIX, Von der Decken, esboçou um mapa da cidade, indicando a posição de “ruinen von alt-Melinde” e pensa-se geralmente que o centro da cidade histórica se encontra entre dois túmulos de pilares, que datam provavelmente do século XV, e uma capela, que pode ter sido parte da povoação e da feitoria portuguesa durante a construção de estâncias balneares até 1500 metros a norte desse povoamento, que incluíam cerâmicas do século XII, bem como cerâmica chinesa verde-pálida do século XV, pode sugerir que a cidade medieval era muito mais vasta, em torno de uma bafa, tal como é descrita nos relatos portugueses.

¹¹ Sassoon (1980) apresenta provas arqueológicas do principal povoamento anterior aos Portugueses, descobertas durante a construção do Hospital Central. Havia outras povoações medievais na ilha, incluindo uma adjacente à agora destruída mesquita de Kilindini e uma terceira perto do Pillar e Mesquita Mbaraki. O célebre mapa de Resende de 1634 (Freeman-Greenville 1980, mapa 1 é uma razoável reprodução) mostra duas povoações a norte do Forte Jesus, uma comunidade portuguesa e missão agostinha (hoje asfixiada pela Cidade Velha) e uma swahili próxima, mas um pouco mais para sul da cidade medieval.

pelas escavações realizadas [Chittick 1974]. Os sítios que melhor sobreviveram do século XV são muitas vezes afastados e rurais e podem não ser representativos dos principais centros urbanos¹² (fig. 2 e 3). Em termos gerais, a construção de pedra era bem conhecida



■ FIG 3. *Mihrab* de Mesquita em Ras Mkumbuu, ilha de Pemba, típico de arquitectura swahili dos séculos XIV-XV.

¹² Em Shanga, o plano de uma cidade do século XV sobrevive sob a forma de estruturas em ruínas e escavadas; ver Horton 1996, fig. 9. Outra cidade dos séculos XV-XVI com um plano relativamente completo é Songo Mnara (Garlake 1966, fig. 74), perto de Quíloa.

à data na costa oriental africana [Horton 1996, pp. 26-32]. As paredes eram feitas de blocos irregulares de coral, extraídos dos afloramentos ou de calcário terrestre (conhecido como “refugo de coral”), ao passo que a cal era feita em fornos abertos, contendo a mesma pedra, colocada numa plataforma de paus de mangue. Exemplos desses fornos foram escavados e foram também descritos pelos Portugueses, parecendo diferir pouco da prática actual¹³. Os telhados eram rasos, com um tecto de pedra assente em pilares de mangue; em alguns casos os telhados eram também cobertos de colmo, provavelmente para fazer uma casa mais fresca. Tanto as casas cobertas de colmo como as de telhados rasos figuram nas descrições, o que está de acordo com as provas que sobreviveram. Mais problemáticos são os relatos das casas até três pisos em Mombaça e Quíloa; nessa data, todas as casas conhecidas são de um único piso e as de dois pisos desenvolveram-se, ao que parece, no século XVIII, em Lamu e em Pate.

Outros aspectos são de particular interesse. O primeiro é o das portas lavradas (cat. n.º 8). Estas portas representam um aspecto bem conhecido das casas swahili do século XIX em Lamu. A mais antiga porta datada é de 1701/2, dos banhos de Kidichi em Zanzibar, banhos esses que só foram construídos em 1832; acontece que essa porta foi importada para a África oriental, juntamente com os artífices que construíram os banhos [Aldrick 1990, p. 9]. A mais antiga porta datada feita no local é provavelmente de Lamu, datando apenas de 1797 e sendo de um tipo que se tornou popular através da influência omani na África oriental durante o século XIX. As portas do século XV podem ter sido completamente diferentes, possivelmente semelhantes às portas pintadas e gravadas hoje na ilha de Pate. Todos os exemplares conhecidos não têm data e, dadas as condições climáticas locais, têm provavelmente pouco mais de cem anos; tudo o que resta em contextos arqueológicos é um conjunto de marcas da moldura no vão da porta.

O trabalho com estuque decorativo encontra-se também nas casas swahili, geralmente mais no interior, do que no exterior e constitui uma forma particular das casas do século XVIII, durante o qual se desenvolveu numa fantástica forma de arte. Os testemunhos arqueológicos são o que de grande auxílio, tendo sido registados nichos de estuque de uma casa do século XIV em Shanga [Horton 1996, p. 41]. Mais comum é o uso da decoração em coral trabalhado (previamente estucado ou caiado) e que se encontra na Shanga do século XIV e em vários momentos do século XV na costa norte do Quênia [Allen 1979, figs. 1-15].

Palácios reais

Os exploradores portugueses mantinham um vasto comércio com os soberanos locais, não sendo, pois, surpreendente que haja numerosas referências ao “palácio do rei”. Continua a haver problemas na identificação de tais palácios na arquitectura que sobrevivem. Nos locais em que se afirmou a existência de tais palácios, como em Gedi, eles são na realidade pouco mais do que casas grandes. O único edifício distinta-

¹³ “A cal é aqui preparada da seguinte maneira: empilham-se grandes toros de madeira num círculo e dentro colocam-se pedras calcárias de coral; seguidamente a lenha é queimada. O processo, depois disso, é o mesmo que em Portugal” (Freeman-Grenville 1962, p. 107). Para amostras da escavação, ver Horton 1996, p. 134 e Chittick 1974, I, p. 40.

mente apalaçado, Husuni Kubwa, em Quíloa, parece ter sido deixado por acabar por volta de 1300 e pode nunca ter sido ocupado pelo sultão.

O palácio de Melinde não sobreviveu, nem se conhece o lugar dele, embora fosse provavelmente perto do mar. Os mais antigos relatos sugerem simplesmente que o rei era transportado num palanquim desde “os degraus de pedra do seu palácio para o lado dos barcos do capitão-mor”. Esses degraus de pedra também aparecem na descrição de Cabral em 1501 [Freeman-Grenville 1962, p. 63]¹⁴. A descrição mais pormenorizada de um palácio é o de Quíloa, em 1503-4: “numa parte da cidade o rei tem o seu palácio, construído como fortaleza, com torres e torretas e toda a espécie de defesas, com uma porta que abre para um cais a fim de permitir a entrada a partir do mar, e outra larga porta ao lado da fortaleza que abria para a cidade. À sua frente havia um grande espaço vazio para onde eles puxavam os barcos, em frente do qual os nossos navios ancoraram”.

Neville Chittick [1974, pp. 132-45] escavou parte de uma grande construção de pedra perto da praia em Quíloa, que ele designou como a “Casa da Mesquita”¹⁵, que fica abaixo e adjacente ao palácio do século XVIII dos sultões de Quíloa. A construção incluía dois pátios, um deles com uma varanda abobadada com vasos vidrados dos séculos XIV e XV inseridos no zimbório arqueado. Um possível indício da sua função real é a incorporação de uma pequena mesquita privada na arquitetura do edifício. Na vizinha Songo Mnara, há um outro possível palácio do século XV com dois pátios interiores (isto é, uma área pública e outra privada) e uma mesquita privada idêntica [Garlake 1966, fig. 73].

Um outro possível palácio foi escavado em Tumbatu, onde foi descoberto um vasto grupo de edifícios em torno de dois pátios. O edifício de Tumbatu tinha entrada pela praia, por degraus escavados na rocha, flanqueados por três reentrâncias de postes (que podem ter suportado bandeiras). A potencial função “real” do edifício foi identificada por um átrio interior, considerado uma Câmara do Conselho. Tem três entradas — uma entrada pública, uma do palácio, e uma terceira de uma casa anexa que foi identificada como a casa do Qadi [Horton no prelo].

Realeza e política swahili

Os soberanos swahili desempenharam um importante papel nas negociações dos Portugueses com as comunidades locais e muito dependeu das relações cordiais ou hostis que decorrentemente se desenvolveram. Ao procurarem o soberano, rapidamente se aperceberam de que algumas comunidades não tinham reis. Por exemplo, em Barawa, “esta cidade era governada por uma corporação, sendo esses doze mouros os principais chefes do governo” [Freeman-Grenville 1962, p. 78]. Organização idêntica foi relatada em Siyu, em 1634 [*idem*, p. 181]

Outras comunidades tinham claramente soberanos, aos quais era atribuído considerável cerimonial. Podem-se encontrar provas dessas práticas em relatos de

¹⁴ A descrição contém igualmente um curioso ritual. Depois de o rei ter descido esses degraus, era abatido um carneiro quando o rei montava o cavalo, e passava depois por cima do carneiro morto.

¹⁵ Chittick achou que esse edifício correspondia mais rigorosamente às descrições portuguesas, ainda que não tenha conseguido encontrar muralhas defensivas nas escavações (1974, p. 248).

viajantes e em descrições de cortes reais no século XIX, antes de elas terem sido abolidas durante o processo colonial. Muitas derivaram das práticas da cõrte islâmica e eram especialmente influenciadas pelos cortejos dos califas fatimidas, mas, com o tempo, devem ter desenvolvido o seu carácter africano distintivo. Uma descrição pormenorizada das práticas da cõrte em Mogadixo foi registada por Ibn Batuta por volta de 1331: “Depois disso o xeique saiu pela porta da mesquita e calçou as sandálias. Ordenou ao Qadi e a mim próprio que fizéssemos o mesmo, e seguiu a pé para sua casa, que é perto da mesquita, todos os restantes seguindo descalços. Por cima da cabeça dele transportavam um dossel de seda, com as quatro varas encimadas por um pássaro dourado. Ele usava uma capa majestosa de pano verde de Jerusalém, por cima de roupas de linho do Egipto. Tinha uma faixa de seda e um grande turbante. À sua frente rufavam tambores e tocavam trombetas e oboés. Era precedido pelos emires do exército e seguido pelo Qadi, os homens de leis e os Sharifs” [ibidem, pp. 29-30].

Este cerimonial existia ainda na costa quando Gama se encontrou com o soberano de Melinde. Nessa ocasião, ele vestia um manto de damasco debruado a cetim e usava na cabeça um turbante. Estava sentado em duas cadeiras de bronze, debaixo de um guarda-sol de seda carmesim. Era acompanhado por um servidor com uma espada curta e por músicos que tocavam anafis e “duas trompas de marfim, ricamente cravejadas e da altura de um homem, que eram sopradas por um buraco de lado e faziam uma suave harmonia com os anafis” [Velho, X]. Os anafis eram muito provavelmente instrumentos semelhantes a trompetes de metal ou de osso, mas são as trompas ou *siwa* sopradas de lado que constituem a parte mais notável desta descrição. Elas eram suficientemente importantes para que Gama pedisse uma e ela lhe fosse concedida, na sua viagem de regresso a Portugal¹⁶. A trompa soprada de lado é um instrumento musical africano característico e foram esses extraordinários objectos de grande porte que devem ter causado a maior impressão aos visitantes¹⁷.

As *siwas* de Pate e de Lamu

Duas grandes *siwas* cerimoniais sobreviveram até aos tempos modernos [cfr. Allen 1976; Sassoon 1975]¹⁸. Encontram-se no Museu de Lamu e uma delas é feita de marfim, a outra de uma liga de cobre¹⁹ (fig. 4). A *siwa* de marfim estava ligada à cidade de Pate, e a *História de Pate* relata que ela foi feita entre 1694 e 1700²⁰ por um membro da família real, depois de o uso da *siwa* oficial ter sido recusado para uma cerimónia de circuncisão. Mais tarde, a *siwa* oficial perdeu-se no mar e a sua réplica foi requisitada para o ritual; entretanto, o rapaz que tinha sido circuncisado tornou-se sultão. Sem dúvida que esta história é uma invenção, tenuemente disfarçada para legitimar o novo sultão, e não deve ser tomada à

¹⁶ Na tradução de Ravenstein, Velho afirma que Gama pediu apenas um dente de marfim. Strandes traduziu esta passagem como sendo oferta de uma *siwa* (1968, p. 28), o que faria muitíssimo sentido no contexto de uma oferta diplomática ao rei de Portugal. Os Portugueses não devem ter compreendido todo o significado dessa oferta, pois uma *siwa* era uma oferta tradicional feita a um reino cliente, como aconteceu em 1744, quando Pate ofereceu uma *siwa* a Vumba (Allen 1976, p. 38).

¹⁷ Quando o frade Gaspar Correia de S. Bernardino visitou Mombaça, em 1606, encontrou-se com o rei de Melinde (agora instalado em Mombaça). E recordou, “sempre que conversávamos com o rei, ele estava sentado numa cadeira de madrepérola muito bem aparelhada e nós em cadeiras de veludo escarlate bordadas a fio de ouro fino. Quando a nossa audiência terminou e nós partimos, ele ordenou que tocassem cornetas e trompas, curvas e de marfim, e os montes e vales e ecoavam-nas...” (Freeman-Grenville 1962, p. 157). A referência à cadeira embutida de madrepérola deve ser uma descrição da *Kiti cha enzi*, de que sobreviveu um pequeno número, e num estudo J. de V. Allen (1989) afirmou que elas eram um desenvolvimento swahili de uma cadeira frequentemente encontrada no Egipto mameluco.

¹⁸ Allen 1976; Sassoon 1975. Outras *siwas* sobrevivem na África oriental, mas nenhuma é tão magnífica como os exemplares de Lamu e de Pate. Para uma lista completa, ver Allen 1976, p. 38.

¹⁹ Quando esta *siwa* foi levada para o British Museum para conservação em 1971, parece não ter sido feita análise do seu conteúdo em metal.

²⁰ As datas dadas na *História de Pate* são pouco fiáveis, mas neste caso, a *História* regista a intervenção dos Portugueses na política de Pate e a cronologia pode ser reconstituída pelas fontes portuguesas; ver Allen 1976, p. 41 para o argumento completo.



■ FIG 4. Duas *siwas*, uma de marfim, feita em Pate, e outra em bronze, de Lamu ou Luziwa. Ambas se encontram no Museu de Lamu.

letra. Sabemos, no entanto, que os Portugueses se apropriaram quatro *siwas* de Pate em 1679 e este pode ter sido o verdadeiro contexto da sua manufactura. Ela pode, no entanto, ser muito anterior, e ter passado despercebida no ataque dos Portugueses. A sua inscrição continua por decifrar e está feita aparentemente num “árabe muito corrompido”, mas os ornamentos em guilhoché — embora ainda usados na Somália, para a decoração de objectos como os apoios para nuca — só se encontram em contextos medievais, como o *mihrab* da mesquita ocidental em Shanga [Horton 1996, p. 35]. É portanto possível que a *siwa* seja muito anterior à sua tradicional datação de cerca de 1700.

A *siwa* de liga de cobre veio de Lamu, embora a Crónica de Lamu e as tradições orais afirmem que ela foi capturada em Mudiwo, pequena cidade do continente, perto de Lamu²¹. Historicamente nada se sabe da sua data. A *siwa* está ornada em guilhoché e tem uma inscrição em letra muito deteriorada que, segundo alguns, será de origem mameluca. O texto é em si um poema, encontrado numa conhecida antologia do século IX, *Hamasa*, mas parece ter pouca relevância para o contexto social da *siwa* [Allen 1976, p. 45].

A observação mais digna de nota é que a *siwa* de Lamu foi fundida, nas suas três secções, pelo processo *cire perdue*, ou cera perdida. Embora esta técnica não seja actualmente usada na costa (e não haja memória dela), há uma prova clara de que foi usada em Shanga no século X. Neste local foi encontrada uma pequena

²¹ Este é um nome alternativo para Luziwa. Lamu e Luziwa parecem ter estado muito próximas política e economicamente, e podem ter gozado de uma relação de geminação. Algumas tradições orais sugerem que a *siwa* veio na realidade de Manda; Pouwels 1987, pp. 45 e 60-61. A história da captura da *siwa* foi provavelmente mais uma afirmação das relações entre Luziwa e Lamu, do que um acontecimento histórico.

figurinha de leão em bronze e feita por fundidores indianos, que provavelmente se destinavam a uma insígnia para um dirigente local [Horton e Blurton 1988]. A referência feita pelos exploradores portugueses a um trono de bronze e aos anafis sugere de que a cera perdida pode ter continuado a ser usada pelo menos até ao século XV para outras insígnias da cõrte. Tal como a *siwa* de marfim, esta pode também ser mais antiga do que é geralmente aceite; todavia, se o conhecimento da fundição por cera perdida sobreviveu na costa até ao século XVIII, seria de esperar que ficasse registado nos relatos orais.

O sistema económico

Os motivos portugueses para fomentar uma rota marítima para a Índia eram, pelo menos em parte, económicos e as mais antigas descrições contêm material que ajuda a reconstruir o sistema económico na costa, nos finais do século XV.

As cidades swahili retiravam a sua prosperidade do comércio de longa distância, utilizando os ventos da monção. As provas arqueológicas indicam que nos séculos anteriores o comércio com o golfo Pérsico era de particular importância, com o desenvolvimento do comércio com o Sul da Arábia em meados do século XIII a desalojar em grande medida o comércio do Golfo [Horton 1996, p. 418]. No século XV esta rota parece ter declinado. O comércio directo com a Índia, pelo menos como mostram os testemunhos de cerâmica, desenvolve-se a partir do século X, diminui por volta de 1100, torna-se muito importante por volta de 1300 e, em seguida, substitui provavelmente em grande medida o comércio árabe [idem, pp. 300-303]. Não é de surpreender que Vasco da Gama encontrasse principalmente mercadores indianos na costa.

A verdade é que havia a este respeito uma considerável confusão, uma vez que os Portugueses procuravam cristãos e acreditavam que alguns dos mercadores indianos que tinham encontrado eram realmente cristãos. Isto parece ter sido confirmado quando alguns mercadores de Melinde se prostraram realmente diante de um altar português. No entanto, é provável que houvesse mais confusão de ambos os lados e que esses “cristãos” fossem de facto hindus que interpretaram mal a iconografia da arte religiosa portuguesa. Mais tarde, na sua viagem, Gama rezou no interior de um templo hindu em Calicute, acreditando tratar-se de uma igreja cristã decorada com a imagem de Nossa Senhora e dos santos [Velho, XX].

Esses mercadores indianos (“cristãos”) estavam presentes em Quíloa, Mombaça e Melinde e foram descritos como residentes temporários. Uma referência significativa é que eles eram “tidos em muita sujeição, não lhes sendo permitido fazer nada a não ser por ordem do rei mouro” [Velho 1898]. Os swahili exerciam um rigoroso controlo sobre os mercadores estrangeiros, os quais tinham de ser apoiados por famílias nobres, num acordo que envolvia direitos exclusivos de comércio, de protecção e alojamento gratuito. É provável que fosse disso que os mercadores indianos se queixavam.



