

PONTIFÍCIA UNIVERSIDADE CATÓLICA DE SÃO PAULO (PUC-SP)
PROGRAMA DE ESTUDOS PÓS-GRADUADOS EM COMUNICAÇÃO E
SEMIÓTICA

MARISA FRANCISCA DA SILVA

ADINKRA:
IMAGENS DA ANCESTRALIDADE AFRICANA NA CULTURA BRASILEIRA

SÃO PAULO
2023

MARISA FRANCISCA DA SILVA

ADINKRA:
IMAGENS DA ANCESTRALIDADE AFRICANA NA CULTURA BRASILEIRA

Dissertação apresentada à banca examinadora da Pontifícia Universidade Católica de São Paulo como requisito parcial para obtenção do título de Mestra em Comunicação e Semiótica, sob orientação da Prof.^a Dr.^a Lúcia Isaltina Clemente Leão.

SÃO PAULO
2023

DA SILVA, MARISA FRANCISCA
ADINKRA: IMAGENS DA ANCESTRALIDADE AFRICANA NA CULTURA
BRASILEIRA. / MARISA FRANCISCA DA SILVA. -- São Paulo:
[s.n.], 2023.
78p. il. ; cm.

Orientador: Lúcia Isaltina Clemente Leão.
Dissertação (Mestrado)-- Pontifícia Universidade Católica de
São Paulo, Programa de Estudos Pós-Graduados em Comunicação e
Semiótica.

1. Cultura afro-brasileira. 2. Imagem. 3. Mídia. 4.
Adinkra. I. Leão, Lúcia Isaltina Clemente. II. Pontifícia
Universidade Católica de São Paulo, Programa de Estudos Pós
Graduados em Comunicação e Semiótica. III. Título.

CDD

Banca examinadora

O presente trabalho foi realizado com apoio da Coordenação de Aperfeiçoamento de Pessoal de Nível Superior – Brasil (CAPES) – Código de Financiamento 001 – processo nº 88887.695149/2022-00

AGRADECIMENTOS

Concluo o meu mestrado neste que foi o melhor e o pior ano da minha vida até o momento. O falecimento de minha mãe trouxe à tona uma enxurrada de memórias e sentimentos que eu não acessava até então, mas também me permitiu olhar de forma mais consciente para mim mesma e ressignificar minha experiência em vida. Minha jornada no mestrado foi essencial nesse processo.

Tudo começou com o amigo Robson Kumode Wodevotzky, que me incentivou a ingressar no programa de pós-graduação em Comunicação e Semiótica da Pontifícia Universidade Católica de São Paulo (PUC-SP) quando eu, fascinada pelos adinkra, solicitei sua contribuição numa pesquisa fora do ambiente acadêmico. Robson, que concluíra o doutorado sob a orientação do professor doutor Norval Baitello Junior, já havia me “arrastado” para assistir a uma de suas aulas sobre Aby Warburg. Aceitei o conselho de ingressar no programa para que eu mesma realizasse o feito. *Mate masie*. Robson, agradeço por ter batido na minha janela quando você tinha 11 anos, por tudo que vivemos juntos, por sua família incrível, por sua amizade e pela amizade da Camila Castellani, pelas trocas com o Lucas e a Nathália. Vocês são fundamentais para mim. Muito obrigada mesmo.

O prof. dr. Norval Baitello Junior me abriu as portas para o mundo das imagens, dos ambientes, da cultura. Para mim, suas aulas são como quebra-cabeças, daqueles de dez mil peças ou mais, e sem um modelo prévio de orientação; do contrário, seria covardia. Não há como saber aonde o jogo vai nos levar, e sempre há uma peça a mais para incluir, seja nas bordas, seja no centro. Aos poucos, a imagem começa a se formar, enquanto permanece o mistério sobre o que virá – algo essencial para evitar a formalização de certezas absolutas. A cada peça, um novo mundo se abre aos olhos; conforme ele se revela, o olhar sobre o mundo também se modifica. Agradeço imensamente por ter me apresentado esse novo mundo, que teve início com a seguinte orientação: “Marisa, comece pelos objetos”. Obrigada, professor.

Outros mestres foram essenciais nessa jornada. As aulas da prof.^a dr.^a Cecília Salles trouxeram contribuições para uma rede de conhecimentos que articula os saberes e olhares dos alunos numa relação horizontal. Senti-me confiante para olhar para minha pesquisa com sua sabedoria e gentileza e com o seu apoio e o dos meus pares. Muito obrigada, professora Cecília. Nas aulas do prof. dr. Eugênio

Trivinho, além de todo referencial teórico, manter a experiência da pesquisadora em harmonia com o espírito foi um aprendizado vital. Aprendi que pesquisar é conciliar essa experiência com nossa vocação no mundo, aquele chamado interno que nos impulsiona a manifestar nossas questões mais profundas em diálogo com a sociedade. Sou imensamente grata, professor.

A prof.^a dr.^a Lúcia Leão nos estimula a criar um diário de bordo, afinal, pesquisar é isso: lançar-se em viagem e fazer seus registros como um observador que vive a jornada. Na cartografia do imaginário, descobri que ciência também envolve criatividade, o que possibilita o *link* da minha dinâmica artística à dinâmica científica. Seu comprometimento em trazer as questões dos povos indígenas e do povo preto para as discussões em aula não tem preço. Quando vejo o *adinkra dwennimmen*, a professora Lúcia é a primeira pessoa em quem eu penso: uma mulher sensível e amorosa, que se mantém fiel aos seus valores e à sua graça e elegância, mesmo diante das adversidades. Você é um exemplo para mim, professora, como intelectual e como ser humano. Não há palavras para dizer o quanto sou grata por cada contato contigo. Obrigada, do fundo do coração.

Temendo esquecer o nome de alguma ou algum colega, preciso citar as trocas que tive com Juliana Arruda, Malka Borenstein, Victor Almeida, Priscila Magossi, João Borba, Roberta Dabdab, Mariana Carlin, Fernanda Galletti, Melissa França, Gabriel Augusto, Julia Almeida, Denise Homs, Scarlett Siqueira do Vale, Gustavo Uliana, Luiz Moura, Isabela Guimarães e Marina Facó, Obrigada. Bia Couto, desde que você me ajudou a trocar as espadas-de-são-jorge da PUC daquele vaso em que elas não cabiam mais, eu já sabia que nos tornaríamos amigas. Agradeço por cada momento, cada apoio, cada sorvete (com muitas melecas, é claro), cada partida de tarô e jogo de tabuleiro. Pretendo sempre renovar meus votos de amizade contigo. Sua presença na minha vida é muito importante, e espero continuar fazendo parte da sua.

E se a vida de cientista não pode ser apartada da alma, devo citar amigos externos à PUC que foram essenciais no apoio de que precisei diante das turbulências deste ano. Meus amores Eduardo Silva, Fernanda Ross, Karol Zetta, equipe do Nós no Corre, Daise Rosas, Laura Massunari, grupo Dragão 7, grupo Crioulos, aos estúdios e colegas da dublagem e do teatro: muito obrigada.

Carlos de Niggro, meu companheiro, sou eternamente grata pelo seu apoio neste ano. Grata por me trazer suas perspectivas e vivências sobre as relações que

atravessam nosso povo preto. Grata por seu amor e afeto, grata pela sua família linda que me acolheu, dona Neide, Juvenal, Carlinha (empoderada), Tainá (tricolor), Monique (diva), Amanda, Gabi, Ritinha, Carlos Alberto e todas e todos que espero que se sintam representados aqui.

Cleide, minha querida, você não está sozinha. Obrigada pelo seu afeto e pela compreensão afetiva.

Obrigada Cida, PUC São Paulo, Fundasp e Capes, por oportunizarem a realização desta pesquisa.