FIG 5. Vista de Lamu, 1997.

Descrições pormenorizadas do comércio com a Índia encontram-se um pouco mais tarde. Barbosa, por volta de 1517, afirmou que os swahili eram “grandes negociantes e lidavam com tecidos, ouro e marfim e várias outras mercadorias, com os mouros e os gentios do grande reino de Cambaia” [Freeman-Grenville 1962, p. 132]. Tomé Pires, por volta de 1512-15, identificou o comércio directo entre Cambaia e a África oriental bem como entre Aden e a África oriental, sugerindo a existência de um acordo triangular bastante complexo [*ibidem*, pp. 125-26].

Os Portugueses estavam particularmente interessados em ouro e em marfim e as suas tentativas para tomar conta do mercado no princípio do século XVI dão uma ideia eficaz do sistema de comércio local. Em 1508, foi estabelecida uma feitoria portuguesa em Melinde [Martin 1973, pp. 32-35]. O seu objectivo era controlar a importação de pérolas e de tecidos de Cambaia, que eram depois levados em barcos locais para a costa de Moçambique e trocados por ouro e marfim. A feitoria durou até 1512 e não conseguiu

deter esse comércio costeiro. Os barcos de Melinde e das cidades do Norte apareciam frequentemente nesta costa sul. Os barcos eram grandes, de construção costurada, com velas de esteira. Deviam ser muito semelhantes ao mtepe swahili, muito comum na costa até há 100 anos e hoje conhecido através de desenhos, fotografias e maquetes [Prins 1982].

Este sistema de comércio deve ser um reflexo de uma prática anterior, quando Quíloa afirmava ter controlado o comércio do ouro com o Sul de África. A importância de Quíloa derivava da sua localização num dos portos mais a sul, que podia ser alcançado a partir da Ásia numa única monção, com a perspectiva do regresso na mudança da monção. Quíloa, Melinde e Mombaça podiam oferecer mercadorias aos comerciantes transoceânicos, os quais eram passíveis de conseguir pelos barcos locais em viagens isoladas à rica costa sudoeste de África.

Os Portugueses acreditavam que podiam obter grandes quantidades de ouro dessa região²². Cabral foi o primeiro a mencionar minas de ouro, em 1501, e encontrou dois barcos com grandes quantidades de ouro a bordo, pertencentes a Quíloa, aparentemente com destino a Melinde [Freeman- Grenville 1962, pp. 59-60]. A segunda viagem de Gama incluía instruções para investigar o comércio do ouro, mas quando ele desembarcou na costa de Sofala encontrou muito pouco e partiu para Quíloa, onde conseguiu extorquir do sultão um tributo de 1500 *mithquals* de ouro [Strandes 1961, pp. 41-43].

É uma sorte da história que esse ouro sobreviva actualmente. Quando Vasco da Gama voltou, entrou em Lisboa numa procissão triunfal, precedido por um nobre que transportava o tributo numa salva de prata, ao som de trompas e de tambores. O rei D. Manuel ordenou que o ouro fosse usado numa custódia, que depois ofereceu ao mosteiro de Belém. Está inscrita com as circunstâncias da sua origem e permanece em Lisboa, como um dos maiores tesouros do Museu Nacional de Arte Antiga.

²² Existem consideráveis provas arqueológicas de antiga mineração no Zimbabwe e no Transvaal (Summers 1968). O sítio do Grande Zimbabwe pode ter estado ligado a Quíloa na exportação de ouro de África do Sul para a costa. No entanto as provas arqueológicas do Grande Zimbabwe sugerem que ele estava em declínio no século XV (um declínio igualado em Quíloa) e que é provável que estivesse a ser produzido muito menos ouro no princípio do século XVI do que no século XIV. Não obstante, os Portugueses calculavam que mais de um milhão de *mithquals* de ouro foi exportado da costa de Sofala no princípio do século XVI (Strandes 1961, p. 85).

Mecenato e arquitECTURA no Iémen rasulida e tahírida

N O H A S A D E K

ARABIA FELIX, COMO ERA CONHECIDO O IÉMEN NA ANTIGUIDADE, foi o centro de reinos poderosos e ricos que tinham o monopólio de dois dos artigos mais procurados: incenso e mirra. O mais antigo e poderoso Estado do sul da Arábia foi o reino de Saba, que durante mais de um milénio desempenhou um papel significativo no desenvolvimento histórico e económico do Oriente antigo. O nome de Saba, ou Sheba em hebraico, está associado nas nossas memórias à história bíblica da visita da Rainha do Saba a Salomão, rei de Israel, que reinou durante o século X a. C. No entanto, não foram até agora encontradas provas arqueológicas no Iémen, ou noutro lugar, da existência dessa rainha, nem há qualquer referência a ela nos documentos sabaístas. Por outro lado, inscrições de governantes assírios do século VIII a.C. contêm muitos nomes e referências a “Rainhas dos Árabes” que pagavam tributo ou foram derrotadas em batalhas¹.

Muitos séculos antes do Islão, o Iémen desenvolveu uma brilhante arquitetura de templos e palácios. O elevado nível desta civilização foi possível graças ao controlo do célebre comércio do incenso, bem como a um vasto e altamente organizado sistema de irrigação, simbolizado pela barragem de Mareb (fig. 1), construída durante o século X a. C. e cuja destruição final no século VI d. C. foi considerada a principal causa do declínio do Iémen. A barragem, com o seu sofisticado sistema de canais de irrigação, era considerada uma proeza de engenharia. Essa arquitetura avançada foi registada pelo escritor iemenita al-Hamdani do século X, que fez descrições do palácio pré-islâmico de Ghumdan em Sana. Esse palácio tinha vinte andares com salas do trono cobertas por tectos de alabastro

e decoradas com águias voadoras esculpidas e leões de cobre². Infelizmente nenhum desses antigos palácios sobreviveu, mas essa tradição de construção continuou e mantém-se evidente ainda hoje no modo engenhoso como o cons-

¹ Historiadores do Sul da Arábia acreditam que por o reinado de Saba ter sido o mais importante na Península Arábica durante vários séculos, o seu nome poderá ter sido acrescentado posteriormente ao texto para dar maior importância a esta rainha. Sobre a rainha de Sheba, ver Robin 1991-1993, pp. 69-70 e Philby 1981.

² Sobre o dique do Mareb, ver Schmidt 1986; e sobre o palácio de Ghumdan, ver Serjeant e Lewcock 1983.



■ FIG 1. O dique de Mareb, construído no século X a. C.

trutor iemenita usava os materiais que tinha ao seu alcance, fosse a pedra, o tijolo ou o barro, para formar um estilo arquitectónico distintivo.

Até à primeira viagem de Vasco da Gama ao oceano Índico, o Iémen continuou a ser a principal encruzilhada do comércio entre o extremo Oriente por um lado, e o Mediterrâneo por outro. A sua localização singular, abarcando o mar Vermelho e o oceano Índico, permitia-lhe exercer o importante papel de intermediário. Barcos de todas as partes acostavam ao seu célebre porto, Adem (fig. 2), cujo sistema administrativo e comercial estava altamente desenvolvido. Ibn al-Mujawir, mercador das regiões orientais do

mundo islâmico, que visitou o Iémen durante o primeiro quartel do século XIII e que deixou um fascinante relato testemunhal desse país, conta que um grande número de mercadores de diversas partes do mundo podiam adquirir grandes fortunas em Adem [Ibn al-Mujawir 1951-54]. As histórias medievais estavam cheias de nomes estrangeiros e de outras provas da natureza cosmopolita da população de Adem, constituída por persas, hindus, africanos, arménios e outros. Um levantamento fiscal do Iémen datado de 1412 d.C. indica a vasta série de mercadorias que passavam por Adem e os impostos que eram cobrados sobre elas [Cahen e Serjeant 1957, pp. 23-33]. Ma Huan, o cronista das embaixadas chinesas enviadas pelo imperador Ming durante o primeiro quartel do século XV, relata que “toda a espécie de artigos se encontrava em Adem” [Ma Huan 1970, p. 156]. No princípio do século XVI, Tomé Pires, que estava associado à presença portuguesa no oceano Índico, descreveu Adem como uma das maiores cidades comerciais do mundo [Pires 1944, p. 16].

Na época em que Ibn al-Mujawir fazia a sua viagem pelo Iémen, os rasulidas emergiam como poder dominante na região. Eram uma família de dignitários de origem turcomana ligada ao exército ayyubida que partira do Egipto em 1173 d. C. para conquistar o Iémen. Por uma combinação de diversas circunstâncias e por pura sorte, em 1229 d. C. os rasulidas encontraram-se no primeiro plano da cena política do Iémen. Durante mais de dois séculos conseguiram manter o seu poder sobre um país cuja rica agricultura e localização estratégica nas rotas marítimas de comércio lhes proporcionaram grandes fontes de riqueza e que permitiram um fervilhar de actividades culturais concentradas essencialmente nas duas maiores cidades, Taizz e Zaid. Os mecenas incluíam os sultões e membros da sua família, mesmo mulheres, até funcionários, homens da cultura, e sufis. Os seus edifícios abrangiam o secular e o religioso, com um reportório de palácios e pavilhões, fortalezas e aquedutos; mesquitas, *madrassa*, fontanários públicos, assim como instituições sufis. Fontes contemporâneas documentam quase 200 fundações religiosas construídas por vários mecenas rasulidas entre c. 1230 d. C. e 1435 d. C. A *madrassa* (escola para a educação

religiosa), de longe o tipo mais popular, tendo sido introduzida no Iémen pelos ayyubidas, foi desenvolvida pelos rasulidas como veículo para propagar o Islão sunita³.

Os domínios da dinastia rasulida estendiam-se pelos planaltos centrais e a zona costeira do Tihamah no mar Vermelho, até ao ceano Índico. Os territórios a norte e a leste de Sana estavam sob o domínio de uma dinastia rival, os Zaydis. Os rasulidas escolheram a cidade de Taizz como capital pela sua proximidade com Adem e com o tesouro real no forte de al-Dumuluwah, situada a meio caminho entre Taizz e Adem. Ao contrário de Zabid, a capital administrativa da região costeira de Tihamah, Taizz nunca havia sido capital de dinastias anteriores, mas era uma fortaleza estrategicamente localizada, conhecida como al-Qahirah. Contudo, os sultões rasulidas moviam-se constantemente entre Taizz e Zabid, de modo que esta última era também considerada a sua capital de Inverno. No entanto, a maior parte dos monumentos patrocinados pelos sultões foram construídos em Taizz, em particular toda a sua arquitectura monumental, incluindo os túmulos reais. Mesmo que morresse noutro local, um sultão era sempre trazido para Taizz para ser sepultado. Por outro lado, Zabid era um importante centro de aprendizagem do Islão sunita e um ponto de passagem para os peregrinos que iam ou vinham das cidades sagradas de Meca e Medina.

Infelizmente, a maior parte da arquitectura rasulida já não existe, e de cerca de quarenta monumentos que se sabe terem sido construídos em Taizz durante o período rasulida, apenas três sobreviveram. Contudo, estes são os mais representativos da arquitectura rasulida em todo o Iémen. No sopé da montanha de Sabir, que domina a cidade,



FIG 2. Adem.

³ Sobre a história dos rasulidas, ver Smith 1995 e Sadek 1990.



■ FIG 3. A *madrasa* al-Ashrafiyah, acabada em 1400.

ergue-se o mais espectacular destes monumentos, a *madrasa* al-Ashrafiyah (fig. 3), mandada construir pelo Sultão al-Ashraf Ismail (1376-1401 d. C.). Trata-se de um complexo com uma sala de orações, um pátio com três túmulos em cúpula, dois minaretes, diversas câmaras de abóbada e cúpula, três portais e uma zona de abluções. A parte mais importante de al-Ashrafiyah é a sala de orações, coberta por uma grande cúpula que constitui o ponto central de uma composição simétrica com quatro cúpulas mais pequenas de cada lado. Enquanto as paredes mais baixas são lisas, as secções superiores e as cúpulas estão extensamente cobertas com decorações pintadas e talhadas no estuque. As duas zonas são separadas por um friso com uma inscrição do Corão em escrita cursiva esculpida no estuque, que cobre as quatro paredes ao nível da cabeça, e que termina com uma inscrição histórica com o nome e os títulos do patrono, o Sultão al-Ashraf Ismail, e a data do fim da construção do edifício, Agosto de 1400 d.C.. Incrições noutras zonas do complexo indicam que a construção da *madrasa* durou cerca de três anos.

A magnífica cúpula central de al-Ashrafiyah (fig. 4) possui uma composição complexa mas harmoniosa que pode verdadeiramente ser considerada uma obra-prima da pintura arquitectónica do fim do século XIV. Tem um medalhão central com inscrições para o qual se estendem as letras verticais de uma inscrição cúfica no campo principal. As letras também formam arcos multilobulados, intrincados padrões e molduras para janelas redondas que envolvem padrões alternados de rosetas situadas num intrincado fundo arabesco. Mais simples em composição, as oito pequenas cúpulas (fig. 5) que ladeiam a central são divididas em três anéis concêntricos em volta de um medalhão central. O primeiro e terceiro anéis contêm inscrições do Corão, enquanto o central, que é também o maior, está preenchido com medalhões radiais com remates e rosetas vermelhas de cinco pétalas entre eles.

Antes destes edifícios serem conhecidos no exterior, a roseta de cinco pétalas havia já sido identificada no virar deste século como um emblema heráldico dos sultões rasulidas. Esta identificação foi baseada num grupo de objectos de metal e vidro, de várias colecções fora do Iémen, nos quais estavam inscritos os nomes dos sultões rasulidas constantemente **acompanhados por uma roseta de cinco pétalas** [Porter 1986, pp. 232-53]. A prova é corroborada pelo testemunho escrito de um historiador mameluco que viu a bandeira rasulida “branca com muitas flores vermelhas” durante uma peregrinação a Mecca em 1337 d.C. [Al-Umari 1985, p. 159]. A presença da roseta de cinco pétalas em moedas vem também confirmar o seu uso como emblema e a sua conspícua presença em decorações de estuque pintadas e talhadas nos monumentos rasulidas confirmaram a ligação.

Outro elemento decorativo com valor simbólico que aparece nas paredes de Ashrafiyah é o nome de Ali, o sobrinho do profeta Maomé a quem a corrente xiíta do Islão presta devoção. Este motivo aparece num padrão repetido ao longo de um friso situado nas zonas de transição em quatro das pequenas cúpulas. Parece muito improvável que tenha tido alguma tonalidade xiíta, pois os rasulidas eram sunitas fiéis. No entanto, uma crónica



FIG 4. Cúpula central pintada de al-Ashrafiyah.

rasulida relata que al-Ashraf Ismail usava o nome de Ali num dos seus estandartes quando cavalgava à frente do seu exército em 1398, o mesmo ano em que ele encomendou a sua *madrasa*. A escolha deste estandarte é significativa à luz dos acontecimentos deste período, que testemunhou uma crescente agressão da parte dos seus rivais políticos, os zaydis, que eram shi'ah, e a sua invasão de território rasulida. A utilização do nome de Ali pelo sultão rasulida pode ser então vista como uma tentativa de reforçar a sua autoridade política e espiritual. Além disso, existe um mito local que refere uma alegada visita feita por Ali a Taizz, durante a qual terá golpeado a montanha com a sua famosa espada. Uma fenda na montanha a norte da cidade, conhecida hoje como *Darbat Ali* (o golpe de Ali), pode ser vista das janelas da sala de orações de Ashrafiyah.

As decorações dos templos rasulidas apresentam um ecletismo de estilos e de fontes que representam a riqueza e as aspirações políticas da dinastia. Embora não existam paralelos específicos com modelos exteriores, alguns detalhes e desenhos reflectem influências externas, nomeadamente timuridas e mamelucas, tanto de réplicas de arquitectura como de objectos em metal, manuscritos com iluminuras, ou têxteis. A posição do Iémen como encruzilhada das rotas de comércio oriente-ocidente fez dele o centro onde se encontravam toda a espécie de mercadorias e pessoas. Muitos dos artigos de luxo que vinham para o Iémen e eram coleccionados pelos rasulidas, proporcionaram sem dúvida



FIG 5. Pequena cúpula pintada em al-Ashrafiyah.

algumas das inspirações para as formas. Mais do que isso, parece também indicar que artífices estrangeiros podem ter estado activamente envolvidos na concepção e na execução das mesquitas rasulidas. Algumas fontes referem artífices estrangeiros que trabalhavam juntamente com os locais na construção de um dos mais famosos palácios rasulidas, sem especificar de onde eles vinham, enquanto outras crónicas relatam que artífices do Egipto e da Síria viajavam constantemente para o Iémen, por falta de bons artífices [Al-Umari 1985, p. 156]. Por outro lado, sabemos que os artífices locais estavam igualmente ocupados, como o *historiador* rasulida do século XIV, al-Khazraji, que trabalhou na sua juventude como pintor, e de quem se diz que assinou o seu nome nas paredes de uma *madrassa* que pintou em Taizz, que já não existe. Apesar de ser um prolífico cronista da corte rasulida, al-Khazraji não registou nada acerca da pintura das paredes [Sadek 1997]. Assim, o uso de tinta na decoração do interior das mesquitas era uma tradição já existente no Iémen. No entanto, as pinturas parecem ter sido grandemente concentradas nos caixotões de madeira dos tectos destas mesquitas, e não há provas de que a pintura sobre estuque tenha sido utilizada até os rasulidas introduzirem a cúpula no Iémen, onde se tornou a forma predilecta de cobertura na arquitectura religiosa. Podemos considerar que os rasulidas terão adoptado a cúpula em contraste com a mesquita de cobertura plana preferida pelos seus rivais, os zaydis, talvez como uma forma de assinalar as suas diferenças políti-

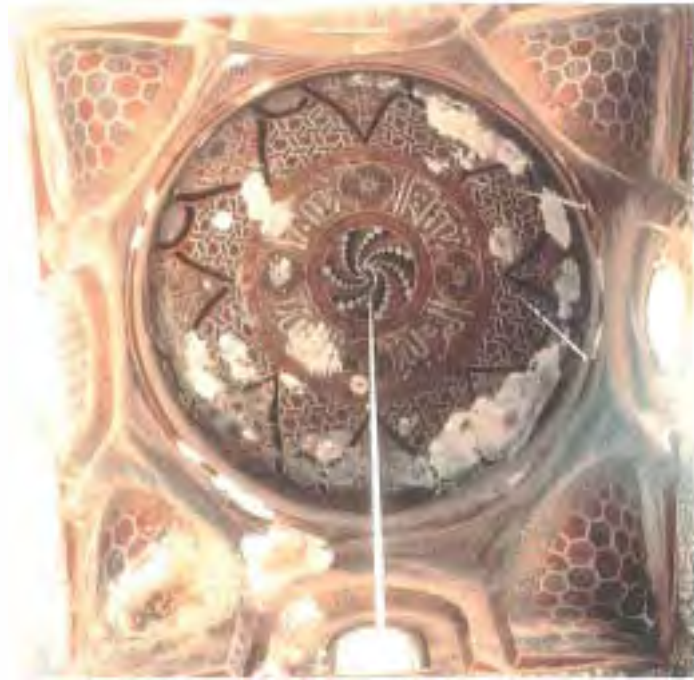
⁴ Sobre um estudo acerca de tectos em caixotão no mundo islâmico, incluindo o Iémen, ver Allen 1994.

cas e religiosas. Os tectos de madeira pintados têm a sua origem em protótipos de pedra e de madeira de templos da Arábia do Sul, e recentes escavações no Iémen descobriram vestígios de decorações pintadas em paredes, que confirmam que estas eram originárias do Iémen ⁴.