Como visto, tomei a liberdade de deixar este agradecimento pessoal – o oposto do que fiz inicialmente, por receio de me expor, ser julgada e condenada, como sempre ocorreu. Estou em prantos enquanto escrevo, levanto os óculos e enxugo as lágrimas a cada linha. É um desabafo, sim; um desabafo necessário para seguir em frente. Eu voltei ao passado, mas ainda não recuperei todos os objetos das minhas memórias. No entanto, continuo e continuarei lutando por eles. Lutarei como meu pai Xangô, porque nasci para manifestar justiça e ela é meu guia. Portanto, é justo que eu manifeste aqui o agradecimento mais importante de todos e que tive tanto receio de fazer anteriormente: agradeço a mim, essa menina que, apesar das torturas emocionais sofridas desde a infância, continua seguindo em frente alinhada ao seu espírito, errando às vezes, mas sempre em busca do melhor para o seu entorno. Agradeço a mim, por reconhecer que também preciso lutar por mim mesma e por aquilo que vale a pena, pela verdade, pela ciência, pela arte e pelo amor. Agradeço a mim, porque não é nada fácil construir-se sozinha num mundo hostil. Mas por vocês, que estão nesses agradecimentos, percebo o quanto viver a vida vale a pena e que devemos sempre lutar por ela. Obrigada, Marisa.

Olho para trás e agradeço aos meus ancestrais, à Deusa, a Deus, às Yabás e aos Orixás. Eu tenho muito a agradecer. Espero honrar essa gratidão nesta pesquisa, e que ela possa possibilitar novos encontros e reencontros a mim e a cada leitora e leitor.



RESUMO

A presença dos *adinkra*, imagens da cultura Akan de Gana e da Costa do Marfim, é cada vez mais recorrente na cultura brasileira atual, o que instiga indagações sobre esse fenômeno e seus impactos. A pesquisa dedica-se a essa investigação, considerando também a mediação comunicacional em torno dos *adinkra*. A metodologia visa ao retorno ao passado, a compreensão do presente e a projeção de cenários futuros. A pesquisa inicia-se na cultura tradicional Akan e nos objetos tradicionais que transportam os *adinkra*, e observa a comunicação dessas imagens no Brasil atual em outras relações midiáticas e a capacidade que algumas imagens possuem de nos afetar. Para tanto, o referencial teórico inclui Harry Pross e sua teoria da mídia e Norval Baitello Junior, que aborda a ambientalidade das mídias primária, secundária e terciária e seus impactos. Inclui ainda Aby Warburg, que, ao identificar a migração de imagens de uma época e local a outra, constatou sua capacidade de provocar paixões. A pesquisa verifica o vínculo em uma rede de interações comunicacionais em torno dos *adinkra* na cultura brasileira e seus possíveis impactos, incluindo a construção de cenários futuros.

Palavras-chave: cultura afro-brasileira; imagem; mídia; Adinkra.

ABSTRACT

The presence of the *adinkra*, images of the Akan culture of Ghana and Ivory Coast, are increasingly recurrent in Brazilian culture today, which instigates questions about this phenomenon and its impacts. The research is dedicated to this investigation, also considering the communicational mediation around the *adinkra*. The methodology aims to return to the past, understand the present, and project future scenarios. It begins with traditional Akan culture and the traditional objects that the *adinkra* carry, observing the communication of these images in modern-day Brazil in other media relations and the capacity that some images have to affect us. To this end, the theoretical framework includes Harry Pross with Media Theory, and Norval Baitello, who addresses the environmentality of primary, secondary and tertiary media, and their impacts. It also includes Aby Warburg, who, by identifying the migration of images from one time and place to another, noted their ability to provoke passions. The research verifies the link in a network of communicational interactions around the *adinkra* in Brazilian culture, and its possible impacts, including the construction of future scenarios.

Keywords: Afro-Brazilian culture; image; media; Adinkra.

LISTA DE FIGURAS

Figura 1 - Áreas Akan que falam Twi em Gana.....	12
Figura 2 - Tecido <i>adinkra</i>	13
Figura 3 - Design <i>adinkra</i>	13
Figura 4 - Glossário <i>Adinkra Dictionary</i>	14
Figura 5 - Capa <i>Okyeame Ghana's Literary</i>	18
Figura 6 - <i>Adinkra dwennimmen</i>	18
Figura 7 - <i>Apoma ananse</i>	19
Figura 8 - Topo do <i>apoma ananse</i>	19
Figura 9 - <i>Adinkra ananse ntontan</i>	19
Figura 10 - <i>Okyeame Akan</i>	20
Figura 11 - <i>Adinkra sunsum</i>	22
Figura 12 - <i>Adinkra gye Nyame</i>	23
Figura 13 - Discurso do <i>Okyeame</i>	25
Figura 14 - <i>Gwa sankofa</i>	26
Figura 15 - Estátua do <i>Okomfo Anokye</i> , Kumasi, Gana.....	27
Figura 16 - <i>Sika gwa</i> e o <i>Asantehene Otumfuo Osei Tutu II</i>	30
Figura 17 - <i>Mmaa dwa</i>	31
Figura 18 - <i>Adinkra osram</i>	33
Figura 19 - Cabaça da árvore calabash	34
Figura 20 - Árvore calabash (cabaça)	34
Figura 21 - Carimbos <i>adinkra</i>	34
Figura 22 - Esculpindo carimbos <i>adinkra</i>	34
Figura 23 - Fabricação do corante <i>adinkra I</i>	35
Figura 24 - Fabricação do corante <i>adinkra II</i>	35
Figura 25 - Carimbo <i>adinkra</i>	35
Figura 26 - Estampagem <i>adinkra</i>	35
Figura 27 - Comitiva do chefe <i>Asante</i> chegando a um funeral em Kumasi.....	36
Figura 28 - <i>Adinkra owo atwedee</i>	36
Figura 29 - Ilustração da subida da escada da morte	37
Figura 30 - Tecidos de <i>Ntonso</i> , Gana	39
Figura 31 - Emblema University of Cape Coast	40
Figura 32 - Emblema University of Ghana	40
Figura 33 - <i>Adinkra aya</i>	41
Figura 34 - <i>Adinkra sankofa</i> como coração	45
Figura 35 - <i>Adinkra sankofa</i> como pássaro.....	43
Figura 36 - Portão <i>design adinkra I</i>	45
Figura 37 - Portão <i>design adinkra II</i>	43
Figura 38 - Portão <i>design adinkra III</i>	46
Figura 39 - <i>Adinkra Asase ye duru</i>	44
Figura 40 - Coleção <i>Sankofa AZ Marias</i>	46
Figura 41 - <i>Adinkra funtunfunefu denkyen funefu</i>	45

Figura 42 - Coleção <i>Sankofa</i> TA Studio	47
Figura 43 - <i>Adinkra bese saka</i>	45
Figura 44 - <i>Adinkra akoma ntoso</i>	45
Figura 45 - Espetáculo “Uma Leitura dos Búzios”	46
Figura 46 - <i>Adinkrahene</i> , Vai-Vai, 2022	48
Figura 47 - <i>Adinkra Adinkrahene</i>	48
Figura 48 - <i>Wawa aba</i> , Vai Vai, 2022.....	48
Figura 49 - <i>Adinkra wawa aba</i>	48
Figura 50 - <i>Odenkyen</i> , Vai-Vai, 2022	48
Figura 51 - <i>Adinkra odenkyen</i>	48
Figura 52 - <i>Boa me</i> , Vai-Vai, 2022	49
Figura 53 - <i>Adinkra boa me</i>	49
Figura 54 - <i>Bin ka bi</i> , Vai-Vai, 2022.....	49
Figura 55 - <i>Adinkra bin ka bi</i>	49
Figura 56 - Sankofa n. 2: Resgate (Adinkra Asante).....	50
Figura 57 - Onipotente e Imortal n. 4 (Adinkra Asante).....	51
Figura 58 - <i>Adinkra mkyimkyim</i>	51
Figura 59 - Escada da Morte: Adinkra Asante.....	51
Figura 60 - Formas Asante Adinkra.....	51
Figura 61 - <i>Adinkra osram ne nsoroma</i>	51
Figura 62 - <i>Adinkra sepo</i>	51
Figura 63 - Pulando a vassoura de mãos dadas, de Tutano Nômade	52
Figura 64 - <i>Boa me</i> e <i>wawa aba</i> em “Pantera Negra” (2018).....	53
Figura 65 - <i>Nyame dua</i> , “Wakanda Forever” (2022).....	53
Figura 66 - <i>Adinkra Nyame dua</i>	54
Figura 67 - “Sakofa, a África que te habita”.....	54
Figura 68 - Capa vídeo 1.....	56
Figura 69 - Capa vídeo 2.....	56
Figura 70 - Capa vídeo 3.....	56
Figura 71 - Capa do álbum <i>The Velvet Rope</i> , de Janet Jackson	57
Figura 72 - Capa vídeo 3.....	57
Figura 73 - Desenho de Cleo Jurino.....	65
Figura 74 - O altar da <i>kiva</i> em <i>Zia</i>	65
Figura 75 - Escada no interior da igreja	65
Figura 76 - Escada talhada no tronco	65
Figura 77 - <i>Adinkra owo-foro-adobe</i>	66
Figura 78 - Cobra subindo a árvore de ráfia.....	66
Figura 79 - “Tio Sam” e a eletricidade	67
Figura 80 - Fotografia de Louise Billings, 1896	71

SUMÁRIO

INTRODUÇÃO	12
1 ADINKRA NA COMUNICAÇÃO AKAN	17
1.1 OKYEAMEPOMA	17
1.1.1 Okyeame	20
1.1.2 A característica trina na espiritualidade Akan	21
1.1.3 Ambiente e mídia	24
1.1.4 Economia de palavras	24
1.2 GWA	26
1.2.1 Sika gwa	27
1.2.2 A Guerra do Banco	29
1.2.3 Ohemaa e dmaa dwa	31
1.3 ADINKRA NTOMA	32
1.3.1 A técnica de estampagem adinkra	33
1.3.2 Panos de funeral	35
1.3.3 Tecidos que comunicam	38
1.3.4 Tecido e migração adinkra	39
2 ADINKRA NA CULTURA BRASILEIRA	40
2.1 ADINKRA EM GANA	40
2.2 Migração adinkra	41
2.3 Adinkra no Brasil	44
2.3.1 Adinkra nas telas	49
2.3.2 Outras telas	52
2.3.3 Adinkra no YouTube	55
3 A PÓS-VIDA DAS IMAGENS ADINKRA	61
3.1 ABORDAGEM DE ABY WARBURG	61
3.1.1 Retorno ao passado	62
3.1.2 Do raio à eletricidade	64
3.1.3 Adoecimento e cura	68
3.1.4 SANKOFA	69
CONSIDERAÇÕES FINAIS	72
REFERÊNCIAS	75

INTRODUÇÃO

A presença dos adinkra do povo Akan na cultura brasileira é cada vez mais recorrente em inúmeras mídias e ambientes, o que despertou o interesse inicial desta pesquisa. Os Akan são um grande grupo de Gana e da Costa do Marfim, composto por grupos menores que se identificam pelos mitos e pela língua. A língua Twi Akan é falada por cerca de oito milhões de pessoas para além de Gana e da Costa do Marfim – e estende-se a Togo e a outras localidades como língua franca (vide figura 1, abaixo)¹.

A língua Twi é falada pelos Abora, Adsense, Agona, Ahafo, Ahanta, Akuapem, Akwamu, Akyem, Aowin, Asante, Assin, Bande, Brong, Denkyira, Fante, Gyaman, Kwahu, Nzema, Sefwi, Twifo, Wassa e outros pequenos grupos (Willis, 1998, p. 8).

Figura 1 – Áreas Akan que falam Twi em Gana



Fonte: Willis (1998, p. 8)

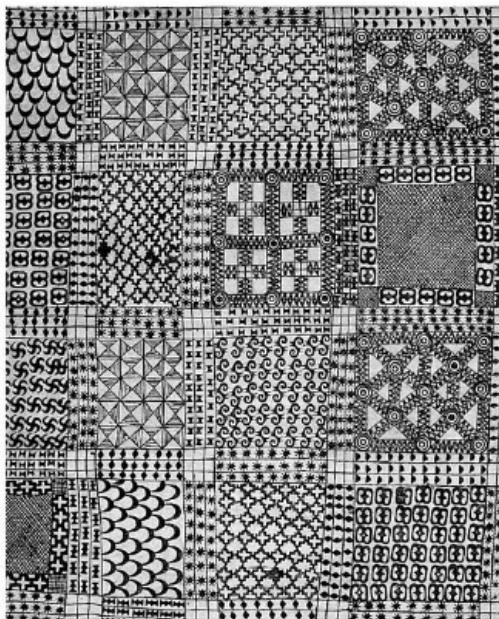
Adinkra é um conjunto de símbolos que transmite a sabedoria do povo Akan. Estima-se que sua origem remeta ao final do século XV, quando o povo Bono fundou o reino Gyaman, na região que hoje corresponde a Gana e à Costa do Marfim. Elisa Larkin Nascimento sugere que talvez sejam ainda mais antigos: “antes

¹ Informação extraída de Language Centre Resources University of Cambridge. Disponível em: <https://www.langcen.cam.ac.uk/resources/langt/twi.html>. Acesso em: 29 dez. 2022.

disso, havia sido patrimônio dos mallam e dos denkyira, povos da África Ocidental que desenvolveram esse sistema de escrita em um passado remoto” (Nascimento, 2008, p. 34).

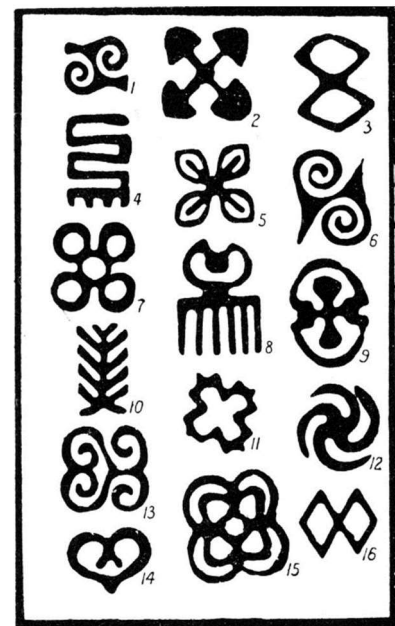
Embora não possamos afirmar com exatidão sua época de origem, percorrer seu trajeto histórico é fundamental nesta pesquisa. Nesse percurso, identificamos a popularização dos adinkra para além do continente africano no século XIX, época dos primeiros registros documentados pelos ingleses. Em 1819, Thomas Edward Bowdich, a serviço das forças britânicas, publicou o primeiro relato europeu sobre os Asante em *The mission from Cape Coast Castle to Ashantee*. Dois anos antes, havia adquirido um tecido adinkra (figura 2), atualmente localizado no Museu Britânico de Londres². Em 1927, Robert Sutherland Rattray, também a serviço do governo britânico, publicou *Religion and Art in Ashanti*, com uma compilação de 53 símbolos adinkra³ (figura 3).

Figura 2 – Tecido adinkra



Fonte: Bowdich (1817).

Figura 3 – Design adinkra



Fonte: Rattray (1927).