Flagelado por lutas internas e perdas nos rendimentos do comércio como resultado do monopólio imposto pelos mamelucos, o reinado dos rasulidas terminou em 1454, sendo eles substituídos pelos seus vassallos, os tahíridas. Estes eram chefes tribais do Iémen que ganharam importância quando os rasulidas lhes confiaram a administração do porto de Adem. Apesar do seu curto reinado, cerca de sessenta anos, deixaram importantes monumentos que rivalizam com os construídos pelos rasulidas [Porter 1989, pp. 105-120]. O mais representativo da arquitectura tahírida é a *madrasa* al-Amiriyah em Rada (fig. 6), construída em 1504 d. C. Este edifício tem semelhanças com os seus antecedentes rasulidas, em particular a *madrasa* al-Asrafiyah, tanto na arquitectura como nas decorações. Isto é notório na utilização de cúpulas para cobrir a sala de orações, que estão cheias de decorações em estuque e pintadas. No entanto, também existem notórias influências indianas, como na forma pronunciada das grandes cúpulas, na pequena cúpula por cima da entrada principal, assim como no uso de colunas indianas importadas no pátio. Para além disso, influências dos têxteis indianos também foram detectadas nas decorações em gesso pintado dos interiores (fig. 7), além de motivos do repertório rasu-



■ FIG 6. *Madrasa* al-Amiriyah, acabada em 1504.



■ FIG 7. Cúpula pintada em al-Amiriyah.

lida. Estes incluem alguns símbolos da soberania e da filiação religiosa rasulida tais como a roseta de cinco pétalas e o nome de Ali em cúfico simples. A sua presença pode reflectir a tentativa tahírida para se apropriar dos emblemas consolidados dos rasulidas e desta forma se afirmarem como seus sucessores, e o sultão Amir pode ter tentado evocar o espírito das grandes *madrassa* rasulidas. Durante o seu reinado, o poder tahírida esteve no seu auge, e tal como o seu predecessor rasulida al-Ashraf Ismail, ele lançou um programa de restauração dos monumentos religiosos de Zabid. Tanto al-Asraf Ismail como Amir eram homens ambiciosos que expressavam o seu sentido de poder e superioridade através dos monumentos.

As incursões portuguesas no oceano Índico e a sua tentativa de tomar Adem actuaram como catalisador para a queda dos tahíridas. Os mamelucos, com o pretexto de afastar a ameaça portuguesa da costa do Iémen, invadiram o país e puseram fim à dinastia tahírida, assassinando o Sultão Amir em 1517. A morte deste anunciou o encerramento de um importante capítulo na história política do Iémen, assim como no mecenato da sua arquitectura. Os monumentos rasulidas e tahíridas são considerados entre os mais destacados da arquitectura islâmica no país. Os seus estilos foram formados por uma amálgama de elementos locais e estrangeiros, o que reflecte o papel proeminente que o Iémen desempenhou durante esse período como a maior encruzilhada de comércio entre o oceano Índico e o Mediterrâneo. A prosperidade do Iémen permitiu que estas duas dinastias criassem com o seu mecenato uma arquitectura inconfundível.

O espaço construído do Iémen

FERNANDO VARANDA

Identidade e imagem

O SUDOESTE DA PENÍNSULA DA ARÁBIA, conhecido como Iémen e a que os Romanos chamaram *Arabia Felix*, (fig. 1) enraíza as suas tradições construtivas nas culturas pré-islâmicas que floresceram entre os séculos VI a. C. e VI d. C. e cuja prosperidade se deveu ao domínio da Rota do Incenso entre as faldas orientais da cordilheira de Sarat e o mar da Arábia. Ficaram vestígios de cidades, templos, barragens e sistemas de irrigação demonstrativos da grandeza a que se chegou, e cuja importância cresce à medida que se alarga a investigação arqueológica - que só começou a ser possível no último quarto deste século.

A partir do Islão, a história do Iémen segue um padrão repetitivo: a grande potência islâmica da época envia expedições cujos chefes se autonomizam, não prestando mais do que submissão nominal aos seus remotos soberanos e criando dinastias que ganham significado na história local. O seu domínio começa na costa e progride para as montanhas, tendo quase sempre Sana como objectivo e parando onde não se consegue vencer a resistência das tribos das montanhas. É esta uma das explicações das diferenças culturais entre as terras altas, sob a influência do **xiísmo** zaydita, e as terras médias e baixas, professando a versão Sha'fi da ortodoxia sunita.

O isolamento do Iémen até há trinta anos tem, assim, sido explicado pela aspereza das terras altas e pelo modo como são habitadas, por grupos tribais ciosos da sua independência, só se unindo sob o mesmo comando - o do imã zaydita - pela necessidade de enfrentar um forte inimigo comum. Foi o que aconteceu especialmente com as ocupações turcas nos meados do século XVI e, de novo do fim do século XIX até à Primeira Grande Guerra. A resistência aos Turcos tornou-se no aglutinante e o motor que levou finalmente o imã a reinar como soberano do primeiro estado independente da Arábia deste século sem, contudo, mostrar qualquer disposição para abrir o país ao mundo fora das suas fronteiras. Paradoxalmente, a sua autocracia isolacionista tinha de se apoiar

numa força militar cujos oficiais, treinados fora do país, não tardaram a assimilar os princípios ideológicos estabelecidos então por Nasser, no Egipto. Daí saiu o grupo que proclamou a república com a Revolução de 1962, pondo termo a mil anos ininterruptos de imanato como forma de governo de um território que se estendeu episodicamente até Omã e nunca cedeu o núcleo duro das terras altas do Iémen. Seguiram-se oito anos de guerra civil entre os partidários da monarquia do imã, apoiados pela Arábia Saudita, e o governo da nova “República Árabe do Iémen”, apoiado pelo Egipto.

A ocupação por uma potência não islâmica aconteceu com os Ingleses, que dominaram Aden e o seu interior por mais de um século, e estabeleceram com os Turcos, em 1914, a fronteira entre o que se convencionou como o “Norte” e o “Sul” do Iémen. O Sul tornou-se independente dos Ingleses em 1968, dando origem, em 1970, à “República Popular Democrática do Iémen”; ambos os países foram unificados em 1990 como “República do Iémen”.

As mudanças introduzidas nos últimos trinta anos toldam, de alguma forma, a percepção intuitiva do Norte do Iémen como a expressão homogénea de uma entidade colectiva que levou a que a expressão “todos os iemenitas são arquitectos” fosse quase um aforismo entre os expatriados vindos com os anos setenta. Estava aqui implícita também a associação da tradição com a harmonia entre habitantes e ambiente e a forma como isso reflectia a relação directa do corpo com a matéria. *Labour intensive*, termo do calão técnico que descrevia o sistema de sobrevivência do Iémen, era ouvido por alguns com uma tonalidade poética que permitia encontrar, no esforço do corpo aplicado à construção do território e da casa, a vantagem de impedir a sua flacidez.

O que se descreve a seguir são alguns aspectos, observados entre 1970 e 1990, do espaço construído no Iémen que a Revolução Republicana herdou e que pareceram os mais característicos do processo de mudança por ela desencadeado.

O território agrícola

Embora não seja exclusiva do Iémen, a agricultura em socalcos é um dos seus identificadores mais publicitados, com as melhores expressões nas encostas oeste e sudoeste das Terras Altas (fig. 2). O último quarto de século tem assistido à sua progressiva



FIG 1. As regiões naturais do Iémen segundo Steffen, 1978.



FIG 2. *Mahabisha*, nas encostas oeste das Terras Altas, 1976.

decadência por várias razões: preferência por extensões de terra com maior aptidão para cultivo mecanizado; custo de alimentos importados inferior ao dos cultivados localmente; rasgamento do tecido de socalcos pela abertura de novas estradas; e falta de mão-de-obra para a manutenção regular, devido à emigração e à própria rejeição do esforço requerido. A recuperação dos socalcos tornou-se uma questão muito debatida e a sua solução posta nas mãos do Governo com dois fundamentos principais: o papel dos socalcos na prevenção da erosão das encostas e dos consequentes desastres por inundação dos vales e a manutenção de um valor emblemático: não se podia imaginar o Iémen sem os seus socalcos. Todavia, o que era feito ainda em 1990 devia-se sobretudo ao esforço individual dos agricultores, com o eventual apoio das suas tribos.

Os processos de condução e depósito de água, que tiveram o seu apogeu na Antiguidade, estavam reduzidos, no princípio dos anos setenta, a pequenas barragens nos *wadis* (vales ou barrancos) e sobretudo às cisternas abertas (*ma'jil*), recolhendo chuva e águas superficiais, que pontilham as encostas e desempenhando um papel importante na identificação do património do Iémen. Com a introdução de métodos mecânicos para extrair de grandes profundidades a água de que as terras planas, antes estéreis, careciam para serem férteis, a agricultura em socalcos decaiu e as cisternas foram-se tornando obsoletas, sendo muitas delas utilizadas como vazadouros.

Abrigos

Encontram-se nas montanhas abundantes exemplos de cavernas e recessos nas encostas, adaptados desde a antiguidade como túmulos, fábricas ou habitação para indivíduos ou pequenas comunidades, e que ainda há vinte anos aí se mantinham mostrando, em alguns casos, uma desenvolvida preocupação com o tratamento formal do interior.

Contudo, a expressão mais clara e elementar de abrigo construído é o *saqif* (literalmente, “tecto”), usado por pastores e seus rebanhos e por viajantes, quando se deslocavam a pé (fig. 3). Os *saqifs* são em pedra e aparecem ou com planta quadrangular e cobertura plana de lajes de pedra, suportada por toscos lintéis e arcos, ou com planta circular, coberta, como uma falsa cúpula, por anéis de pedra cada vez menores. Em ambos os casos a cobertura é exteriormente colmatada com terra. A forma quadrangular com a cobertura plana representa o modelo construtivo adoptado desde as formas mais elementares de habitação até às mesquitas. Nunca há cúpulas na construção doméstica, apesar de serem frequentes em mesquitas e banhos, revelando a influência de artesãos do exterior.



FIG 3. *Saqif* quadrangular, Dharahan, 1973.

Povoados

Se se reduzissem os padrões de povoamento no Iémen às categorias mais latas, poder-se-ia falar de dois grupos principais chamados, por conveniência, “aglomerados dos vales” e “aglomerados dos cumes”. Se os primeiros se explicam pela proximidade de água e aluviões ou posição estratégica em rotas - no caso dos últimos a preferência pelos altos das montanhas tem-se explicado por razões de defesa e comando visual do território, pela necessidade de não ocupar terrenos aptos para a agricultura e por razões mais subjectivas, tais como o gosto por largos horizontes.

O seu contorno aparece normalmente bem definido. Nos aglomerados menores, complementando ou substituindo características naturais, o confinamento e a protecção são garantidos por um anel exterior de casas contíguas, cujos andares inferiores, destinados a animais e armazéns e sem janelas, funcionam como muralhas ocas, enquanto habitando nos andares superiores e com janelas suficientes, se podem tomar posições de vigia e defesa (fig. 4). Em terreno plano, vigia e defesa podem depender de torres afastadas do povoado; mas nos aglomerados maiores é uma muralha completa que marca o contorno e garante a protecção.

Em geral, as casas dos membros principais da comunidade não apresentam sinais exteriores de distinção excepcionais, embora se possam identificar pela localização ou pelo tamanho relativo. A casa do chefe da tribo, por exemplo, pode funcionar como uma cidadela elementar onde se armazena a alimentação da comunidade e, em caso de ataque, se abrigam os camponeses que, por sua vez, contribuem para a defesa.

As mesquitas aparecem logo nos aglomerados mais pequenos, quanto mais não seja como parte da casa do seu chefe, e frequentemente, a par com outra mesquita, fora dos limites do povoado. A importância da água no ritual expressa-se no desenvolvimento dado às áreas para as abluções, embora o *sabil* (tanque da mesquita) possa, especialmente nas áreas rurais, ser também parte do suprimento de água para a irrigação de campos agrícolas.

O contacto regular entre povoados baseava-se num sistema de mercados escalados semanalmente. Os lugares de mercado rural apresentam-se ou como espaços abertos onde periodicamente se instalam tendas, ou como núcleos de construções simples em pedra ou barro, nas montanhas, ou fibras vegetais, na costa, desertos excepto num dia da semana e tendo ocasionalmente uma pequena população de manutenção sem estatuto tribal. Os mercados aparecem como nós de uma rede exterior e separada dos aglomerados que servem a parte do espaço intra-muros das cidades. Aqui, o mercado define frequentemente um itinerário, começando numa das portas principais, junto da qual pode existir um largo formalmente indefinido, e entrando pelo aglomerado até que se chega à grande mesquita.

A mesquita e o mercado definem geralmente o centro da cidade. Os locais de poder, em si mesmos, não formalizam nenhuma instância especial nos seus espaços públicos. Contudo, o seu posicionamento junto à “praça do mercado” pode ser também parte de uma estratégia de localização, na medida em que a praça é um lugar natural para concentrações e actos públicos.

A reunião destes espaços - lugares para a troca, a oração e o governo - pode caracterizar fisicamente um espaço urbano. Mas é a textura homogénea de casas altas e das ruas que elas constituem que contribui para dar, mesmo às pequenas aldeias, a peculiar atmosfera urbana que é um dos traços distintos dos povoados do Iémen.



FIG 4. Perto de Dhawran, nos planaltos centrais. Note-se a disposição das casas em muralha e a mesquita

A casa

As atitudes relativas à construção e à habitação identificam-se com as principais regiões naturais - a faixa costeira (Tihama), as montanhas, e as margens do deserto. A não ser no deserto, onde prevalece a tradição de tendas, há características específicas que se manifestam em tipologias e no tratamento dos materiais e das formas.

Na Tihama, a definição de tipos principais (“casas em colmo”, “casas em tijolo” e “casas do mar Vermelho”), depende tanto dos materiais como da organização funcional.

Tanto as “casas em colmo” como as “casas em tijolo” são organizadas como complexos de estruturas de um piso e um compartimento, num cercado, e abrindo para um pátio (fig. 5). A organização funcional é semelhante, o que as diferencia é o material e os respectivos parentescos com a África e com a Índia. As casas do mar Vermelho, em pedra coral ou em tijolo, têm vários pisos e são parte de um grupo que existe em ambas as margens deste mar, da Etiópia e Sudão ao Iémen e à Arábia Saudita. No Iémen, elas estão principalmente nas cidades costeiras de Moca, Hodeida e Al Luhayyia, mas a sua degradação é hoje quase completa. Estas casas representam um enclave distinto em povoados onde a habitação predominante era em colmo, reconhecendo-se a contribuição dos turcos até pela terminologia usada localmente. A organização funcional é semelhante à que se encontra nas casas urbanas da montanha, com o piso térreo geralmente destinado a lojas e armazéns.

Nas montanhas, a identificação de tipos de casas prende-se à sua complexidade estrutural e consequente organização funcional, independentemente do material de construção. As formas mais primitivas de casa são sempre em pedra; mas pode aparecer terra e pedra em qualquer dos três tipos principais. São estes: “um só piso”, com habitação e instalações para animais e armazenagem e celeiro no mesmo nível; “dois pisos com escada exterior”, em que a habitação fica por cima dos espaços ancilares; e “vários pisos” com uma escada interna em que os primeiros pisos são ocupados como espaços ancilares e os restantes como habitação. As últimas são conhecidas como “casas-torre” e estabelecem a imagem pública da casa tradicional iemenita. São a forma mais difundida nas montanhas, dos núcleos mais pequenos às cidades mais importantes, com o espaço organizado em níveis sobrepostos. Há uma variante deste tipo, com quartos à volta de um pátio de cobertura e poços de luz para os pisos abaixo, que pode bem ser o que resta de uma forma existente desde tempos pré-islâmicos e transmitida pelos judeus, cujas casas em Sana parecem versões reduzidas deste modelo.



FIG 5. Fachada característica de casa em tijolo, Bayt ao Faqih, Tihama, 1975.

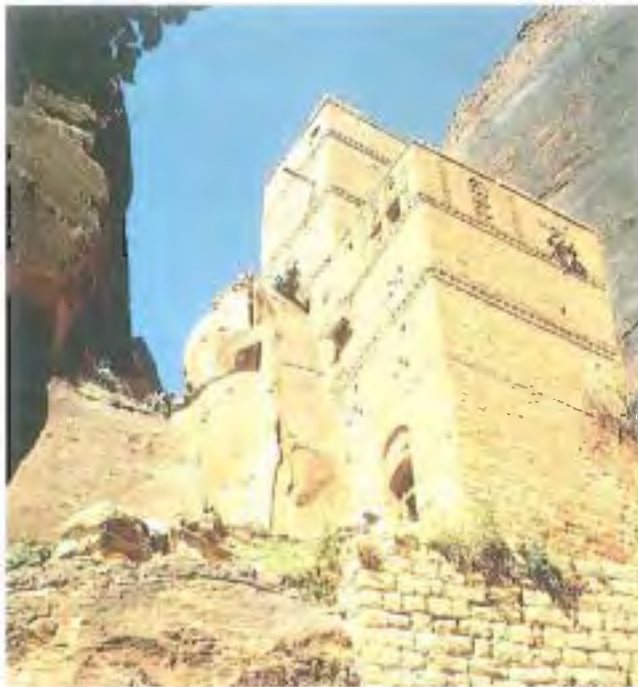


FIG 6. Casa em torno de caverna no alto do rochedo, Al Tawila, 1976.