Os adinkra trazem informações de eventos históricos, ensinamentos ancestrais, mitos, organização política e social, entre outros saberes transmitidos

² Disponível em:

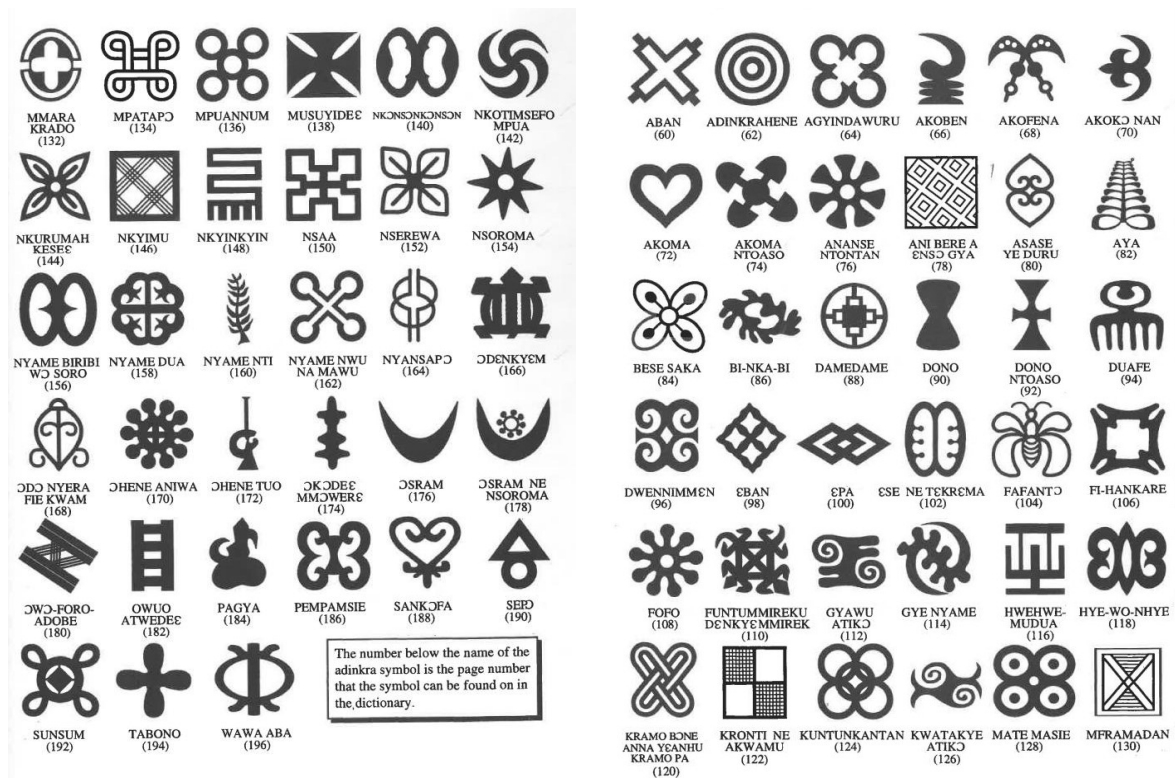
https://pt.wikipedia.org/wiki/S%C3%ADmbolos_Adinkra#/media/Ficheiro:Adinkra_cloth.JPG. Acesso em: 28 ago. 2021.

³ Disponível em: https://en.wikipedia.org/wiki/Robert_Sutherland_Rattray. Acesso em: 06 jan. 2023.

através de provérbios e símbolos. Não se trata, contudo, de um sistema fechado, o que possibilita a criação de símbolos mais recentes.

Como referências dos adinkra, consultamos o *Adinkra Dictionary*, de W. Bruce Willis (1998), que cataloga 69 adinkra (figura 4); já a obra *Adinkra, sabedoria em símbolos africanos*, de Elisa Larkin Nascimento e Luiz Carlos Gá (2009), descreve 72 símbolos subdivididos nas categorias animais, corpos celestiais, corpo humano, objetos feitos pelo ser humano, formas abstratas e vida vegetal. Foram também consultados *História e cultura da África nos anos iniciais do ensino fundamental: os Adinkras*, de Eliane Fátima Boa Morte do Carmo (2016), que reúne 81 adinkra; e *Cloth as Metaphor: (Re)reading the Adinkra Cloth: Symbols of the Akan of Ghana*, de G. F. Kojo Arthur (2017), que apresenta inúmeros símbolos possivelmente mais recentes. Entre os sites utilizados como referências complementares, estão IPEAFRO, Afro & África, *Adinkra Symbols, West African Wisdom: Adinkra Symbols & Meanings*, *Ayeeko*, *Adinkra Alphabet*, além de outras referências que ampliaram a pesquisa acerca da cultura Akan.

Figura 4 – Glossário *Adinkra Dictionary*



Fonte: Willis (1998, p. 200-201).

Além de livros e sites, encontramos os adinkra em objetos tradicionais da cultura Akan. No Brasil, são reconhecidos em portões e gradis de ferro, espetáculos cênicos, obras de arte, filmes e em incontáveis imagens visuais que podem ser acessadas no ambiente virtual. O mapeamento dos adinkra concentra-se nos rastros e na presença dessas imagens, desde os objetos tradicionais que as transportam na cultura Akan à sua reverberação em mídias diversificadas na cultura brasileira.

Diante da presença dos adinkra na comunicação por imagens no Brasil, é imprescindível a reflexão acerca do resgate da cultura africana num país que ainda carrega as chagas da escravidão. A tentativa de apagamento da cultura africana é atualmente refletida no preconceito contra a cultura e as religiões de matriz africana. Seu resgate caminha em sintonia com a recuperação e o fortalecimento da identidade cultural brasileira, e evidencia a importância da África e dos povos originários para o despertar de saberes resgatados do passado na construção de um futuro.

A metodologia desta pesquisa consiste, portanto, em “olhar para o passado” – observar a comunicação e a cultura Akan e os objetos que transportam os adinkra –, “reconhecer o presente” – identificar e refletir sobre a presença dessas imagens na comunicação e na cultura brasileira atuais, em suas mais variadas mídias – e “projetar o futuro” – uma vez que, diante da permanência de rastros do passado que impactam o presente, podemos construir cenários.

Essa estratégia de observação pretende dialogar com Aby Warburg, que integra o referencial teórico desta dissertação. Ao investigar as imagens a partir de seus suportes (pinturas, cerâmicas, selos, fotografias), Warburg constatou a recorrência de caracteres das expressões humanas de um tempo e um espaço em outras localidades e períodos. O conceito de “migração” estimulou as formulações acerca da *Pathosformel* (fórmula da paixão) e *Nachleben* (pós-vida) das imagens, concepções que fundamentam as reflexões sobre os possíveis impactos da presença dos adinkra na cultura brasileira. O referencial teórico ainda inclui os desdobramentos que Norval Baitello desenvolve em relação às mídias primária, secundária e terciária da teoria da mídia (*Medienforschung*, 1971) de Harry Pross, incluindo a influência dos aparatos e suportes mediáticos em nossos corpos e no nosso entorno.

Este estudo divide-se em três capítulos, além da Introdução. Através de narrativas orais e eventos históricos, o primeiro capítulo apresenta os adinkra na

cultura Akan e os objetos tradicionais que as transportam. No *okyeamepoma* (bastão do *Okyeame*), o elo com a espiritualidade e a relação com a comunicação na vida prática; no *gwa* (banco), a trajetória histórica do *Sika Gwa* desde o século XVII e a ligação do banco com a espiritualidade e com as mulheres; e no *adinkra ntoma* (tecido adinkra), tradicionalmente utilizado em celebrações e rituais fúnebres, os diversificados fios de uma rede de comunicação e seus vínculos.

A “migração” de imagens de uma época ou localidade geográfica a outra é averiguada no segundo capítulo, desde a provável aparição dos adinkra no Brasil no século XVII, em gradis e portões de ferro, às suas inúmeras reverberações na época atual, em que a comunicação adinkra nas mídias primária e secundária permanece junto à mídia terciária, provocando outros desdobramentos que despertam nossa atenção. A popularidade dos adinkra, especialmente nos países da diáspora africana, suscita reflexões sobre a relevância da presença dessas imagens que “migraram” de um tempo e local para outro.

O terceiro capítulo amplia a observação de alguns adinkra com base na teoria de Aby Warburg, que, ao documentar a presença de imagens da Antiguidade em outras épocas e locais, aponta a sua capacidade de angariar uma vida após a vida – uma habilidade possível porque há imagens que provocam emoções, paixões em seu sentido arrebatador, sejam ruins, boas, venenos, antídotos, adoecimento, cura, mas que podem nos impactar. E, por ser imagem, algo que não está nem totalmente fora nem totalmente dentro de nós, as paixões nos afetam, bem como afetam nosso entorno. Do mito, Warburg revelou a âncora no passado e a lança no futuro.

A investigação parte da hipótese de que a presença dos adinkra no Brasil na época atual, incluindo seus variados ambientes midiáticos, traz impactos capazes de estimular afetos, promover vínculos, transformar ambientes e incentivar a construção de cenários futuros.

1 ADINKRA NA COMUNICAÇÃO AKAN

Os adinkra podem ser encontrados ocasionalmente no topo do bastão do “porta-voz” ou “linguista” (*okyeamepoma*). No banco (*gwa*), ficam em destaque, no centro, embora nem todos os exponham em público. Nos tecidos são bem mais comuns, e o uso do pano adinkra (*adinkra ntoma*) expõe variadas formas de comunicação através da vestimenta. Este capítulo explana sobre a comunicação e a cultura *Akan* a partir das histórias que esses objetos narram.

1.1 OKYEAMEPOMA

Na era pós independência de Gana era urgente a busca por um alicerce intelectual que estivesse em consonância com as experiências vividas pelos africanos em seu continente. Destacou-se uma nova geração de pensadores que originou a Sociedade de Escritores de Gana, que, em 1960, fundou a revista literária *Okyeame*, cuja última edição foi publicada em 1972.

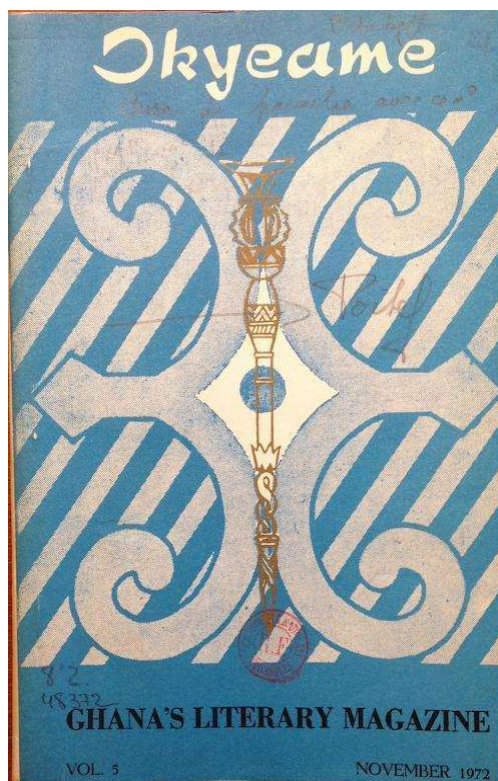
No centro da capa da revista, na figura 5, a seguir, um *okyeamepoma* e, na figura 6, o *adinkra dwennimmen* (chifre de carneiro) – *odwennini* (o carneiro), *mmen* (chifres) –, símbolo de força, da mente, do corpo e da alma, de sabedoria, humildade e aprendizagem, associado ao provérbio “*dwenini ye asisie a ode nakoma naennye ne mmen*” (“o carneiro pode intimidar, não com seus chifres, mas com seu coração”) (Willis, 1998, p. 96-97). O design adinkra remete à visão aérea de dois carneiros batendo a cabeça com seus chifres. Para os Akan, os chifres do carneiro não são usados para impor força, embora pudessem fazê-lo, mas como meio de proteção e sobrevivência quando necessário, e acentuação constante de sua graça e elegância (Willis, 1998, p. 97).

A força de um carneiro não depende tanto da força de seus chifres, mas da integridade de seu coração. Os chifres de um carneiro são um símbolo de sua força, mas para os Akan os chifres simbolizam a ideia de que aquele que deseja a paz deve possuir a força de um carneiro na guerra. Este conceito Akan vem da crença de que a própria paz é engendrada pela preparação para a guerra (Willis, 1998, p. 96, tradução nossa⁴).

⁴ No original, “The strength of a ram depends not so much on the forcefulness of its horns but on the integrity of its heart. The horns of a ram are a symbol of its strength, but to the Akan the horns symbolize the idea that he who desires peace must possess the strength of a ram in war. This concept of the Akan comes from the belief that peace itself is engendered by preparedness for war”.

Dwennimmen ensina que é preciso se preparar para a batalha e usar as habilidades e a força da mente, do corpo e do espírito aliadas à humildade do aprendizado e à sabedoria que se adquire com o tempo (Willis, 1998, p. 97). As virtudes acentuadas em *dwennimmen* são valorizadas entre os Akan e esperadas de um *Okyeame*. Traduzido geralmente por “linguista” ou “porta-voz”, o *Okyeame* é um cargo da realeza Akan que envolve inúmeras atividades; em síntese, estabelece a mediação entre o rei e o povo, tornando-se relevante à legitimação do poder, manutenção da memória e organização social.

Figura 5 – Capa *Okyeame Ghana's Literary*



Fonte: Global Poetics (1972)⁵.

Figura 6 – Adinkra *dwennimmen*



Fonte: Adinkra Symbols⁶.

O *Okyeame* apresenta-se em seus discursos com seu *apoma*, um bastão de madeira (figura 7, a seguir) com uma figura esculpida no topo que enfatiza sua autoridade. No topo do *okyeamepoma* (figura 8) pode haver a escultura do animal que identifica a *abusua*, linhagem matrilinear do *Okyeame*, ou a cena de algum provérbio e,

⁵ THE Global Poetics Project. *Okyeame Ghana's Literary Magazine*. Disponível em: <https://globalpoetics.org/poetry-lab/>. Acesso em: 26 dez. 2022.

⁶ ADINKRA Symbols. *Adinkra Dwennimmen*. Disponível em: <https://www.adinkrasymbols.org/symbols/dwennimmen/>. Acesso em: 03 jan. 2023.

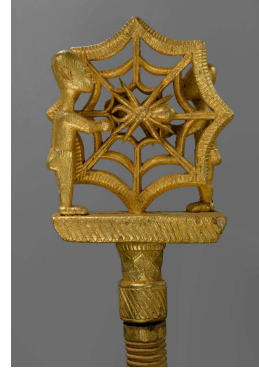
eventualmente, algum adinkra (figura 9). O cargo pertence à *abusua*, e a quantidade de cargos na realeza depende dos recursos do reinado. A figura no topo pode indicar *status* ou um valor simbólico ao *Okyeame*.

Figura 7 – *Apoma ananse*



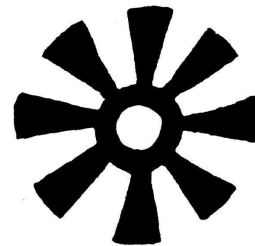
Fonte: Metropolitan Museum of Art, Nova York⁷.

Figura 8 – Topo do *apoma ananse*



Fonte: Metropolitan Museum of Art, Nova York.

Figura 9 – *Adinkra ananse ntontan*



Fonte: Nascimento e Gá (2022, p. 39).

O símbolo esculpido no topo do bastão (nas figuras 7 e 8) remete ao *adinkra ananse ntontan* da figura 9 (teia de aranha) – *ananse* (aranha), *ntentan* ou *ntontan* (teia) –, símbolo de sabedoria, habilidade e criatividade, cuja origem é o provérbio “Ninguém vai à casa da aranha *Ananse* para lhe ensinar sabedoria”. No tempo em que não havia histórias na Terra, já que todas pertenciam a *Nyame* (deus Akan), *Ananse* – ser mitológico metade aranha, metade humano – negociou com *Nyame* e conquistou seu baú de histórias contido numa grande cabaça. Ao quebrar a cabaça, *Ananse* espalhou todas as histórias pelo mundo. O mito de *Ananse* demonstra um elo com a comunicação e a proximidade com os “linguistas” (Clarke, 2016).