FIG 7. Malhando sorgo, Sana, 1975.

Intencional ou não, é evidente o mimetismo formal entre os povoados e os altos cumes em que se empoleiram (fig. 6); mas há também correspondências flagrantes entre a organização da casa e o uso do solo que a rodeia. Na planície litoral isto manifesta-se pela horizontalidade; nas montanhas é especial a verticalidade. É nos vales e encostas que os alimentos se cultivam e é nos pisos inferiores da casa que eles se abrigam; mais acima, mercado e mesquita servem transeuntes; e, na casa, situa-se a zona de recepção - o *diwan* - para visitantes em geral. No alto fica o povoado onde o forasteiro precisa de convite ou de autorização para entrar; na casa, os pisos superiores são exclusivos da família. Mas tal como se pode atravessar o povoado para se chegar ao seu topo e ser recebido pelo *shaykh*, assim a escada da casa atravessa os andares privados para chegar ao *mafraj*, ou *mandhar*, o quarto mais alto e mais bem decorado da casa, domínio do homem mais velho e onde se recebem visitantes escolhidos.

O corpo e o espaço

A maneira como o espaço é ocupado, especialmente na casa, compreende-se melhor ao observar as posturas tomadas pelo corpo, em actividade ou em descanso. O corpo relaciona-se directamente com a função que executa e só aparecem instrumentos intermediários quando as próprias mãos não podem por si só fazer o que se pretende. Assim, o homem que constrói uma casa em terra ou reveste os seus compartimentos em gesso fá-lo de mãos nuas.

Mesmo quando se usam ferramentas como trolha ou colher, as mãos vão a seguir, para ajustar ou amaciar. É o corpo que vai ao encontro do campo do trabalho. O camponês usa alfaías de cabo curto para cavar, ceifar ou malhar, da mesma forma que o pedreiro para talhar a pedra ou a mulher para varrer o chão (fig. 7). O chão é a superfície natural de trabalho e descanso; é raro haver mesas e bancos para trabalhar ou comer nas montanhas. O carpinteiro trabalha no chão usando mãos e pés para segurar materiais e ferramentas, as mulheres preparam a comida no chão da cozinha e come-se no chão da sala.

A posição de agachado é comum para descanso e trabalho, dentro e fora de casa; é também a posição para se banhar, defecar ou urinar, quer para homens, quer para mulheres. As posturas de sentar permitem estar muito tempo na mesma posição sem fadiga. Sentar requer um mínimo de mobiliário - tapetes ou colchões delgados dispostos ao longo da parede e coxins duros para apoio dos braços e das costas com almofadas moles para conforto adicional (fig. 8). As pessoas sentam-se de pernas cruzadas, ou com um joelho levantado e o outro baixado; ou apoiadas nos calcanhares, passando facilmente para a postura de ajoelhado, o que é a posição normal para comer. O peitoril das janelas é geralmente baixo, à altura de 30 ou 40 cm, para permitir ver para fora, na posição de sentado. A posição para dormir é deitado de lado, com as mãos sob a cabeça, dispensando almofada, embora nisto não possa naturalmente haver regras gerais. É habitual rodear os colchões onde se dorme com coxins duros, como se se murasse virtualmente uma área.



FIG 8. Quarto/sala em Thula, 1976, com todo o mobiliário: colchões com tapetes (*faraj*), apoio das costas (*musada*) e almofadas para a cabeça (*mukhada*). Empilhados no canto esquerdo os coxins duros (*madka*) para serem oportunamente usados como apoio dos braços.

Materiais e estilos

Embora de maneira não necessariamente coincidente com a distribuição tipológica, também os materiais e técnicas tradicionais se relacionam intimamente com as regiões naturais. A pedra (*hajjar*) prevalece em todo o maciço central, alternando com o adobe (*libn*) sempre que há terra disponível para construção, o que acontece significativamente entre o Norte de Sana e o Sudeste do país. A terra crua em estratos afeitados à mão (*zabur*), caracteriza o Norte e o Nordeste; os tijolos cozidos (*yajur*) têm a sua melhor representação na Tihama e nas cidades maiores das montanhas: Sana, Dhamar e Rada.

A afirmação de estilos regionais é feita pela escolha e acabamento do material das paredes, opções decorativas e tratamento de aberturas, embora o mesmo modelo se possa encontrar em lugares muito distantes entre si. A decoração mais representativa é a de paredes em pedra e em tijolo, consistindo em bandas ou painéis com motivos geomé-



FIG 9. Decoração de pedra Kawkawban, 1976.

tricos feitos com os mesmos blocos da alvenaria, à maneira de baixos relevos, mas tratados de maneira diferente nos dois materiais (fig. 9). A decoração exterior pintada só aparece em duas situações: numa, característica das montanhas do Oeste, caíam-se, directamente sobre a parede de pedra, motivos geométricos do tipo dos baixos relevos; noutra, exclusiva das casas em *zabur* das encostas leste, pintam-se faixas de ocre encarnado em torno das aberturas ou ao longo da parte inferior dos edifícios. É curiosa a afinidade entre a pintura dos edifícios e a pintura do corpo praticada pelas mulheres, especialmente nas mãos, pés e cara, da mesma forma que facilmente se encontram analogias entre os relevos em pedra e tijolo e os motivos tecidos na lã ou na cestaria.

Os interiores podem ser embelezados com relevos no reboco de gesso das paredes, sobretudo à volta das janelas e das suas bandeiras, cujo guarnecimento inicial em alabastro tem vindo a ser substituído por *takhrim* - os vitrais de vidro colorido com nervureamento de gesso que se divulgaram por todo o país.

Novas tecnologias e tipologias

A grande revolução na construção do Iémen do Norte foi a introdução do betão armado e blocos de cimento, pela mão dos egípcios vindos, com a guerra civil, em apoio dos republicanos, e que, em pouco mais de 20 anos, se espalhou até aos mais recônditos lugares. A ela se associou a introdução de duas novas tipologias: edifícios de aparta-

mentos de três ou quatro pisos, com comércio no piso térreo, que surgiram primeiro nas cidades principais mas que em pouco tempo se multiplicaram, isolados ou em pequenos grupos, como parte da paisagem das novas estradas; e vivendas com um só piso, com logradouro murado a toda a volta (*villas*), para os novos bairros ricos das cidades, mas com versões empobrecidas nas novas e populosas franjas urbanas.

As *villas* originais tinham uma organização-tipo de espaço que não era muito diferente da dos apartamentos, com uma zona de recepção separada, por uma porta, da zona da família, cujas dependências abriam para um corredor ou vestíbulo central. A escada para o terraço de cobertura potenciava uma expansão em altura que nos anos noventa já era quase geral, tornando as *villas*, que evoluíram dos primeiros exemplos, semelhantes aos modelos suburbanos de “casa-torre” de antes da revolução. Um fenómeno semelhante ocorreu nas regiões rurais onde a proliferação de estruturas em pedra de um só piso no fim dos anos oitenta se tem vindo a consolidar em imagens evocativas dos volumes que as precederam. Todavia é nas *villas* que se encontra o campo mais fértil para o desenvolvimento de plantas, volumes e tratamentos texturais exóticos (fig. 10).

A má qualidade da construção em betão do princípio dos anos setenta tornou-se preocupante, tanto para os governantes, como para os seus consultores estrangeiros, razão pela qual foi recomendado o retorno aos materiais e às formas locais, exemplificado nos edifícios públicos então erigidos. A escassez e o custo crescente da madeira justificaram, no entanto, a introdução generalizada do betão para lajes de piso e cobertura e mesmo para outros elementos, tais como vergas e palas de janelas, tornando-se ocasionalmente parte do idioma formal desenvolvido neste último quarto de século.

Pode, contudo, acontecer que a aceitação da pedra por todo o país como material de construção, a tal ponto que novas imagens estão a ser formadas, se deva mais do que à sua identificação com a permanência e o estatuto à posição oficial. O estilo internacional está escassamente representado em edifícios institucionais. Cedo se consolidou a tendência para seguir convenções mais ou menos ligadas à “tradição estabelecida” ou a modelos correntes no resto do Médio Oriente. Sente-se, por vezes, que por caminhos diferentes se pode ter chegado a expressões que caberiam dentro do receituário da chamada “arquitetura pós-moderna” no Ocidente.

O mesmo se dirá dos novos edifícios religiosos que, por algum tempo, reflectiram as convenções vigentes no país que subsidiava a sua construção. Por isso, as cúpulas de betão se tornaram comuns nas mesquitas maiores mas, nos anos noventa, paredes de pedra e, especialmente, minaretes de tijolo, estavam na linha das convenções formais do passado local, ainda que com maiores variações texturais.



FIG 10. *Villa* em Taiz, 1976.



■ FIG 11. Edifício de apartamentos e lojas no piso térreo, Sana, 1990, com estrutura de betão armado e revestimento a pedra serrada.

Aos modelos mais rigorosos de trabalho em pedra juntaram-se técnicas menos refinadas mas mais rápidas e vistosas, contribuindo para a formação de estilos sincréticos, onde alvenarias de pedra pouco usuais se associam à utilização de pedras de várias cores e das mais diversas fontes que a expansão de uma rede de comunicações tornou acessíveis. A pedra cortada à máquina apareceu por volta de 1984, oferecendo novas possibilidades decorativas; e embora apareça mais como embutido do que baixo-relevo, tanto estiliza temas tradi-

cionais como procura novas formas, simplificando padrões - quer como método de produção quer como expressão de gosto (fig. 11). O corte manual de pedra, que aparece numa certa altura como um sinal de rusticidade, torna-se depois um sinónimo de qualidade a que só os prósperos podiam aceder. No princípio dos anos noventa, era um sinal de distinção que as pedras cortadas à máquina na oficina fossem acabadas manualmente no estaleiro.

A construção em terra foi, de muitas maneiras, a que mais sofreu com o impacto das novas tecnologias e modas. Assim, no início desta década, a construção em *zabur* mantinha-se nos seus lugares tradicionais, mas o resultado era frequentemente corrompido pela intrusão de betão e de pedra, sendo o seu custo pelo menos tão alto como a última. A construção em adobes (*libn*) reduziu-se às áreas mais remotas e foi nas outras substituída por pedra e tijolo cozido e, sobretudo, por bloco de cimento. No último caso, as construções tomam frequentemente volumes e texturas próximos das construções feitas nos materiais que vieram substituir.

A construção em tijolo (*yajur*) cozido em fornos tradicionais sofreu algum recrudescimento, combinado às vezes com estrutura de betão ou pedra e associado a um certo gosto revivalista. A construção em tijolo maciço industrial iniciou-se no fim dos anos oitenta.

Um sinal evidente de mudança está na proporção e no ritmo das aberturas: as janelas tornaram-se maiores e mais uniformes, tomando uma disposição regular no alçado, embora uma variedade exagerada de janelas, envidraçados e vitrais se tornasse típica da exuberância manifestada em algumas das novas casas. As bandeiras em vidro de cor e nervuras de gesso - *takhrim* - acentuaram muito o papel das aberturas nos novos edifícios. A simplicidade da técnica, o custo e acessibilidade da matéria-prima e as suas possibilidades de embelezamento fácil fizeram do *takhrim* um negócio próspero, por muitos visto como a adaptação exemplar de uma técnica tradicional. Criaram-se novas formas para

novas necessidades, incluindo tentativas de representação naturalista, que anteriormente só se encontravam em ingénuas experiências de província. Mesmo assim, no final dos anos oitenta e talvez pelo fascínio pelas novas tecnologias, o último grito neste tipo de ornamentação era as nervuras em alumínio anodizado.

A carpintaria tradicional de caixilharias, que deixou exemplares notáveis, estava em decadência bem antes da Revolução, devido, sobretudo, à saída dos artesãos judeus para Israel, em 1948. E assim, nos anos setenta, desenvolvia-se em todo o país a serralharia de portas de metal pintado, que ofereceu um terreno fértil para criações individuais, enquanto a carpintaria mecânica se estreava com novos tipos de caixilharias de janelas. Nos últimos dez anos vulgarizaram-se as caixilharias de alumínio, ao mesmo tempo que apareceram portas maciças de madeira importada como um novo sinal de prosperidade e se criavam centros de carpintaria tradicional como parte do processo de recuperação do centro histórico de Sana.

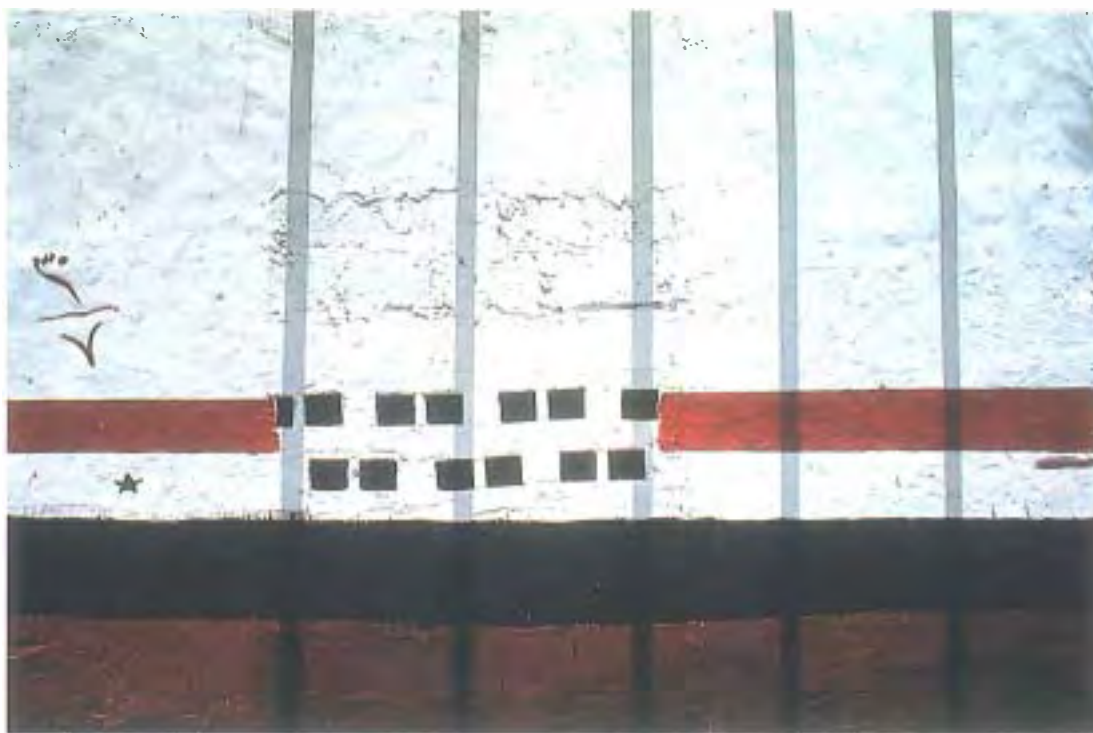
Sinais de distinção

A exploração de novos materiais e formas permitiu variar a maneira de personalizar um edifício. A procura de originalidade talvez tenha levado, em determinada altura, a concentrações texturais excessivas no mesmo edifício; e depois, numa reacção comum, a distinção aparenta-se com a sobriedade evidente e a qualidade dá-se a conhecer pelas características que requerem um talento ou custo especial.

No campo, as contribuições caprichosas da intervenção pessoal ganham um destaque próprio. Introduzem-se muitas vezes marcas de distinção pela mão do mestre pedreiro ou do proprietário, sendo as mais simples o nome e a data de construção, bem como a imagética habitual introduzida pela Revolução (armas, aviões) e inscrições caligráficas simples. A cor, que se vulgarizou com a tinta industrial, tornou-se normal na decoração dos edifícios, oferecendo as paredes de cimento rebocado superfícies especialmente convidativas. Aparecem alguns estereótipos, com regras de desenho e execução bem definidas, mas, em muitos casos, a decoração resulta de tentativas personalizadas em torno de figurações de animais, objectos ou flores. O novo cenário rural pontua-se assim de despretenciosos sinais de distinção, com os materiais e talentos disponíveis e sem se sujeitar a convenções rigorosas (fig. 12).

Reflexões

A imagem coesa oferecida pela tradição construtiva do Iémen não deixa de integrar os variados elementos das culturas que, de uma forma ou outra, passaram pelo país. A sua contribuição é todavia textural: a concepção de uma estrutura no Iémen foi, desde as culturas pré-islâmicas, baseada em paredes resistentes e coberturas planas. Os arcos existem dentro deste princípio e com dimensões geralmente pouco ousadas, há poucas



■ FIG 12. Decoração de um *snack bar* / quiosque em blocos de cimento, com o tema da bandeira nacional desenvolvido ao longo da parte inferior do edifício, Hodeida, 1976.

abóbadas, e as cúpulas - exclusivas dos edifícios religiosos e balneários - identificam a origem estrangeira dos seus promotores ou artesãos.

A originalidade construtiva do Iémen era, assim, de índole estrutural e manifestava-se na forma como, com métodos aparentemente simples, se chegava a resultados tão ousados pela sua altura e tão integrados no jogo de estruturas ambientais. A introdução do betão armado veio mudar tudo isto. Pela primeira vez o Iémen adoptou em massa uma forma de construir que permite o crescimento em altura, por um sistema construtivo baseado em esqueletos e não em volumes, em pórticos e não em paredes resistentes. A questão que se pode pôr agora é de saber se se chegará, pelo domínio das novas tecnologias, a ousadias construtivas equivalentes às que o domínio da construção em terra e em pedra nos deixou.

À revolução nos métodos de construir associou-se a dos processos de produção: o betão armado permitiu o desenvolvimento da figura do empreiteiro (*muqqawal*), em detrimento da do mestre pedreiro (*usta*), com o laborioso processo de preparação profissional que este tinha por trás; e o aparecimento, mais lento, do projectista .

As atitudes e opções formais de antes e depois da Revolução, podem polarizar-se em várias categorias, tais como áspero/polido, mate/brilhante, monocromo/ polícromo, representando de algum modo a crescente individualização da casa, facilitada pelo acesso aos meios de criar marcas de distinção. Por outro lado, verifica-se também a tendência

para a uniformização, evidente em projectos privados ou estatais, que tendem a agrupar os habitantes por categorias expressas em termos de custo do projecto e rendimento do utilizador. No último quarto deste século, parece ter-se caminhado de um espaço construído que não evidenciava distinções de classe para a demonstração de estatuto através da arquitectura.