Embora a figura do *Okyeame* seja antiga entre os Akan, os bastões no formato do *apoma* são possivelmente mais recentes. A história oral conta que foi uma mulher

⁷ THE MET Museum. *Staff of Office: Figures, spider web and spider motif (okyeame)*. Disponível em: <https://www.metmuseum.org/art/collection/search/314925>. Acesso em: 29 dez. 2022.

quem primeiro ocupou o cargo e que, devido ao seu estado de fraqueza, usava um pedaço de pau como cajado (Bartle, 2012). Foi só a partir do século XIX que os cajados cederam lugar aos bastões, amplamente confeccionados a partir de 1900, e não apenas para “linguistas” (Clarke, 2016).

Figura 10 – *Okyeame Akan*



Fonte: Community Empowerment Collective⁸.

1.1.1 *Okyeame*

“O papel público mais visível do *Okyeame* é como o principal intermediário entre o governante e aqueles que buscam seu conselho” (Clarke, 2016, tradução nossa⁹). O *Okyeame* realiza a mediação entre o rei e o povo, atuando em questões jurídicas, aconselhamentos e na solução de problemas. Nessa mediação, tende a adaptar as mensagens para um tom mais ameno. “Muitas vezes, se palavras sérias e diretas demais são usadas, ele as ‘traduz’ para um tom mais sutil e educado” (Bartle, 2012). Essa adaptação, no entanto, não interfere na integridade da mensagem a ser transmitida, o que feriria a conduta do *Okyeame*, uma vez que, para os Akan, os valores éticos são indissociáveis de sua competência comunicativa (Kuwornu-Adjaottor; Appiah; Nartey 2015, p. 4).

⁸ BARTLE, Phil. *O ritual do bastão negro do linguista*. Trad. Leandro Chu. Disponível em: <https://cec.vcn.bc.ca/rdi/kw-ancp.htm>. Acesso em: 28 jun. 2022.

⁹ No original, “The *okyeame*’s most visible public role is as principal intermediary between the ruler and those who seek his counsel”. In: CLARKE, Christa. *Linguist Staff (Okyeamepoma) (Asante peoples)*. *Smarthistory*, 2016. Disponível em: <https://smarthistory.org/linguist-staff-okyeamepoma/>. Acesso em: 29 dez. 2022.

Além da atenção à expressividade, outra característica da comunicação do *Okyeame* é a adaptação do discurso para provérbios, o que indica a relação entre a comunicação e a espiritualidade. Provérbios são chamados de “língua dos mortos” por serem considerados uma linguagem ancestral. “Não se trata do uso de uma língua diferente, mas o linguista serve de intérprete para falar numa linguagem mais sofisticada, mais diplomática, educada e cordial” (Bartle, 2012).

O *Okyeame* é considerado o mediador entre a realeza e o povo; a realeza é considerada a mediadora entre o mundo social e o mundo espiritual. Como é função do *Okyeame* evitar a comunicação direta do rei com o povo, a fim de manter a sacralidade do cargo real (Yankah, 1995, p. 88), sua importância na manutenção da esfera social também se relaciona com a esfera religiosa. A utilização de provérbios, ao mesmo tempo, preserva a memória e estreita a relação com os valores da ancestralidade na vida cotidiana. Tanto a expressividade quanto a oratória proverbial do *Okyeame* estão vinculadas à organização social e à espiritualidade Akan.

1.1.2 A característica trina na espiritualidade Akan

Na mediação que realiza entre o Estado e o povo, a expressividade e a oratória proverbial são expressões da espiritualidade na vida prática. “Para os Akan existem basicamente três tipos de alma. Eles são *kra*, *ntoro* e *sunsum*” (Willis, 1998, p. 192, tradução nossa¹⁰). Willis explica que o ser humano vem do sangue da mãe (*mogya*) e do espírito do pai (*ntoro*), que se refere às características físicas herdadas do pai. Bartle, no entanto, evidencia o aspecto feminino no lugar de *ntoro*:

Macho ou fêmea, o corpo vem da mãe, pertence à mãe, portanto a linhagem é matrilinear. Linhagens importantes não permitiam o sangue dos Seus derramados, portanto as execuções eram feitas com um torção no pescoço, reforçando a importância do sangue para a linhagem [...]. Quando um cadáver está para ser enterrado, uma libação é derramada sobre ele e para Ela, pedindo autorização para cortar Sua pele (cavar uma sepultura), para que o cadáver pudesse ser devolvido ao Seu “estômago” (mesma palavra para útero) (Bartle, 2012).

Apesar da diferença na abordagem de Willis e Bartle, ambos identificam essa categoria de alma como material. As outras duas, *sunsum* e *kra*, possuem

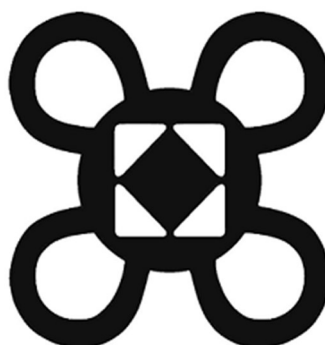
¹⁰ No original, “To the Akan there are basically three kinds of soul. They are *kra*, *ntoro*, and *sunsum*”.

características metafísicas e de naturezas distintas. *Sunsum* estaria relacionado aos atributos de caráter herdados do sêmen do pai (Willis, 1998, p. 193).

Sunsum é considerado o ego da personalidade do indivíduo (ou o que constitui a personalidade). É a alma da personalidade que distingue um homem do outro. Compreende os elementos intangíveis no homem e explica o caráter, o bom dom mental e o grau de excelência na vida que se alcança (Willis, 1998, p. 193, tradução nossa¹¹).

O *adinkra sunsum* (figura 11) simboliza a espiritualidade. É o espírito em cada um de nós. Para os Akan, o objetivo em vida é, após a morte, ascender à ancestralidade – e quem o faz é *sunsum*. Para isso, é preciso que ele tenha experienciado uma vida alinhada a valores e condutas que estão registrados em provérbios e *adinkra*. A experiência na vida material alinhada à espiritualidade acentua as características da relação entre a cultura, o corpo e o ambiente entre os Akan.

Figura 11 – *Adinkra sunsum*



Fonte: Adinkra Alphabet¹².

Norval Baitello Junior atenta que o conceito de “emissor, receptor e informação”, não supre a abrangência da complexidade do ambiente comunicacional, uma vez que se compõe de inúmeras possibilidades de vínculos e em graus distintos (Baitello Junior, 2007, p. 4). O impacto do que nos rodeia e o efeito do que projetamos implica uma intencionalidade experienciada no corpo.

¹¹ No original, “*Sunsum* is considered to be the ego of the individual’s personality (or what constitutes the personality). It is the personality soul that distinguishes one man from another. It comprises the intangible elements in man and account for character, good mental endowment, and the degree of excellence in life one attains”.

¹² ADINKRA Alphabet. *Adinkra sunsum*. Disponível em: <https://www.adinkraalphabet.com/sunsum/>. Acesso em: 28 ago. 2021.

Assim, estar em um ambiente significa estar integrado a ele, configurando-o e sendo configurado por ele [...] Um ambiente comunicacional, portanto, não é apenas o pano de fundo para uma troca de informações, mas uma atmosfera gerada pela disponibilidade dos seres (pessoas ou coisas), por sua intencionalidade de estabelecer vínculos (Baitello Junior, 2007, p. 5).

A terceira “alma”, *kra*, é a porção vital doada por *Nyame*. Na figura 12, o *adinkra gye Nyame* (exceto para Deus) reforça a supremacia de *Nyame*, Deus que “tudo sabe e tudo vê”: onisciente, onipotente e onipresente.

Figura 12 – *Adinkra gye Nyame*



Fonte: Nascimento e Gá (2022, p. 103).

Enquanto *sunsum* envolve o caráter, os valores e os traços da personalidade, *kra* se relaciona à energia vital. Condutas que desviam o caráter e trazem conflitos psicológicos pedem cuidados com *sunsum* – e períodos em que a disposição parece nos escapar, levando a processos de depressão ou ansiedade, estão relacionados ao *kra*. Ambos são mutáveis. “O *kra* tem uma personalidade, é orgânica e espiritual, e como uma pessoa, pode ser subornada, bajulada e influenciada” (Bartle, 2012). Depois da morte, *sunsum* pode morar junto aos ancestrais, pode reencarnar. O *kra* volta à *Nyame* e nunca mais retorna. Adinkra significa “dizer adeus”.