A polaridade rural/urbano ganha contornos diferentes. A urbanização resulta não só das movimentações físicas do campo para a cidade, mas também da disseminação de valores e métodos da cidade para o campo - situações possíveis num período de tempo menor que o necessário para resolver os problemas infraestruturais por elas potenciados. Embora o Iémen tenha passado pelas crises comuns dos chamados países em vias de desenvolvimento, a preocupação atempada com os aspectos de planeamento urbano e territorial, mesmo com as dificuldades de implementação inerentes a este tipo de situação, parece ter, até agora, minorado problemas que se previam catastróficos. Mas, por outro lado, um maior controle administrativo teve como consequência uma construção cada vez mais confiada a intermediários, na medida em que construir faz parte de um processo em que fazer a própria casa já não é lidar directamente com materiais e pessoas, mas sim com documentação de uma complexa burocracia.

Em 1990, a conservação e reutilização de estruturas antigas faziam parte do esforço oficial para reter o seu valor inspirador, ao mesmo tempo que o “turismo cultural” ganhava peso na economia do Iémen, contribuindo, assim, para manter as aparências. Contudo, se as campanhas de conservação e recuperação acentuam a intenção de fixar as populações e melhorar as suas condições de vida, tem sido também verdade que acabam por contribuir para o esforço financeiro daí decorrente e correspondentes cedências. Têm-se aplicado a este tipo de situações palavras como “suqificação” (a partir de *suq*, mercado), termo que apareceu há meia dúzia de anos para designar a transformação dos pisos térreos de Sana em lojas dirigidas a consumidores estrangeiros e, implicando naturalmente a subversão das vivências e dos códigos tradicionais do bairro.

Além disso, será difícil garantir a continuidade de técnicas construtivas requerendo um rigoroso processo de aprendizagem e de aprovação por ligas profissionais e que os novos tempos convulsionaram profundamente. As soluções estruturais tradicionais, cumuladas, como estão, de virtudes, não conseguem competir economicamente com a produção industrial e, por isso, já em 1990, a utilização de materiais tradicionais se extremava entre populações de ricos urbanos e de rústicos remotos. Reconhece-se a continuidade da tradição em afectações formais, mas os diferentes tipos de iniciativa na construção - empresarial, de arquitecto ou popular - estão a desenhar identidades próprias; e só agora se pode falar do surgimento de uma arquitectura “popular”, representada por manifestações à margem das principais correntes de produção e reproduzindo opções estruturais na continuidade dos tempos anteriores à Revolução ou personalizando tratamentos decorativos.

bibliografia

- AAVV, 1962-1975, *Documentos sobre os Portugueses em Moçambique e na África Central*, Lisboa: National Archives of Rhodesia, Centro de Estudos Históricos Ultramarinos, 8 vols.
- Abir, Mordechai, 1980, *Ethiopia and the red Sea. The rise of the Salomonic Dynasty and Muslim-European Rivalry in the Region*, Londres: Frank Cass.
- Abungu, G.H.O. e Muturo, H.W., 1993, "Coast-interior settlements and social relations in the Kenya coastal interland", *The Archaeology of Africa. Food, metals and towns*, T. Shaw, P. Sinclair, B. Andah e A. Okpoko (org.), Londres: Routledge, pp. 694-704.
- Al-Umari, Ibn Fadl Allah, 1985, *Masalik al-absar fi mamalik al-amsar*, Ayman Fuad Sayyid (ed.), Cairo: Institut Français d'Archeologie Orientale.
- Albert J.-P. Albert, 1991, "Le roi et les merveilles: à propos de la légende du Prêtre Jean", *Cahiers de Litterature Orale*, vol. 29, pp. 17-45.
- Albuquerque, L. de, 1983, "A viagem de Vasco da Gama tem sido estudada em todos os seus pormenores", *Os Descobrimentos Portugueses*, Lisboa: Publicações Alfa.
- Albuquerque, L. de, 1987, "Teria sido Ibn Madjid o piloto de Vasco da Gama?", *Cronicas de História de Portugal*, Lisboa: Presença.
- Albuquerque, M. de, 1990, *A Torre do Tombo e Os Seus Tesouros*, Lisboa: Edições INAPA.
- Aldrick, J., 1990, "The nineteenth-century carved wooden doors of the East African Coast", *Azania*, vol. 25, pp. 1-18.
- Allan, J.W., 1982, *Islamic Metalwork. The Nuhad Es-Said Collection*, Londres: Sotheby.
- Allan, J.W., 1994, "The Transmission of Decorated Wooden Ceilings in the Early Islamic World", *Learning, Language and Inventions: Essays presented to Francis Maddison*, W.D. Hackmann e A.J. Turner (org.), Hampshire: Variorum, pp. 1-31.
- Allen, J. de V., 1976, *The Sivas of Pate and Lamu: two antique side-blown horns from the Swahili Coast*, Art and Archaeology Research Papers, pp. 38-47.
- Allen, J. de V., 1979, *The Swahili house: cultural and ritual concepts underlying its plan and structure*, Art and Archaeology Research Papers, pp. 1-32.
- Allen, J. de V., 1982, "The Shirazi Problem", *Paideuma*, vol. 28, pp. 9-28.
- Allen, J. de V., 1989, "The Kiti cha Enzi and other Swahili Chairs", *African Arts*, 22-3.
- Álvares, Francisco, 1961, *The Prester John of the Indias* (O Preste João das Índias), traduzido e editado por C. F. Beckingham e G. W. B. Huntingford, Londres: Hakluyt Society, 2 vols.
- Álvares, Pe. Francisco, 1989, *Verdadeira Informação sobre a Terra do Preste João das Índias*, 2 vols., Comentário de Luís de Albuquerque e transcrição em português actual por Maria da Graça Pericão, Lisboa: Publicações Alfa, Coleção Biblioteca da Expansão Portuguesa, Nº 39-40.
- Amaral, Manuel Gama, 1990, *O Povo Yao - Subsídios para o estudo de um povo do Noroeste de Moçambique*, Lisboa: IICT.
- Ames, Michael, 1986, *Museum, the Public, and Anthropology: A study in the Anthropology of Anthropology*, Vancouver: University of British Columbia Press.
- Andaya, Leonard, 1993, *The World of Maluku: Eastern Indonesia in the Early Modern Period*, Honolulu: University of Hawaii Press.
- Anton Ferrandiz, Manuel, 1927, *Antropología o Historia natural del Hombre*, Madrid: Sucesores de Rivadeneira.
- Arts de l'Islam des origines à 1700 dans les collections publiques françaises*, Orangerie des Tuileries 22 juin - 30 août 1971, Paris: Ministère des Affaires Culturelles.
- Ashtor, E., 1976, *A Social and Economic History of the Near East in the Middle Ages*, Londres: Collins.
- Axelson, Eric, 1973, *Portuguese in South-East Africa 1488-1600*, Joanesburgo: C. Struik (Pty) Ltd.
- Ayers, J., 1991, "Chinese Ceramics", *Ceramics of the World*, L. Camusso e S. Bartone (org.), Londres: Macdonald.
- Bachelard, Gaston, 1963, *La Terre et les Rêveries du Repos*, Paris: José Corti (1ª ed. 1948).
- Bachelard, Gaston, 1965, *La Terre et les Rêveries de la Volonté*, Paris: José Corti (1ª ed. 1948).
- Bahm, A.J. (trad.), 1970, *Bagavad Gita*, Bombaim.
- Banerjea, J.N., 1956, *The Development of Hindu Iconography*, Calcutá: University of Calcutta.
- Barber, Peter, 1992, "England I: Pagentry, Defense and Government. Maps at Court to 1500", *Monarchs, Ministers and Maps. The Emergence of Cartography as a Tool of Government in Early Modern Europe*, Chicago/Londres: The University of Chicago Press.
- Barbosa, Duarte, 1918-1921, *The Book of Duarte Barbosa. An Account of the Countries Bordering on the Indian Ocean and Their Inhabitants. Written by Duarte Barbosa, and Completed about the Year 1518*, traduzido e editado por Dames Mansel Longworth, Londres: Hakluyt Society, 2 vols.

- Barbosa, Duarte, 1989, *Livro do Que Viu e Ouviu no Oriente* Duarte Barbosa, Comentários de Luís de Albuquerque e transcrição em português actual por Maria Augusta da Veiga e Sousa, Lisboa: Publicações Alfa, Colecção Biblioteca da Expansão Portuguesa, Nº 20.
- Barnes, Ruth, 1989, *The Ikat Textiles of Lamalera. A Study of an Eastern Indonesian Weaving Tradition*, Leiden: E.J. Brill.
- Barnes, Ruth, 1993, *Indian Block-Printed Cotton Fragments in the Kelsey Museum, The University of Michigan*, Ann Arbor: University of Michigan Press.
- Barnes, Ruth, 1997a, *Indian Block-Printed Textiles in Egypt. The Newberry Collection in the Asmolean Museum*, Oxford: Clarendon Press, 2 vols.
- Barnes, Ruth, 1997b, "From India to Egypt: The Newberry Collection and the Indian Ocean Textile Trade", *Riggisberger Berichte* 5, Otavsky, Karel (org.), Riggisberg/Berne: Abegg-Stiftung.
- Barradas, L., 1967, *O Sul de Moçambique no Roteiro de Sofala do piloto Almad ibn- Madjid*, Coimbra.
- Barreto, Luis Filipe, 1983, *Descobrimentos e Renascimento. Formas de Ser e Pensar nos Séculos XV e XVI*, Lisboa: Imprensa Nacional - Casa da Moeda.
- Barros, João de, 1945, *Ásia, Primeira Década*, Sexta edição, actualizada na ortografia e anotada por Hernâni Cidade, notas históricas finais por Manuel Múrias, Lisboa: Agência Geral das Colónias.
- Barros, João de, 1988, *Décadas da Ásia*, Lisboa: Imprensa Nacional-Casa da Moeda.
- Bastos, José Gabriel Pereira, 1988, *A Mulher, o Leite e a Cobra*, Lisboa: Ed. Rolim.
- Beach, Milo e Koch, Ebba, 1997, *King of the World. The Padshnama: an imperial manuscript from the Royal Library, Windsor Castle*, Londres/Washington: Azimuth Editions, Sackler Gallery.
- Begley, W.E. e Desai, Z.A. (org.), 1990, *The Shah Jahan Nama of 'Inayat Khan*, Nova Delhi: Oxford University Press.
- Behrens-Abouseif, D., 1989, *Islamic architecture in Cairo. An introduction*, Leiden: Brill.
- Bérinstain, Valérie, 1989a, "Early Indian Textiles discovered in Egypt", *Marg*, 40, pp. 16-24.
- Bérinstain, Valérie, 1989b, "An early Jain embroidery", *Quest of Themes and Skills: Asian Textiles*, Krishnâ Riboud (org.), Bombaim: Marg Publications, pp. 2-3, figs. 1-2.
- Berlin-Indische, 1980, *Belser Kunstbibliothek, Die meisterwerke aus dem Museum für Indische Kunst Berlin*, Stuttgart: Belser Verlag.
- Berlin-Indische, 1986, *Museum für Indische Kunst*, Berlin: Staatliche Museen Preussischer Kulturbesitz Berlin.
- Berlin-Islamische, 1979, *Museum für Islamische Kunst*, Berlin-Dahlem: Staatliche Museen Preussischer Kulturbesitz.
- Berlin-Islamische, 1980, *Kunst der Welt in den Berliner Museen*, Berlin: Belser AG.
- Bernier, François, 1981, *Voyage dans les Etats du Grand Mogol*, Paris, pp. 250 e 251.
- Bhila, H.K., 1972, "Trade and Survival of an African Polity: the external relations of Manyika from the sixteenth to the early nineteenth century", *Rhodesian History*, 3, pp. 17-19.
- Blair, S. e Bloom, J., 1995, *The Art and Architecture of Islam, 1250-1800*, New Haven: Yale University Press.
- Blochmann, H. (trad.), 1997, *The A'in-i Akbari by Abu'l Fazl Allami*, vol. I, segunda edição revista e editada pelo tenente coronel D. C. Phillott, Nova Delhi: Oriental Reprint Books.
- Blurton, T.R., 1994, *Hindu Art*, Londres: Trustees of the British Museum.
- Boas, Franz, 1955, *Primitive Art*, Nova Iorque: Dover Publications, Inc. (1ª edição de 1927, em Oslo).
- Bocarro, A., 1876, *Década XIII da História da Índia*, Lisboa.
- Bonnenfant, Guillemette et Paul, 1987, *Les vitraux de Sanaa*. CNRS, Paris 1981. "L'Art du bois à Sana'a (Architecture Domestique)", Aix-en-Provence: Edisud.
- Botelho, Afonso, 1990, *Ensaio de Estética Portuguesa*, Lisboa: Editorial Verbo.
- Bouchon, Geneviève, 1998, *Vasco da Gama*, Paris.
- Bouchon, Geneviève, 1990, "L'Océan Indien à l'époque de Vasco da Gama", *Mare Liberum*, nº 1, pp. 71-77.
- Bowe, Richard Lebaron Jr., 1949, "Arab Dhows of Eastern Arabia", *American Neptune*, vol. 9, pp. 87-132.
- Brijbushan, J., 1964, *Indian Jewellery, Ornaments and Decorative Designs*, Bombaim.
- Brown, Mervyn, 1995, *A history of Madagascar*, Grã-Bretanha: Damien Tunnacliffe.
- Brumfiel, E. M. e Earle, T. K., 1987, "Specialisation, exchange, and complex societies: an introduction", *Specialisation, exchange, and complex societies*, E.M. Brumfiel e T.K. Earle (org.), Cambridge: Cambridge University Press, pp. 1-9.
- Burcaw, G.E., 1984, *Introduction to Museum Work*, Nashville: American Association for State and Local History.
- Burrowes, Robert D., 1987, *The Yemen Arab Republic - The politics of development, 1962-198*, Boulder, Colorado: Westview Press, Londres e Sidney: Croom Helm.
- Burton, R., 1856, *First Footsteps in East Africa, or an exploration of Harar*, Londres.
- Cahen, Claude e Serjeant, R.B., 1957, "A Fiscal Survey of the Medieval Yemen", *Arabica*, vol. 4, pp. 23-33.
- Canby, S. R., 1993, *Persian Painting*, Londres: The British Museum Press.

- Caplan, Ann Patricia, 1976, "Boy's circumcision and girls' puberty rites among the Swahili of Mafia Island, Tanzania", *África*, vol. 46 (1).
- Cardoso, Manuel Godinho, 1585, *Naufrágio da Nau "Santiago"*.
- Casson, Lionel, 1989, *The Periplus Maris Erythraei*, Princeton: Princeton University Press.
- Castro, Soares de, 1961, "Tatuagens, mutilações, adornos e vestuário no país da Macuana", *Boletim do Museu de Nampula*, vol. 2, Nampula.
- Cerulli, Enrico, 1968, *Storia della letteratura etiopica*, Florença: Nuova Accademia Editrice.
- Chami, F. A., 1994-95, "The first millennium AD on the East Coast: a new look at the cultural sequence and interactions", *Azania*, vol. 29-30, pp. 232-237.
- Chandra, Moti, 1970, *Studies in Early Indian Painting*, Bombaim: Asia Publishing.
- Charbonnier, Georges, 1968, *Arte, lenguaje, etnología. Entrevistas con Claude Lévi-Strauss*, México: Siglo XXI.
- Chaudhuri, Kirti N., 1994, *Asia Before Europe. Economy and Civilization of the Indian Ocean from the Rise of Islam to 1750*, Cambridge: Cambridge University Press.
- Chauduri, K. N., 1985, *Trade and Civilisation in the Indian Ocean*, Cambridge: Cambridge University Press.
- Chaves, Maria Adelaide Godinho Arala, s/d, *Formas de Pensamento em Portugal no Século XV*, Lisboa: Livros Horizonte.
- Chevalier, Jean e Gheerbrant, Alain, 1969, *Dictionnaire des Symboles*, Paris: Éditions Robert Laffont, Jupiter.
- Chittick, H.N., 1974, *Kilwa: an Islamic trading city on the East African Coast*, Memoir 5, Nairobi: British Institute in Eastern Africa, 2 vols.
- Chojnacki, Stanislaw, 1983, *Major Themes in Ethiopian Painting, the Influence of Foreign Models and their Adaptation from the 13th to the 19th century*, Wiesbaden: Franz Steiner Verlag.
- Clifford, James, 1997, *Routes, Travel and Translation in the late Twentieth Century*, Harvard: Harvard University Press.
- Clifford, James, 1985, "Objects and selves. An afterword", *Objects and others. Essays on museums and material culture*, Stocking, George W. Jr. (org.), pp. 236-246.
- Clifford, James, 1986, *The Predicament of Culture. Twentieth-century Ethnography, Literature and Art*, Harvard: Harvard University Press.
- Cooper, H. e Gillow, J., 1996, *Arts and Crafts of India*, Londres: Thames and Hudson.
- Copenhagen, 1996, *Sultan, Shah, and Great Mughal*, Copenhagen: The National Museum, catálogo da exposição.
- Corbin, H., 1952, *Oeuvres philosophiques et mystiques de Shihāboddīn Yahyā Solrāwardī*, Paris/Tehran.
- Corbin, H., 1954, *Avicenne et le récit visionnaire*, Paris/Tehran.
- Cortesão, Armando, e Mota, Avelino Teixeira da, 1960, *Portugaliae Monumenta Cartographica*, 6 vols., Lisboa: Comissão Executiva das Comemorações do V Centenário da Morte do Infante D. Henrique.
- Costa Brochado, 1959, *O Roteiro de Sofala: o piloto arabe de Vasco da Gama*, Lisboa.
- Costa, A. Fontoura da, 1960, *Roteiro da primeira viagem de Vasco da Gama (1497-1499) por Álvaro Velho*, Lisboa: Agência Geral do Ultramar.
- Costa, A. N., 1977, *Penetração e impacto do capital mercantil português em Moçambique nos sécs. XVI e XVII: o caso do Muenemotapa*, Maputo: Centro de Estudos Africanos, Universidade Eduardo Mondlane.
- Cousin, Françoise, 1984, "Choix des matériaux et identification sociale. Évolution des vêtements féminins au Rajasthan", *L'Ethnographie*, pp. 153-60.
- Cousin, Françoise, 1996, "Un et multiple, le Rajasthan à travers ses styles vestimentaires", *Se vêtir pour dire*, Yvonne Elisabeth Broutin (org.), Rouen: CNRS URA 1164, pp. 123-37.
- Creswell, K.A.C., 1956, *Muslim Architecture of Egypt*, vol. 2, Oxford: Clarendon Press.
- Cruikshank, Julie, 1995, "Imperfect translations: Rethinking objects of Ethnographic collections", *Museum Anthropology*, vol. 19: 1, pp. 25-38.
- Daehnhardt, Rainer, 1993, *Páginas Secretas da História de Portugal*, Lisboa: Edições Nova Acrópole, vol. 1.
- Daehnhardt, Rainer, 1994, *Páginas Secretas da História de Portugal*, Lisboa: Edições Nova Acrópole, vol. 2.
- Daum, Werner (org.), 1988, *Yemen- 3000 Years of Art and Civilization in Arabia Felix*, Frankfurt/Main: Pinguin-Verlag.
- Davis, A., 1971, "Background to the Zaaga Zab Embassy", *Studia*, vol. 32, pp. 211-302.
- Dégérando, Joseph-Marie, 1969 (1800), *The Observation of Savage Peoples*, Londres: Routledge & Kegan Paul.
- Deleury, Guy, 1991, *Les Indes florissantes, Anthologie des voyageurs français (1750 - 1820)*, Paris, pp. 609 - 611.
- Denbrow, J. R., 1986, "A new look at the later prehistory of the Kalahari", *Journal of African History*, vol. 27, pp. 2-28.
- Déroche, F., 1992, *The Abbasid Tradition: Qur'ans of the 8th to the 10th centuries AD*, Londres: The Nasser D. Khalili Collection of Islamic Art, vol. 1.
- Desvalées, André, 1994, "Les musées d'ethnographie ont'ils encore un sens?", *Anales del Museo Nacional de Antropología*, Madrid, vol. 1, pp. 51-84.
- Dias, J.S. da Silva, 1982, *Os Descobrimentos e a Problemática Cultural do século XVI*, Lisboa: Editorial Presença.

- Dias, Jorge e Dias, Margot, 1964, *Os Macondes em Moçambique*, vol. II, Lisboa: IICT.
- Dohnam, Donald, 1986, "Old Abyssinia and the New Ethiopian Empire. Themes in Social History", *The Southern Marches of Imperial Ethiopia. Essays in History and Social Anthropology*, Donald Donham e Wendy James (org.), Cambridge: Cambridge University Press, pp. 3-48.
- Doshi, Saryu (org.), 1985, *Masterpieces of Jain Painting*, Bombaim: Marg.
- Dresh, Paul, 1984, "The positions of shaykhs among the Northern tribes of Yemen". *Man*, 19, nº 1, Londres, Março, pp. 31-49.
- Duarte, R.T., 1993, *Northern Mozambique in the Swahili World. An archaeological approach*, Studies in African Archaeology, 4, Uppsala: Central Board of National Antiquities of Sweden.
- Dumont, Louis, 1966, *Homo hierarchicus. Essai sur le système des castes*, Paris: Gallimard.
- Durand, Gilbert, 1963, *Les Structures Anthropologiques de l'Imaginaire*, Paris: P. U. F. (1ª ed. 1960).
- Ellis, William, 1859, *Three Visits to Madagascar during 1853-1854-1856*, Londres: John Murray.
- Ettinghausen, R. e Grabar, O., 1987, *The Art and Architecture of Islam, 650-1250*, New Haven: Yale University Press.
- Fall, Yoro K., 1982, *L'Afrique à la naissance de la Cartographie moderne. XIVe. / XVe. siècles: les cartes majorkines*, Paris: Karthala.
- Fayen, Claudie, 1955, *Une Française Médecin au Yémen*, Paris: Julliard.
- Fayen, Claudie, 1975, *Yémen*, Paris: Editions du Seuil.
- Feest, Christian, 1994, "Notes on ethnographic museums in the late twentieth century", *Anales del Museo Nacional de Antropología*, Madrid, vol. 1, pp. 11-28.
- Ferrand, G., 1928, *Introduction à l'Astronomie nautique arabe*, Paris.
- Filliozat, Jean, 1970, *Catalogue du Fonds Sanscrit*, Paris: Bibliothèque Nationale, Fasc. II, Nos 166-452.
- Fischer, E. e Jain, J., 1977, *Art and Rituals: 2500 Years of Jainism in India*, Nova Delhi.
- Folsach, K. von, 1990, *Islamic Art*, Copenhagen: The David Collection.
- Folsach, K. von, 1996, "The Arabic Script", In *Sultan, Shah and Great Mughal*, Copenhagen: The National Museum, catálogo da exposição.
- Fonseca, L. A. da, 1997, *Vasco da Gama*, Lisboa.
- Fonseca, Luís Adão da, 1997, *Vasco da Gama. O homem, a viagem, a época*, Lisboa: Expo' 98.
- Foster, William (org.), 1967, *The Embassy of Sir Thomas Roe to the Court of the Great Mogul, 1615-1619*, Nadeln/ Liechenstein: Hakluyt Society, Kraus Reprint Limited.
- Freeman-Grenville, G.S.P. (org.), 1962, *Select Documents from the first to the earlier nineteenth century*, Londres: Oxford University Press.
- Freeman-Grenville, G.S.P., 1962, *The East African Coast*, Oxford: Clarendon Press.
- Freeman-Grenville, G.S.P., 1977, *The Muslim and Christian Calenders*, Londres: Rex Collins.
- Freeman-Grenville, G.S.P., 1980, *The Mombasa Rising against the Portuguese, 1631. From Sworn Evidence*, Londres: British Academy, Fontes Historiae Africanae Series Varia I.
- Fürst, Hans J., 1989, "Material culture research and the curation process", *Museum studies in material culture*, Pearce, S. (org.), Leicester, pp. 97-110.
- Gable, Eric *et al.*, 1992, "On the uses of relativism: fact, conjecture and black and white histories at Colonial Williamsburg", *American Ethnologist*, vol. 19: 4, pp. 791-8905.
- Garlake, P.S. 1978, "Pastoralism and Zimbabwe", *Journal of African History*, 19, pp. 479-93.
- Garlake, P.S., 1966, "Seventeenth-century Portuguese earthworks in Rhodesia", *South African Archaeological Bulletin*, XXI (84).
- Garlake, P.S., 1966, *The Islamic Architecture of the East African Coast*, Londres: British Institute in Eastern Africa, Memoir 2.
- Garlake, P.S., 1969, "Excavations at the seventeenth-century Portuguese site of Dambarare, Rhodesia", *Proceedings of the Rhodesian Scientific Association*, LIV (1).
- Garlake, P.S., 1973, *Great Zimbabwe*, Londres: Thames and Hudson.
- Garlake, P.S., 1976a, "An investigation of Manekweni, Mozambique", *Azania*, vol. 11, pp. 25-47.
- Garlake, P.S., 1976b, "Excavation of a Zimbabwe in Mozambique", *Antiquity*, vol. 50, pp. 146-48.
- Gell, Alfred, 1996, "Vogel's Net, Traps as Artworks and Artworks as Traps", *Journal of Material Culture*, vol. 1, pp. 15-38.
- Gibb, H.A.R. (ed. e trad.), 1962, *The Travels of Ibn Battuta, AD 1325-1354*, Londres: Hakluyt Society, vol. 2.
- Gil, Juan, 1991, *Mitos y utopías del Descubrimiento*, Madrid: Alianza.
- Gil, Juan, 1995, *La India y el Catay*, Madrid: Alianza Universidad.
- Gittinger, Mattiebelle, 1982, *Master Dyers to the World. Technique and Trade in Early Indian Dyed Cotton Textiles*, Washington, D.C.: Textile Museum.
- Goitein, S., 1967, *A Mediterranean Society. The Jewish Communities of the Arab World as Portrayed in the Documents of the Cairo Geniza*, vol. I: Economic Foundations, Berkeley/Los Angeles: University of California Press.
- Goitein, S., 1971, *A Mediterranean Society...* vol. II: The Community, Berkeley/Los Angeles: University of California Press.

- Goitein, S., 1978, *A Mediterranean Society...* vol. III: The Family, Berkeley/Los Angeles: University of California Press.
- Goitein, S., 1983, *A Mediterranean Society...* vol. IV: Daily Life, Berkeley/Los Angeles: University of California Press.
- Goitein, S., 1988, *A Mediterranean Society...* vol. V: The Individual: Portrait of a Mediterranean Personality of the High Middle Ages as Reflected in the Cairo Geniza, Berkeley/Los Angeles: University of California Press.
- Goswamy, B.N., 1988, *A Jainesque Sultanate Shalman and the context of pre-Mughal painting in India*, Zurich: Museum Rietberg.
- Graburn, Nelson (org.), 1976, *Ethnic and Tourist Arts*, Berkeley: University of California Press.
- Graça, Luís, 1983, *A Visão do Oriente na Literatura Portuguesa de Viagens: os viajantes portugueses e os itinerários terrestres (1560-1670)*, Lisboa: Imprensa Nacional-Casa da Moeda, Coleção Estudos de História de Portugal e dos Portugueses.
- Gray, B., 1977, *Persian Painting*, Geneva: Skira.
- Grierson, R. (org.), 1993, *African Zion: the sacred art of Ethiopia*, New Haven: Yale University Press, catálogo da exposição.
- Guernier, Noel (org.), 1980, *Si Mimi Mwongo Watu Wa Zanzibani, contes en dialecte sahilu du village de Marodoka (nosy Be, Madagascar)*, Zanzibar: Ecrotanal.
- Guichot y Sierra, Alejandro, 1922, *Noticia histórica del folklore. Orígenes en todos los países hasta 1890. Desarrollo en España hasta 1921*, Sevilla: Hijos de Guillermo Alvarez, Impresores.
- Gulbenkian, 1989, *Museu Calouste Gulbenkian, Catálogo*, Lisboa: Fundação Calouste Gulbenkian, 2.^a edição.
- Gulbenkian-Reservas, 1985, *A Coleção Calouste Gulbenkian. Um Olhar sobre as Reservas*, Lisboa: Fundação Calouste Gulbenkian.
- Guy, John e Swallow, D. (org.), *Arts of India: 1550-1900*, Londres: Victoria and Albert Museum, pp. 29-31.
- Guy, John, 1982, *Palm-leaf and Paper. Illustrated Manuscripts of India and Southeast Asia*, Melbourne: National Gallery of Victoria.
- Guy, John, 1989, "Sarasa and Patola: Indian Textiles in Indonesia", *Orientations* January, pp. 48-60.
- Guy, John, 1994, "Jain Manuscript Painting", *The Peaceful Liberators. Jain Art from India*, P. Pal (org.), Los Angeles/Londres: Los Angeles County Museum of Art, Thames and Hudson, pp. 89-100.
- Guy, John, 1996, "Cloth for the Gods: The Patola Trade to Kerala", *Asian Arts and Culture*, IX.2, pp. 27-37.
- Guy, John, 1998, *Woven Cargoes. Indian Textiles in the East*, Londres: Thames and Hudson.
- Haile, G., 1993, "Ethiopic Literature", *African Zion: the sacred art of Ethiopia*, R. Grierson (org.), New Haven: Yale University Press, pp. 47-56.
- Hall, James, 1994, *Illustrated Dictionary of Symbols in Eastern and Western Art*, Londres: John Murray.
- Hannerz, Ulf, 1995, "Mediations in the global eumene", *Beyond Boundaries. Understanding. Translation and Anthropological Discourse*, Gísli Pálsson, org., Oxford/Providence: Berg.
- Harle, J. C. e Topsfield, A., 1987, *Indian Art in the Ashmolean Museum*, Oxford: The Ashmolean Museum.
- Harley, J.B. e Woodward, D. (org.), 1992, *The History of Cartography. Volume Two, Book One: Cartography in the Traditional Islamic and South Asian Societies*, Chicago: University of Chicago Press.
- Hecht, Dorothea, Bergitta e Girma Kidane, 1990, *The Hand Crosses of the IES Collection*, Addis Ababa: Institute of Ethiopian Studies.
- Hirshi, Suzanne e Max, 1983, *L'Architecture au Yémen du Nord*, Paris: Architectures, Berger-Levrault.
- Höpfner, G. e Haase, G., 1978, *Metallschmuck aus Indien*, Berlin: Museum für Völkerkunde.
- Hornell, James, 1942, "A Tentative Classification of Arab Sea-Craft", *The Mariner's Mirror*, vol. 28, n.º 1, pp. 11-40.
- Horton, M.C. e Blurton, T.R., 1988, "Indian metalwork in East Africa: the bronze lion statuette from Shanga", *Antiquity*, 62, 234, pp. 11-23.
- Horton, Mark e Mudida, N., 1993, "Exploitation of marine resources: evidence for the origin of the Swahili communities of east Africa", *The Archaeology of Africa. Food, metals and towns*, T. Shaw, P. Sinclair, B. Andah e A. Okpoko (org.), Londres: Routledge, pp. 673-93.
- Horton, Mark, 1987a, "Early Muslim Trading Settlements on the East African coast: new evidence from Shanga", *Antiquaries Journal*, vol. 67, pp. 290-323.
- Horton, Mark, 1987b, "The Swahili Corridor", *Scientific American*, vol. 257, pp. 86-93.
- Horton, Mark, 1996, *Shanga. The archaeology of a Muslim trading community on the coast of East Africa*, Memoir 14, Londres: British Institute in Eastern Africa.
- Horton, Mark, forthcoming, *Zanzibar and Pemba*, Londres: British Institute in Eastern Africa.
- Hourani, George Fadlo, 1963 (1975), *Arab Seafaring in the Indian Ocean*, Beirut: Khayats (Princeton/Nova Iorque).
- Huffman, T.N., 1986, "Iron Age settlement Patterns and the Origins of Class Distinction in Southern Africa", *Advances in World Archaeology*, 5, pp. 291-338.
- Huntington, Susan, 1985, *The Art of Ancient India*, Nova Iorque e Tóquio: Weatherhill.

- Huxley, Francis, 1992, *L'Oeil. Mythes et Méthamorphoses*, Paris: Seuil (1ª ed. Thames and Hudson, 1990).
- Ibn al-Mujawir, 1951-54, *Tarikh al-Mustabsir*, editado por O. Lofgren, Leiden: E.J. Brill.
- Ibn Iyas, 1984, *Die Chronik des Ibn Iyas*, editado por Mohamed Mostafa, Cairo, vol. IV.
- Ingold, Tim, 1995, "The art of translation in a continuous world", *Beyond Boundaries. Understanding, Translation and Anthropological Discourse*, Gísli Pálsson (org.), Oxford/Providence: Berg.
- Irwin, John e Margaret Hall, 1971, *Indian Painted and Printed Fabrics*, Ahmedabad: Calico Museum.
- Irwin, John e P.R. Schwartz, 1966, *Studies in Indo-European Textile History*, Ahmedabad: Calico Museum of Textile.
- Jackson, M., 1981, "Knowledge of the body", *Man* (NS), 18, pp. 327-45.
- Jacob, Christian, 1992, *L'empire des cartes. Approche théorique de la cartographie à travers l'histoire*, Paris: Albin Michel, Coleção Albin Michel Histoire.
- James, David, 1980, *Qur'ans and Bindings from the Chester Beatty Library*, Londres: World of Islam Festival Trust.
- James, David, 1988, *Qur'ans of the Mamluks*, Londres: Alexandria Press.
- James, David, 1992a, *The Master Scribes: Qur'ans of the 10th to 14th centuries*, Londres: The Nasser D. Khalili Collection of Islamic Art, vol. 2.
- James, David, 1992b, *After Timur: Qur'ans of the 15th to 16th centuries*, Londres: The Nasser D. Khalili Collection of Islamic Art, vol. 3.
- James, Wendy, 1990, "Kings, Commoners and the Ethnographic Imagination in Sudan and Ethiopia", *Localizing Strategies. Regional Traditions of Ethnographic Writing*, Richard Fardon (org.), Edinburgh: Scottish Academic Press, pp. 96-136.
- Johnson, Captain Charles (Daniel Defoe), 1972 (1727), *A General History of the Robberies and Murders of the most notorious Pyrates*, Londres.
- Joshi, O. P., 1992, "Continuity and Change in Hindu Women's Dress", *Dress and Gender. Making and Meaning in Cultural Contexts*, Ruth Barnes e Joanne B. Eicher (org.), Oxford: Berg, pp. 214-31.
- Joshi, Saraswati, 1995, "La cuisine de l'Inde du nord" *Cuisines d'Orient et d'ailleurs*, sob a direcção de Michel Augfray e Michel Perret, Glénat, pp. 151-60.
- Junot, Henri, 1996, *Usos e Costumes dos Bantu*, Maputo: reed. AHM.
- Karp, Ivan e Lavine, Steven D. (org.), 1991, *Exhibiting cultures. The poetics and politics of museum display*, Washington D.C.: Smithsonian Institution.
- Kessler, C., 1969, "Funerary Architecture within the City", *Colloque International sur l'Histoire du Caire*, Cairo: Ministry of Culture, pp. 257-267.
- Khan Majlis, Brigitte, 1991, *Gewebte Botschaften - Indonesische Traditionen im Wandel*, Hildesheim: Roemer-Museum.
- Khoury, I., 1983, *As-Sufaliyya. 'The Poem of Sofala', by Ahmad ibn Mâdjid*, Coimbra.
- Kidumbak. Ng'ambo, *the other side of Zanzibar*, 1997, C.D., Todtneuberg: Dizim Records.
- King, D.A. e R.P. Lorch, 1992, "Qibla Charts, Qibla Maps, and Related Instruments", *The History of Cartography. Volume Two, Book One: Cartography in the Traditional Islamic and South Asian Societies*, Harley, J.B. e Woodward, D. (org.), Chicago: University of Chicago Press, pp. 189-205.
- Kirshenblatt-Gimblett, Barbara, 1991, "Objects of Ethnography", *Exhibiting cultures. The poetics and politics of museum display*, Karp, Ivan e Lavine, Steven D. (org.), pp. 386-443.
- Kiyaga-Mulindwa, D., 1993, "The iron age peoples of east-central Botswana", *The Archaeology of Africa. Food, metals and towns*, T. Shaw, P. Sinclair, B. Andah e A. Okpoko (org.), Londres: Routledge, pp. 386-90.
- Kolenda, Pauline, 1994, "The Joint-Family Household in Rural Rajasthan: Ecological, Cultural and Demographic Conditions for its Occurrence", *The Idea of Rajasthan. Explorations in Regional Identity*, vol. 2, Nova Deli: Manohar, pp. 64-131.
- Kühnel, Ernst e Louisa Bellinger, 1952, *Catalogue of Dated Tiraz Fabrics: Umayyad, Abbasid, Fatimid*, Washington, D.C.: The Textile Museum.
- La Rinascente, 1996, *Gioielli dall'India*, Milan, 1996, nº 1.
- Le Guennec-Coppens, Françoise, 1983, *Femmes voilées de Lamu*, Paris: Éditions Recherche sur les Civilisations.
- Leite, Ana Cristina, 1995, "Os Centros Simbólicos", *História da Arte Portuguesa* (Dir. Paulo Pereira), vol. 2, Lisboa: Círculo de Leitores.
- Lentz, T.W. e Lowry, G.D., 1989, *Timur and the Princely Vision: Persian art and culture in the fifteenth century*, Washington, D.C.: Smithsonian Institution Press, catálogo da exposição.
- Leslie, Julia, 1992, "The significance of Dress for the Orthodox Hindu Woman" *Dress and Gender. Making and Meaning in Cultural Contexts*, Ruth Barnes e Joanne B. Eicher (org.), Oxford: Berg, pp. 198-213.
- Levine, Donald, 1974, *Greater Ethiopia. The Evolution of a Multiethnic Society*, Chicago/Londres: Chicago University Press.
- Lewcock, Ronald e Smith, G. Rex, 1973, "Two Early Mosques in the Yemen", *AARP*, Londres, pp. 117-130.
- Lewcock, Ronald, 1976, "Towns and buildings in Arabia: North Yemen", *AAQ-Architectural Association Quarterly*, Londres, vol. 8, nº 1, pp. 3-19.