A palavra *Adinkra* compreende três partes. A palavra *di* significa “fazer uso de” ou “empregar”. *Nra* significa “mensagem” e o *a* é o prefixo Akan para um substantivo abstrato. Juntos, *di* e *nkra* significam “separar, separar, deixar um ao outro ou dizer adeus”. Na palavra *Adinkra*, *nkra* significa a inteligência ou mensagem que cada alma individual leva consigo de Deus ao partir da terra (*kra* é a palavra Twi para “a alma”). Assim, *Adinkra* implica uma mensagem que uma alma leva ao deixar a terra, daí a expressão “dizer adeus um ao outro ao se separar” (Bartle, 2012).

1.1.3 Ambiente e mídia

Os meios de comunicação estão vinculados às experiências dos corpos em seus mais variados ambientes. Nesse viés, Norval Baitello Junior aborda a Teoria da Mídia de Harry Pross, evidenciando a ambientalidade das mídias primária, secundária e terciária. A classificação de Pross parte dos suportes para uma categorização que não se encerra na funcionalidade do aparato, mas se expande para sua influência no corpo e no ambiente. A icônica frase de Pross, “Toda comunicação começa no corpo e nele termina” (*apud* Baitello Junior, 2014, p. 95), coloca o corpo no início e no fim da comunicação; em outras palavras, “toda comunicação humana começa na mídia primária [...] e a ela retornará” (Baitello Junior, 2000, p. 2).

No ambiente da mídia primária, não há aparatos: ela ocorre presencialmente, corpo a corpo. A fala, o choro, o grito, os odores e a temperatura dos corpos são exemplos de comunicação no ambiente da mídia primária. A complexidade está na rede de interações que envolve a cultura, a exemplo dos Akan – para quem a espiritualidade e seus mitos têm papel indissociável da comunicação. O corpo (a matéria) é uma categoria de espírito, mas também é habitat de dois espíritos que só podem ser presentificados através da ação, da expressão na vida prática, da comunicação.

Os suportes e aparatos surgem na mídia secundária, em que o emissor faz uso deles para transmitir, expandir e registrar a mensagem, inaugurando o tempo lento da leitura – cujo registro material é capaz de superar o tempo de vida de seu criador (Baitello Junior, 2000, p. 5). É na mídia secundária onde se inserem os adinkra quando presentes em objetos ou aparatos.

1.1.4 Economia de palavras

Para os Akan, uma pessoa que se comunica com poucas palavras e utiliza dicas não verbais é uma comunicadora competente. Kuwornu-Adjaottor, Appiah e Nartey destacam que essa característica, comum em muitas comunidades de fala, serve como estratégia para evitar conflitos. “Quanto mais uma pessoa usa palavras para se

comunicar, mais ela ofende direta ou indiretamente as pessoas” (2015, p. 25, tradução nossa¹³).

Figura 13 – Discurso do *Okyeame*



Fonte: Community Empowerment Collective¹⁴.

Na figura 13, vemos o *Okyeame* do povo Kwawu Akan durante um evento comemorativo. O *Omanhene* de Kwawu, Daasebre Akuamoah Boateng II, lê um discurso “sofisticado e detalhado sobre o desenvolvimento econômico do distrito”, segundo Bartle (1992).

Quando o *Omanhene* acabou o seu discurso, todos nos perguntamos o que iria o linguista fazer, porque ele não sabia falar inglês. Ele veio até ao microfone e disse duas palavras: “*asem pa*” (boas notícias) e nós rimo-nos e aplaudimos. O discurso era dirigido à elite educada, e não tinha de ser traduzido especificamente para Twi aos outros (Bartle, 1992).

Nas atividades que o *Okyeame* realiza, incluindo o aconselhamento ao rei e a resolução de questões jurídicas, políticas e diplomáticas, entre outras, há a escolha de um determinado tom no discurso, o uso de provérbios alinhados à ancestralidade e a economia de palavras. Há um provérbio Akan que recorda que “*banyansaniyebu no benayenkano asem*” (“uma palavra para um sábio é o suficiente”) (Kuwornu-Adjaottor; Appiah; Nartey, 2015, p. 25).

¹³ No original, “The more a person uses words to communicate, the more he directly or indirectly offends people”.

¹⁴ BARTLE, Phil. *Antepassados I - Morte e mais além*. Trad. Eduardo Félix. Disponível em: <https://cec.vcn.bc.ca/rdi/kw-ancp.htm>. Acesso em: 16 jan. 2023.

1.2 GWA

O banco – *gwa*, ou *dwa* (figura 14) – “é um item sagrado, que guarda o espírito de uma linhagem real” (Bartle, 1992). O *gwa* simboliza “a autoridade do Estado, o poder político” (Nascimento, 2008, p. 37). Na apresentação do *gwa* por Phil Bartle, a espiritualidade; em Elisa Larkin Nascimento, o poder político e a autoridade do Estado. As duas abordagens trazem suas especificidades.

Figura 14 – *Gwa sankofa*¹⁵



Fonte: King Peggy¹⁶.

O *gwa* é um banco que pode ser confeccionado para uma pessoa ou para uma *abusua*. O banco pessoal é destinado ao assento exclusivo do dono para que este transmita uma parte de si ao objeto sem interferências externas. Os bancos comuns são chamados *sese dwa*, em referência à madeira *sese* (Hale, 2023, p. 37). Em geral, possuem o mesmo estilo, com diferenciações quanto à escultura no centro, ocasionalmente com detalhes em metal – características que conferem *status* e significados ao dono (Hale, 2023, p. 37). Depois da morte, o banco pessoal passa a servir de elo com quem partiu, uma forma de honrar e de se comunicar com os ancestrais. Os governantes Asante também se comunicam com os ancestrais através do *gwa*, especialmente no auxílio às questões políticas do Estado.

¹⁵ No *gwa*, o *adinkra sankofa*, “volte e pegue”.

¹⁶ KING Peggy. *Message from King Peggy*. Disponível em: <http://kingpeggy.com/message.html>. Acesso em: 28 ago. 2021. King Peggy, nascida Peggienelene Bartels, é a chefe reinante da cidade de Tantom (ou Otuam), Gana.

O *gwa* também possui forte ligação com as mulheres Akan, especialmente com as rainhas-mães. Arboleda e Arbeláez (2021) abordam as transformações sociopolíticas e na estrutura matrilinear Asante a partir da colonização inglesa. Com enfoque semelhante, Hale (2013) explana sobre a influência islâmica na cultura Akan e as conseqüentes alterações na relação com o banco, quando possivelmente fora utilizado na introdução de uma nova ordem social a partir da história do *Sika Gwa*.

1.2.1 *Sika Gwa*

O *Sika Gwa* é um símbolo da autoridade e poder do Estado, valores destacados em narrativas e eventos narrados a seguir. No final do século XVII, os Akan eram liderados pelo *Asantehene*¹⁷ Osei Tutu, amparado pelo lendário *Okomfo*¹⁸ Anokye. O sacerdote Anokye havia sido incumbido de levar os Asante a se tornar uma grande nação. Empenhou seus poderes e, entre nuvens e trovões, desceu dos céus um banquinho que lentamente pousou no colo do rei. Desde então, o *Sika Gwa* tornou-se a posse mais sagrada dos Asante (Smith, 1926, p. 2).

Figura 15 – Estátua do *Okomfo* Anokye, Kumasi, Gana



Foto: Anaman (2017)¹⁹.

¹⁷ A etimologia de *Asantehene* une Asante A *Ohene* (rei). Significa, literalmente, “rei Asante”.

¹⁸ *Okomfo* é a palavra Twi para “sacerdote”.

¹⁹ STEEMIT. *Statue of Okomfo Anokye: The Priest Who Summoned The Golden Stool*. Disponível em: <https://steemit.com/photography/@anaman/statue-of-okomfo-anokye-the-priest-who-surmoned-the-golden-stool>. Acesso em: 21 out. 2023.