- Lewis, Archibald, 1973, "Maritime Skills in the Indian Ocean, 1368-2500", *Journal of the Economic and Social History of the Orient*, vol. XVI, part II-III, pp. 238-264.
- Lewis, B. (org.), 1976, *The World of Islam: faith, people and culture*, Londres: Thames and Hudson.
- Lewis, Geoffrey D., 1984, "Collections, collectors and museums: a brief world survey", *Manual of Curatorship*, Thompson, J. A. (org.), Londres: Butterworths, pp. 7-22.
- Lisboa, 1963, *L'Art de l'Orient Islamique, Collection de la Fondation Calouste Gulbenkian*, Lisboa: Museu Nacional de Arte Antiga, catálogo da exposição.
- Lobato, A., 1954/60, *A Expansão Portuguesa em Moçambique de 1498 a 1530*, Lisboa: Agência Geral do Ultramar, 3 vols.
- Lobato, A., 1962, *A colonização senhorial da Zambézia e outros estudos*, Lisboa: Junta de Investigações do Ultramar.
- Lopes, D., 1892, *Extractos da historia da conquista do Yaman pelos Othmanos*, Lisboa.
- Losty, Jeremiah, 1982, *The Art of the Book in India*, Londres: The British Library.
- Losty, Jeremiah, 1986, *Indian Book Painting*, Londres: The British Library.
- Ma Huan, 1970, *The Overall Survey of the Ocean's Shores*, traduzido e editado por J.V.G. Mills, Cambridge: Cambridge University Press.
- MacGregor, Arthur (org.), 1994, *Sir Hans Sloane, Collector, Scientist, Antiquary*, Londres: British Museum Press in association with Alistair McAlpine.
- Mack, John, 1986, *Madagascar, Island of the Ancestors*, Londres: British Museum Publications.
- Mack, John, 1989, *Malagasy Textiles*, Princes Risborough (U.K.): Shire Publications.
- Mack, John, 1995, "Islamic Influences: the view from Madagascar", *Islamic Art and Culture in sub-Saharan Africa*, Adahl, Karin e Berit Sahlstrom (org.), Upsala: Acta Universitatis Upsaliensis, Figs Nova Series 27, pp.123-137.
- Mack, John, 1996, "Madagascar", *Dictionary of Art*, Londres: MacMillans.
- Mack, John, 1997, "Antiquities and the Public: the expanding Museum 1851-96", *A.W. Franks, Nineteenth-Century Collecting and the British Museum*, Marjorie Caygill e John Cherry (org.), Londres: British Museum Press, pp. 34-50.
- Mackie, Louise, 1989, "Textiles", *Fustat Expedition Final Report vol.2: Fustat-C*, Scanlon, George T. e W. Kubiak (org.), American Research Center in Egypt 11, Winona Lake: Eisenbrauns.
- Madrid, 1993, *De Gabinete a Museo. Tres Siglos de Historia*, Madrid: Museo Arqueológico Nacional, catálogo da exposição.
- Mandeville, Jean de, 1993, *Voyage autour de la Terre*, traduzido e comentado por Christiane Deluz, Paris: Les Belles Lettres, Colecção La Roue a Livres.
- Mandeville, John, 1953, *Mandeville's Travels*, ed. crítica com introdução e notas por M. Letts, Londres: Hakluyt Society.
- Marco Paulo, 1502, *Marco Paulo. Ho liuro de Nicolao veneto; O trallado da carta de hui genoues das ditas terras*, Lisboa: Valentim Fernandes; ed. moderna, *Marco Paulo. O livro de Marco Paulo. O Livro de Nicolao Veneto. Carta de Jerónimo de Santo Estêvão*, 1922, Introd. e índices por Francisco Maria Esteves Pereira, Lisboa: Oficinas Gráficas da Biblioteca Nacional.
- Mariano de Fonseca, J., 1985, *Ancient and Classical Islamic Coins and Fine Art*, Lisboa, catálogo da exposição.
- Marques, Alfredo Pinheiro, 1994, "L'Atlas Miller: un problème résolu. L'Art dans la Cartographie Portugaise", Paris: Revue de la Bibliothèque Nationale de France, 4.
- Martin, E.B., 1972, *The History of Malindi. A geographical analysis of an East African coastal town from the Portuguese Period to the present*, Nairobi: East African Literature Bureau.
- Martin, Esmond Bradley e Chrysse Perry, 1978, *Cargoes of the East*, Londres: Alm Tree Books.
- Martinez, Francisco Lerma, 1989, *O Povo Macua e a sua Cultura*, Lisboa: IICT.
- Mason, Peter, 1990, *Deconstructing America. Representations of the Other*, Londres/Nova Iorque: Routledge.
- Masselos, Jim e outros (org.), 1997, *Dancing to the Flute. Music and Dance in Indian Art*, Sidney: Art Gallery of New South Wales, Thames and Hudson.
- Massobrio, Giovanna, e Portoghesi, Paolo, 1988, *L'imaginario architettonico nella pittura*, Roma: Editori Laterza.
- Matos, Luís de, 1991, *L'Expansion Portugaise dans la Littérature Latine de la Renaissance*, Lisboa: Fundação Calouste Gulbenkian.
- Matthews, Derek H., 1954, "The Red Sea Style", *Kush*, Khartoum.
- Mauss, Marcel, 1971, *Introducción a la Etnografía*, Madrid: Editorial Istmo.
- Mauss, Marcel, 1980 (1936), "Les techniques du corps", *Sociologie et Anthropologie*, Paris: Presse Universitaire de France.
- Maxwell, Robyn, 1990, *Textiles of Southeast Asia. Tradition, Trade and Transformatio*, Melbourne: Oxford University Press.
- Mayer, L.A., 1933, *Mamluk Heraldry*, Oxford: Clarendon Press.
- Mazula, Brazão, 1973, *Chiputo entre os Makua de Esperança*, Esperança, Mujune (Niassa).
- Melikian-Chirvani, A.S., 1982, *Islamic Metalwork from the Iranian World*, Londres: Her Majesty's Stationery Office.
- Melikian-Chirvani, no prelo, "The Symbolism of the Spinel in the Iranian World".
- Metha, M., 1991, *Indian Merchants and Entrepreneurs in Historical Perspective*, Nova Delhi.
- Mila na Utamaduni. *Spices of Zanzibar*, 1996, C.D., Frankfurt: Network Medien GmbH.

- Mircea Eliade, 1969, *Le mythe de l'éternel retour*, Ch. I ('Archétypes et répétitions'), Paris.
- Mirza, Sarah e Strobbe, Margaret (org.), 1989, *Three Swahili women. Life histories from Mombasa, Kenya*, Bloomington/Indianapolis: Indiana University Press.
- Mitter, Partha, 1977, *Much Maligned Monsters. History of European Reactions to Indian Art*, Oxford: Clarendon Press.
- Montalbodo, Fracanzio da, 1507, *Paesi novamente ritrovati*, Vicenza.
- Moore, Eine, 1971, *Ethiopian Processional Crosses*, Addis Ababa: Institute of Ethiopian Studies.
- Muchawsky-Schnapper, E., 1994, *The Jews of Yemen*, Jerusalém: Israel Museum.
- Munthe, Ludwig, 1978, "Le manuscrit arabico-malgache HB-4 à Paris. Nouvelle lumière sur les activités des Antaimoro à Tananarive, de 1790 au milieu des années 1800", *Acta Orientalia*, Copenhagen, vol. 39, n° 13.
- Munthe, Ludwig, 1982, *La Tradition Arabico-Malgache, vue à travers le manuscrit A-6 d'Oslo et d'autres manuscrits disponibles*, Antananarivo: T.P.F.L.M.
- Needham, J., 1962, *Science and Civilisation in China*, Cambridge.
- Netton, I. R., 1992, *A Popular Dictionary of Islam*, Londres: Curzon Press.
- Niebuhr, Carsten, 1792, *Travels through Arabia*, traduzido por Robert Heron, Edinburgh: R. Morrison and Son, Facsimile, Beirute: Librairie du Liban, 374 e 375.
- Nyrop, R.F. (org.), 1986, *The Yemens*, Country Studies, GPO for Foreign Area Studies, Washington, D.C.: The American University.
- Oppi Untracht, 1997, *Traditional Jewelry of India*, Londres: Thames and Hudson.
- Ortiz, Fernando, 1949, "Prólogo" ao livro de Hanke, L. *Bartolomé de Las Casas: Pensador político, historiador, antropólogo*, Havana: Sociedad Económica de amigos del País.
- Otino, P., 1984, *Etudes sur l'Océan Indien*, Saint-Denis: Université de la Réunion.
- Pal, P. 1994. *The Peaceful Liberators: Jain Art from India*, Londres: Thames and Hudson, catálogo da exposição.
- Pankhurst, Richard, 1980, "Imported textiles in Ethiopian sixteenth and seventeenth century manuscript bindings in Britain", *Azania*, vol. 15, pp. 43-55.
- Pankhurst, Richard, 1983-1984, "Ethiopian manuscript bindings and their decoration", *Abbay*, vol. 12, pp. 205-257.
- Pankhurst, Richard, 1984, "Ethiopian manuscript illustrations: Some aspects of the artist's craft as revealed in seventeenth- and eighteenth-century manuscripts in the British Library", *Azania*, vol. 19, pp. 105-14.
- Pankhurst, Richard, 1986, "On two Portuguese folios in a medieval Ethiopian manuscript", *The Book Collector*, vol. 35, pp. 463-74.
- Pankhurst, Richard, 1987, "The manuscript bindings of Harar: A preliminary examination", *Azania*, vol. 22, pp. 47-54.
- Pankhurst, Richard, 1995, "Falasha manuscripts and their illustration", *Between Africa and Zion*, S. Kaplan, T. Parfitt e E. T. Semi (org.), Jerusalém: Ben-Zvi Institute, pp. 80-93.
- Paris, 1973, *Trésors d'Orient*, Paris: Bibliothèque Nationale.
- Penrad, Jean-Claude, 1995, "The Social fallout of individual death; graves and cemeteries in Zanzibar", Abdul Sheriff (org.), *The History and conservation of Zanzibar Stone Town*, Londres: James Currey.
- Pereira, Paulo, 1990, *A Obra Silvestre e a Esfera do Rei. Iconologia da Arquitetura Manuelina na Grande Estremadura*, Coimbra: Instituto de História de Arte, Faculdade de Letras da Universidade de Coimbra.
- Pereira, Paulo, 1995, "A Simbólica Manuelina. Razão, Celebração, Segredo", *História da Arte Portuguesa* (Dir. Paulo Pereira), vol. 2, Lisboa: Círculo de Leitores.
- Petry, C., 1994, *Protectors or Praetorians? The Last Mamluk Sultans and Egypt's Waning as a Great Power*, Albany: State University of New York Press.
- Pfister, R., 1936, "Tissus imprimées de l'Inde médiévale", *Revue des Arts Asiatiques*, X:161-4.
- Pfister, R., 1938, *Les Toiles Imprimées de Fostat et l'Hindoustan*, Paris: Les Editions d'Art et d'Histoire.
- Phillips, T. (org.), 1995, *Africa: the art of a continent*, London: Royal Academy, catálogo da exposição.
- Phillipson, D.W., 1976, *The Prehistory of Eastern Zambia*, Nairobi: British Institute in Eastern Africa, Memoir n° 6.
- Phillipson, D.W., 1985, *African Archaeology*, Cambridge: Cambridge University Press, (2ª Ed., 1993).
- Pino Díaz, Fermín del, 1991, "Antropología, colonialismo y minorías culturales", *Antropología*, Madrid, vol. I, pp. 5-26.
- Pires, Tomé, 1944, *The Suma Oriental and the book of Francisco Rodrigues*, A. Cortesão (org.), Londres: Hakluyt Society, 2 vols.
- Polanah, Luís, 1987, *O Nhamussoro e as outras funções mágico religiosas*, Coimbra: CEA.
- Porter, Venetia, 1986, "The Art of the Rasulids", *Yemen: 3000 Years of Art and Civilisation in Arabia Felix*, Werner Daum (org.), Innsbruck: Pinguin-Verlag.
- Porter, Venetia, 1987, "Die Kunst der Rasuliden", *Jemen*, Werner Daum (org.), Innsbruck: Pinguin-Verlag, pp. 218-9 and 225-236.
- Porter, Venetia, 1988, "The Rasulids in Dhofar in the VIth-VIIIth/XIIIth-XIVth Centuries (Part II): Three Rasulid Tombstones from Zafar", *Journal of the Royal Asiatic Society*, 1, pp. 32-43.
- Porter, Venetia, 1989, "The Architecture of the Tahirid Dynasty of the Yemen", *Proceedings of the Seminar for Arabian Studies*, vol. 19, pp. 105-120.

- Pouwels, R., 1987, *Horn and Crescent. cultural change and traditional Islam on the East African Coast, 800-1900*, Cambridge: Cambridge University Press.
- Pridham, B.R. (org.), 1984, *Contemporary Yemen: Politics and Historical Background*, Nova Iorque: St. Martin's Press.
- Prins, A. H. J., 1961, *The Swahili-speaking peoples of Zanzibar and the East African Coast*, Londres: International African Institute.
- Prins, A.J.P., 1982, "The Mtepe of Lamu, Mombasa and the Zanzibar Sea", *Paideuma*, 28, pp. 85-100.
- Raby, J., 1982, *Venice, Diirer and the Oriental Mode*, Londres: Islamic Art Publications.
- Radulet, Carmen M., 1994, *Vasco da Gama. La prima circumnavigazione dell'Africa (1497-1499)*, Reggio Emilia: Edizioni Diabasis.
- Ramos, Manuel João, 1997, *Ensaio de mitologia cristã. O Preste João e a reversibilidade simbólica*, Lisboa: Assírio & Alvim.
- Ramusio, Giovanni Battista, 1550, *Navigazioni e viaggi*, Venezia (ed. moderna).
- Ramusio, Giovanni Battista, 1978, *Navigazioni e viaggi*, a cura di Marica Milanese, Torino: Giulio Einaudi Editore.
- Randles, W. G. L., 1975, *L'Empire du Monomotapa du XV^e au XIX^e Siècle*, Paris: Mouton.
- Randles, William G., 1960, "Notes on the Genesis of the Discoveries", *Studia*, vol. 4, pp. 5-50.
- Randles, William G., 1980, *De la Terre Plate au Globe Terrestre. Une Mutation épistémologique rapide 1480-1520*, Paris: Librairie Armand Colin.
- Rao, Gopinatha, 1914 / 1916, *Elements of Hindu Iconography*, Madras.
- Rathjens, Carl, 1857, "Jewish Domestic Architecture in Sanaa, Yemen", *Oriental Notes and Studies*, Jerusalém: The Israel Oriental Society, nº7.
- Ravenstein, E.G. (ed. e trad.), 1898, *A Journal of the first Voyage of Vasco da Gama, 1497-1499*, Londres: Hakluyt Society.
- Reents-Budet, D., 1994, *Painting in the Maya Universe: Royal Ceramics of the Classic Period*, Durham: Duke University Press.
- Relaño, Francesc, 1997, *The Idea of Africa Within Myth and Reality. Cosmographic discourse and Cartographic Science in the Late Middle Ages and Early Modern Europe*, Florença (Dissertação de Doutoramento apresentada no European University Institute, Florença, Julho de 1997).
- Richards, J.F., 1993, *The Mughal Empire*, Cambridge History of India series (vol. I: 5), Cambridge: Cambridge University Press.
- Robin, Christian, 1991-93, "Quelques épisodes marquants de l'histoire sudarabique", *L'Arabie antike de Karib'il a Mahomet*, vol. 61, *Revue du Monde Musulman et de la Méditerranée*, pp. 55-70.
- Rogers, Alexander (trad.) e Beveridge, Henry (ed.), 1909, *The Tuzuk-i-Jahangiri, or Memories of Jahangir. From the First to the Twelfth Year of His Reign*, Londres, 2 vols.
- Rogers, J. M., 1995, *Mughal Miniatures*, Londres: The British Museum Press.
- Rola, Stanislaw Klossowski de, 1973, *Alchemy*, Nova Iorque: Avon Books.
- Romey, Georges, 1995, *Dictionnaire de la Symbolique. Le Vocabulaire Fondamental des Rêves*, Paris: Albin Michel.
- Ruete, Amily/Sayyida Salme, 1993, *An Arabian princess between two worlds. Memoirs, letters home, sequels to the memoirs, syrian customs and usages*, editado por E. Van Donzel, Leiden: E. J. Brill.
- Sacy, S. de, 1794, *Notices et Extraits*, Paris, vol. IV.
- Sadek, Noha, 1990, *Patronage and Architecture in Rasulid Yemen, 626-858 AH/1229-1454 AD*, (Ph.D. Thesis, University of Toronto).
- Sadek, Noha, 1993, "In the Footsteps of the Queen of Sheba: Women Patrons in Rasulid Yemen", *Asian Art*, vol. 6, pp. 14-27.
- Sadek, Noha, 1997, "Notes on the Rasulid Historian al-Khazraji's Career as a Craftsman", *Proceedings of the Seminar for Arabian Studies*, vol. 27.
- Safadi, Y.H., 1978, *Islamic Calligraphy*, Londres: Thames and Hudson.
- Sahlins, M., 1981, *Islands of History*, Chicago: University of Chicago Press.
- Saleh, Mohamed Ahmed, 1995, *Les pêcheurs de Zanzibar. Transformations socio-économiques et performance d'un système de représentation*, Paris: Mémoire D.E.A., E.H.E.S.S.
- Santos Júnior, J. R., 1947, "Alguns aspectos da 4ª Campanha da Missão Antropológica de Moçambique", Sep. do *Bulletin de la Société Portugaise des Sciences Naturelles*, Tome XV, nº 23, p. 128-151, Lisboa.
- Santos, Frei João dos, 1609, *Ethiopia Oriental*, Évora.
- Santos, Frei João dos, 1989, *Ethiopia Oriental*, vol. I, Lisboa: Publ. Alfa.
- Sassoon, Hamo, 1975, *The Siwas of Lamu. Two historic trumpets in brass and ivory*, Lamu/Nairobi: The Lamu Society.
- Sassoon, Hamo, 1980, "Excavations on the site of early Mombasa", *Azania*, XV, pp. 1-42.
- Sergew Hable Selassie, 1981, *Bookmaking in Ethiopia*, Leiden: Karstens.
- Serjeant, R.B. e Lewcock, Ronald (org.), 1983, *San'a'. An Arabian Islamic City*, Londres: World of Islam Festival Trust.
- Serjeant, R.B. e Lewcock, Ronald, 1983, "The Church (al-Qalis) of Sana'a and Ghumdan Castle", *San'a': An Arabian Islamic City*, R.B. Serjeant e Ronald Lewcock (org.), Londres: World of Islam Festival Trust.
- Sheriff, A. (org.), 1995, *The History and Conservation of Zanzibar Stone Town*, Zanzibar: The Department of Archives, Museums, and Antiquities.

- Sheriff, A., 1995, *Historical Zanzibar: Romance of the Ages*, Londres: HSP Publications.
- Shumovskii, T.A., 1957, *Tri neizvestni'e lotsii Akhnada ibn Mâdjida, arabskogo lotsmana Vasco da-Gama'i* ("Three Unknown Ritters of Ahmad ibn Mâdjid, Vasco da Gama's Guide"), Moscovo/Leninegrado.
- Shumovsky, T. (Chumovski, T.), 1960, "A identificação do piloto árabe de Vasco da Gama", traduzido por Myron Malkiel-Jirmounsky, *Ocidente*, vol. LIX, Lisboa.
- Shumovsky, T., 1961, "Uma enciclopédia marítima árabe do século XV", traduzido por Myron Malkiel-Jirmounsky, *Actas*, vol. III, Lisboa.
- Silva Horta, José, 1991, "A Representação do africano na literatura de viagens, do Senegal à Serra Leoa (1453-1508)", *Mare Liberum*, vol. 2.
- Silver, Harry R., 1979, "Ethnoart", *Annual Review of Anthropology*, vol. 8, pp. 267-307.
- Sinclair, P.J. *et al.*, 1993a, "A perspective on archaeological research in Mozambique", *The Archaeology of Africa. Food, metals and towns*, T. Shaw, P.
- Sinclair, B. Andah e A. Okpko (org.), Londres: Routledge, pp. 409-31.
- Sinclair, P.J. *et al.*, 1993b, "Urban trajectories on the Zimbabwean plateau", *The Archaeology of Africa. Food, metals and towns*, T. Shaw, P. Sinclair, B. Andah e A. Okpko (org.), Londres: Routledge, pp. 705-31.
- Sinclair, P.J., 1987, *Space, Time, and Social Formation*, Uppsala: Societas Archaeologica Upsaliensis.
- Sivaramamurti, Calambur, 1977, *The Art of India*, Nova Iorque: Harry N. Abrams.
- Smith, G.R., 1995, "Rasulids", *Encyclopaedia of Islam* (ed. nova), vol. 8, pp. 454-57.
- Soudavar, A., 1992, *Art of the Persian Courts*, Nova Iorque: Rizzoli.
- Sourdel-Thomine, J., 1971, "Clefs et serrures de la Ka'ba. Notes d'épigraphie arabe", *Revue des Etudes Islamiques*, vol. 39, pp. 29-86.
- Stanley, H.E.J. (ed. e trad.), 1866, *A description of the coasts of East Africa and Malabar in the beginning of the sixteenth century by Duarte Barbosa*, Londres: Hakluyt Society.
- Stanley, H.E.J. (ed. e trad.), 1869, *The Three Voyages of Vasco da Gama and is Viveroyalty from the Lendas da India of Gaspar Correa*, Londres: Hakluyt Society.
- Steffen, H *et al.*, 1978, *Final Report on the airphoto interpretation project of the Swiss Technical Cooperation Service, Berne, carried out for the Central Planning Organization, Sanaa, Y.A.R.*, Zurique.
- Stocking, George W. Jr., 1985, *Objects and others. Essays on museums and material culture*, Wisconsin: The University of Wisconsin Press.
- Stookey, Robert W., 1978, *The politics of the Yemen Arab Republic*, Boulder, Colorado: Westview Press.
- Strandes, Justus, 1961, *The Portuguese Period in East Africa (translated from the German by Jean F. Wallwork)*, Nairobi/Dar es Salaam/Kampala: East Africa Literature Bureau.
- Stronge, S., Smith, N. e Harle, J. C., 1995, *A Golden Treasury: Jewellery from the Indian Subcontinent*, Londres: Victoria and Albert Museum - Indian Art Series.
- Stronge, Susan, 1985, "Mughal Jewellery", *Jewellery Studies*, vol. 1, Londres, pp. 49-53.
- Stronge, Susan, 1986, "Jewels for the Mughal Court", *The V&A Album* 5, Londres, pp. 308-17.
- Stronge, Susan, 1990, "Indian Jewellery and the West: Stylistic Exchanges 1750-1930", *Journal of South Asian Studies*, vol. 6, pp. 143-155.
- Stronge, Susan, 1996, "The Myth of the Timur Ruby", *Jewellery Studies*, Londres, vol. 7, pp. 5-12.
- Summers, R., 1969, *Ancient Mining in Rhodesia and adjacent areas*, Memoir 3, Salisbury: National Museum of Rhodesia.
- Swagman, Charles F., 1988, *Development and Change in Highland Yemen*, Salt Lake City: University of Utah Press.
- Taddesse Tamrat, 1972, *Church and State in Ethiopia 1270-1527*, Oxford: University Press.
- Takashi Koezuka (org.), 1993, *The Arts of the Indian Courts. Miniature Paintings and Decorative Arts*, Osaka: NHK Kinki Media Plan.
- Tarlo, Emma, 1996, *Clothing Matters. Dress and Identity in India*, Nova Delhi: Viking, p. 360.
- Terlinden, C., 1987, *Mughal Silver Magnificence (XVI-XIXth c.)*, Bruxelas.
- Tervuren, 1996a, *Æthiopia, Peuples d'Éthiopie*, Tervuren: Musée royal de l'Afrique centrale, catálogo da exposição.
- Tervuren, 1996b, *Æthiopia, Objets d'Éthiopie*, Tervuren: Musée royal de l'Afrique centrale, catálogo da exposição.
- Theal, G. M., 1964, "Treslado das Capitulações que fizeram os Portugueses com El-Rei de Monomotapa", *Records of south-eastern Africa*, Cidade do Cabo: C. Struik, 9 vols.
- Thomas, Nicholas, 1991, *Entangled Objects, Exchange, Material Culture and Colonialism in the Pacific*, Harvard: Harvard University Press.
- Thomaz, L.F., 1991, *L'idée impériale manuéline*, Paris.
- Thomaz, Luís Filipe Reis, 1991, "A lenda de S. Tomé Apóstolo e a Expansão Portuguesa", *Lusitania Sacra*, Lisboa: Universidade Católica Portuguesa, 2ª série, vol. III, publicado também na série *Separatas*, Centro de Estudos de História e Cartografia

- Antiga, Instituto de Investigação Científica Tropical, nº 233.
- Tibbetts, G.R., 1971, *Arab Navigation in the Indian Ocean before the coming of the Portuguese*, Londres: Royal Asiatic Society, Oriental Translation Fund, Novas Séries, vol. XLII.
- Todorov, Tzvetan, 1992, *La conquista dell'America. Il problema dell' "altro"*, Turim: Einaudi, Coleção Einaudi TascabiliSaggi, nº 80.
- Uhlig, S., 1993, "Ethiopian Manuscripts and Paleography", *African Zion: the sacred art of Ethiopia*, R. Grierson (org.), New Haven: Yale University Press, pp. 57-62.
- Ullendorf, Edward, 1968, *Ethiopia and the Bible. The Schwiech Lectures 1967*, Oxford: Oxford University Press.
- Ullendorff, Edward, 1973, *The Ethiopians: An Introduction to Country and People*, Oxford: University Press.
- Urry, James, 1972, "Notes and Queries on Anthropology and the development of field methods in British Anthropology, 1870-1920", *Proceedings of the Royal Anthropological Institute*, pp. 45-57.
- Vale de Almeida, Miguel, 1996, *Corpo Presente. Treze reflexões antropológicas sobre o corpo*, Oeiras: Celta.
- Varanda, Fernando, 1982, *Art of Building in Yemen*, Londres/Cambridge, Mass.: AARP/MIT Press.
- Velho, Álvaro, 1898, *A Journal of the First Voyage of Vasco da Gama, 1497-1499*, traduzido e editado por E.G. Ravenstein, Londres: Hakluyt Society.
- Velho, Álvaro, 1989, *Roteiro da Primeira Viagem de Vasco da Gama à Índia (1497-1498)*, Lisboa: Publ. Alfa.
- Verin, Pierre (adaptando G. Ferrand), 1986, "Madagascar", *Encyclopedia of Islam*, V, Leiden: E.J. Brill.
- Verin, Pierre, 1986, *The History of Civilisation in North Madagascar*, Roterdão: Balkema.
- Villiers, Alan, 1940, *Sons of Sinbad*, Nova Iorque: Charles Scribner's Sons.
- Vogel, S., 1988, *Art/artifact, African Art in Anthropology Collections*, Nova Iorque: The Center for African Art and Prestel Verlag, catálogo da exposição.
- Vogelsang-Eastwood, Gillian, 1990, *The Resist Dyed Textiles from Quseir al-Qadim, Egypt*, Paris: A.E.D.T.A.
- Ward, R., 1993, *Islamic Metalwork*, Londres: The British Museum Press.
- Welch, S.C., 1985, *India. Art and Culture 1300-1900*, Nova Iorque.
- Wenner, Manfred W., 1967, *Modern Yemen: 1918-1966*, Baltimore: John Hopkins Press.
- Whitcomb, Donald e Janet H. Johnson, 1979, *Quseir al-Qadim 1978. Preliminary Report*, Cairo: American Research Center in Egypt.
- Whitcomb, Donald e Janet H. Johnson, 1982, *Quseir al-Qadim 1980. Preliminary Report*, American Research Center in Egypt, Report 7, Malibu: Undena.4.
- Wiet, G., 1929, *Catalogue Général du Musée Arabe du Caire. Lampes et Bouteilles en Verre Émaillé*, Cairo: IFAOC.
- Williams, Elizabeth A., 1985, "Art and artifact at the Trocadero: *Ars Americana* and the primitivist revolution", *Objects and Others. Essays on museums and material culture*, Socking, George W. Jr. (org.), pp. 146-166.
- Wright, H.T., 1984, "Early seafarers of the Comoro Islands: the Dembeni Phase of the IXth-Xth centuries AD", *Azania*, vol. XIX, pp. 13-59.
- Wright, H.T., 1993, "Trade and politics on the eastern littoral of Africa, AD 800-1300", *The Archaeology of Africa. Food, metals and towns*, T. Shaw, P. Sinclair, B. Andah e A. Okoko (org.), Londres: Routledge, pp. 658-72.
- Yoshida, Kenji e Mack, John (org.), 1997, *Images of Other Cultures*, Osaka: National Museum of Ethnology.
- Zannotti-Eman, C., 1993, "Linear Decoration in Ethiopian Manuscripts", *African Zion: the sacred art of Ethiopia*, R. Grierson (org.), New Haven: Yale University Press, pp. 63-68.
- Zebrowski, M., 1997, *Gold, Silver and Bronze from Mughal India*, Londres: Alexandra Press.
- Zimmer, Heinrich, 1955, *The Art of Indian Asia*, Princeton: Princeton University Press.

créditos fotográficos

Arquivo Nacional de Fotografia - I.P.M.

Ashmolean Museum, Oxford
Serviços Fotográficos

A.E.D.T.A. (Association pour l'Etude et la Documentation des Textiles d'Asie), Paris

Cliché Bibliothèque Nationale de France, Paris

The David Collection, Copenhagen
O. Woldbye

Fundação Calouste Gulbenkian - Museu
C. Azevedo
R. Viegas
Estúdio Mário Novais

Instituto de Investigação Científica Tropical, Centro de Pré-
-História e Arqueologia, Lisboa
Ana Cristina Roque

Instituto dos Arquivos Nacionais/Torre do Tombo, Lisboa
José António

Musée National des Arts Asiatiques - Guimet, Paris
H. Lewandowski
R. Lambert
T. Ollivier

Museo Nacional de Antropología, Madrid

Museu e Laboratório Antropológico da Universidade de Coimbra

Pitt Rivers Museum, University of Oxford

Sociedade de Geografia, Lisboa

Staatliche Museen zu Berlin - Preussischer Kulturbesitz
Museum für Indische Kunst
I. Papadopoulos

Museum für Islamische Kunst
G. Niedermeiser
J. Liepe
P. Stüning

Museum für Völkerkunde
Graf
H. Schneebeli

Victoria & Albert Museum
Picture Library

Laboratoire d' Ethnologie, Musée de l' Homme, Paris

artigos

Abdul Sheriff
Expeditionary Force, P.O. Box 594, Irene 1675, Africa do Sul (fig. 1)
Guillan, C., 1856, Documents sur l'Histoire, la géographie et le commerce de l'Afrique orientale, Paris: Bertrand Album (fig. 2 a-b, 6)
Peabody and Essex Museum, Salem, Mass. (fig. 4)
CNCDP - Jorge Murteira (fig. 3, 7a, 7c, 8b e 9)

Alexandra Curvelo Campos
Cortês, Armando e Mota, Avelino Teixeira da, 1960, *Portugaliae Monumenta Cartographica*, Vol. II, Lisboa (fig. 1 e 2)
Martin Merás, Luís, 1993, *Cartografía Marítima Hispana. La Imagen de América*, Madrid/Barcelona: Lunwerg Editores, Colección Ciencia y Mar (fig. 3)
Bibliothèque Nationale, Service Réproduction Paris (fig. 4)
Huntington Library, San Marino (fig. 5)
Österreichische Nationalbibliothek, Viena (fig. 6)

Amina Okada
Musée National des Arts Asiatiques-Guimet, Paris (fig. 1)
Metropolitan Museum of Art, Nova Iorque (fig. 4)
Museum für Indische Kunst (fig. 2)
Cintra & Castro Caldas (fig. 3)

Ana Cristina Roque
Arquivo do Espólio da Missão Antropológica, ICT, Lisboa

Carmen M. Radulet
Arquivo Nacional de Fotografia (fig. 1)
Cintra & Castro Caldas (fig. 2)
Cortesia Academia das Ciências de Lisboa (fig. 3)

Fernando Varanda
Fernando Varanda (fig. 1 a 11)
Sylvia Kennedy (fig. 12)

Françoise Cousin
Françoise Cousin

James Allan
James W. Allan (fig. 2)
Agence photographique, Réunion des Musées Nationaux, Paris (fig. 6)
Nuhad es-Said Collection, Ashmolean Museum, Oxford (fig. 1, 3, 5 e 10)
M. Burgorgne (fig. 9)

Jean-Claude Pénrad
Museum für Völkerkunde, Berlin (fig. 1, 3 e 5)
CNCDP - Jorge Murteira (fig. 2, 4)

João Carlos de Senna-Martinez
Mapas (1 e 2)

John Guy
John Guy (fig. 3)
Victoria & Albert Museum, Picture Library, Londres (fig. 1, 2 e 7)
Pitt Rivers Museum (fig. 6)
Cintra & Castro Caldas (fig. 5)
Museum für Indische Kunst (fig. 8)
AEDTA, Paris (fig. 9)
David Collection (fig. 10)

John Mack
John Mack (fig. 1, 5 e 6)
Pitt Rivers Museum (fig. 3)
Cliché Bibliothèque Nationale de France, Paris (fig. 4)

Manuel João Ramos
Instituto dos Arquivos Nacionais / Torre do Tombo (fig. 4)
Biblioteca Geral da Universidade de Coimbra (fig. 1)
Biblioteca Nacional de Lisboa (fig. 3)
Cortesia de British Library, Londres (fig. 2)
CNCDP (fig. 5)

Mark Horton
Mark Horton
Jorge Murteira (fig. 1 e 5)

Michael Barry
Cliché Bibliothèque Nationale de France, Paris (fig. 1 e 3)
Bodleian Library, Oxford (fig. 2)

Noha Sadek
Noha Sadek
Freer Gallery of Art, Washington (fig. 6)

Richard Pankhurst
Sam Fogg Collection, Londres (fig. 2 e 3)
Cliché Bibliothèque Nationale de France, Paris (fig. 1)
Victoria & Albert Museum, Picture Library, Londres (fig. 4 e 5)
Cintra & Castro Caldas (fig. 6)

Ruth Barnes
Elizabeth Lambourne
Ruth Barnes (fig. 13)
James W. Allan

Susan Stronge
Victoria & Albert Museum, Picture Library, Londres (fig. 1, 2, 4 e 5)
British Museum, Londres (fig. 3)

abreviaturas

J.L.P. - José Luís Porfírio
J.A.S.C. - José Alberto Seabra de Carvalho
A.C.C. - Alexandra Curvelo Campos
F.S. - Francisco dos Santos
B.P. - Benjamin Pereira
CNCDP - Comissão Nacional para as Comemorações dos Descobrimentos Portugueses
IPM - Instituto Português de Museus



COMISSÃO NACIONAL
PARA AS COMEMORAÇÕES
DOS DESCOBRIMENTOS
PORTUGUESES