Anotchi proclamou que continha o *sunsum* (a alma) do povo Ashanti, que com ele estava ligado seu poder, sua honra, seu bem-estar, e que se alguma vez fosse capturado ou destruído a nação pereceria (Smith, 1926, p. 2, tradução nossa²⁰).

Inúmeros conflitos se seguiram através dos séculos desde que o tamborete de ouro (*golden stool*, tamborete dourado, *Sika Gwa*) sentou-se no colo do *Asantehene*. Durante o curso dessas disputas, a posse do banco estimulou os Asante a lutar contra opressões, a resistir quando preciso e a sair muitas vezes vitoriosos, mesmo dividindo forças entre as guerras e a proteção do banco.

A cada vitória, objetos valiosos passavam a ornamentar o *Sika Gwa*. Numa dessas passagens, tempos depois do aparecimento do banco, o rei de Denkyra reivindicou dos Asante o costumeiro tributo que incluía uma panela de latão de ouro em pó, a esposa favorita e o filho favorito de cada chefe. Encorajados pela posse do *Sika Gwa*, os Asante resistiram e foram à guerra. A rainha e o rei de Denkyra foram capturados e decapitados, e parte de seu ouro foi usado para adornar o *Sika Gwa* (Smith, 1926, p. 5).

O conflito épico mais conhecido a partir de narrativas orais conta que, em 1818, o rei Kofi Adinkra, do povo Gyaman, copiou o tamborete dourado dos Asante durante o reinado do *Asantehene* Osei Bonsu. A feitura da réplica pelo rei Gyaman representou não só o abalo do poder e da organização sociopolítica dos Asante, mas uma ofensa ao sagrado, à ancestralidade. O ato do rei vizinho desafiou a autoridade do *Asantehene*, culminando na Guerra Asante-Gyaman. *Asantehene* Osei Bonsu liderou suas forças contra Kofi Adinkra e venceu, condenando o rei Gyaman à morte.

Possivelmente, foi também a partir desse episódio que *adinkra* passou a nomear o conjunto dessa arte em símbolos. Após a guerra, os vitoriosos Asante tomaram como espólio a técnica de estampagem adinkra, intensificando a presença dessas imagens no cotidiano. A “Guerra do Tamborete” data de 1818, um ano depois de Bowdich adquirir o tecido adinkra cuja estampa indica sua origem na realeza Gyaman.

²⁰ No original, “Anotchi proclaimed that it contained the sunsum (the soul) of the Ashanti people, that with it was bound up their power, their honour, their welfare, and that if ever it were captured or destroyed the nation would perish”.

1.2.2 A Guerra do Banco

“Se alguém entende os símbolos Akan, ele ou ela evita acidentes e, portanto, muitos problemas” (Kuwornu-Adjaottor; Appiah; Nartey, 2015, p. 25, tradução nossa²¹).

Com os relatos de pesquisa, a popularidade dos adinkra aumentava proporcionalmente à curiosidade dos ingleses sobre a cultura Akan, com base na estratégia de “conhecer para conquistar”. Nessa aproximação em que se pretendia estreitar os laços de relacionamento visando o domínio, a comunicação tendia à mesma lógica. Desde o século XVII, os ingleses tentavam incorporar a região sob controle dos Asante por ser geograficamente vantajosa do ponto de vista comercial. Embora os ingleses tivessem anexado regiões vizinhas, os Asante resistiram com a capital Kumasi, mas as perdas foram gradualmente sentidas especialmente entre 1820 e 1890, período das Guerras Asante.

Em 1893, o *Asantehene* Prempeh recusou o protetorado britânico e, em 1896, o coronel Sir Francis Scott ocupou Kumasi com suas tropas, levando o *Asantehene* ao exílio. Os Asante não resistiram, pois um conflito poderia colocar em risco a segurança do banco que possivelmente se encontrava no local. Os Asante levaram o *Sika Gwa* a uma cabana escondida, mantendo-o protegido por guardiões.

Outros conflitos se sucederam envolvendo o tamborete até que, em 28 de março de 1900, Frederick Hodgson, administrador colonial britânico e governador da Costa do Ouro, exigiu a entrega do banco. Hodgson, segundo transcrição de seu discurso encaminhado ao secretário colonial, teria dito:

Por que não estou sentado no Banco Dourado neste momento? Eu sou o representante do poder supremo; por que você me relegou a esta cadeira? Por que você não aproveitou a oportunidade da minha vinda a Kumasi para trazer o Banco Dourado e me dar para sentar? No entanto, você pode ter certeza de que, embora o Governo ainda não tenha recebido o Banco de Ouro de suas mãos, ele o governará com a mesma imparcialidade e com a mesma firmeza se você o tivesse produzido (Smith, 1921, p. 28, tradução nossa²²).

²¹ No original, “If one understands the Akan symbols he or she avoids accidents and therefore many problems”.

²² No original, “Why am I not sitting on the Golden Stool at this moment? I am the representative of the paramount power; why have you relegated me to this chair? Why did you not take the opportunity of my coming to Kumasi to bring the Golden Stool and give it to me to sit upon? However, you may be quite sure that although the Government has not yet received the Golden Stool at your hands, it will rule over you with the same impartiality and with the same firmness as if you had produced it”.

É importante destacar que nunca nenhum mortal se sentou no tamborete, nem mesmo o *Asantehene*; tampouco é permitido colocar o *Sika Gwa* diretamente no solo. “Nas raras ocasiões em que foi retirado, foi colocado sobre uma pele de elefante espalhada no chão e coberto com um pano de um tipo especial” (Smith, 1921, p. 2, tradução nossa²³). Nas procissões solenes, o banco tem seu próprio guarda-chuva e inúmeros atendentes que o acompanham, tornando-se mais popular que o próprio *Asantehene*. Para Hodgson, ele era apenas um suporte para glúteos reais que confere poder. O “*Gwa* não é acessório funcional, é a personificação da alma da nação” (Smith, 1921, p. 7)

Não há relatos sobre as claras intenções do governante com seu discurso, além de obviamente enfraquecer e dominar os Asante. Se Hodgson não compreendia o significado do *Sika Gwa*, para os Asante ele cometeu por ignorância, mesmo com pesquisas disponíveis de seus pares, a maior afronta que poderia cometer; se tinha conhecimento, ele enfatizou em sua comunicação uma ofensa que não poderia jamais ser esquecida. Yaa Asantewaa assumiu as forças armadas Asante contra Hodgson e o governo britânico. Não foi simples vencer as tropas lideradas pela rainha-mãe, nem fugir de seu rifle em campo de batalha; porém, com a ajuda de traiçoeiros chefes Asante, Yaa Asantewaa foi capturada e exilada em Seychelles, onde faleceu em outubro de 1921.

Figura 16 – *Sika gwa* e o *Asantehene* Otumfuo Osei Tutu II



Fonte: Young African (2022)²⁴.

²³ No original, “On the rare occasions when it was brought out, it was placed on an elephant skin spread upon the ground and was covered with a cloth of a special kind”.

²⁴ O *Asantehene* e o *sika gwa* no festival Akwasidae, do reino Asante de Gana. Disponível em: <https://youngafrikan.com/the-akwasidae-festival-of-ghanas-ashanti-kingdom-that-celebrates-powerful-golden-stool-brought-down-from-heaven/>. Acesso em: 15 jul. 2022.

Satisfeitos pela captura do banco, os britânicos tiveram que reconhecer que foram enganados quando o verdadeiro *Sika Gwa* (figura 16) foi encontrado em 1920 por construtores ferroviários africanos. Os ingleses concordaram em não interferir mais nos assuntos do *Sika Gwa*, que foi restaurado e levado ao palácio do *Asantehene*.

1.2.3 *Ohemaa e dmaa dwa*

Hale propôs uma revisão histórica que mostra as transformações sociopolíticas dos Asante através dos arquivos sobre o banco – e indica que o surgimento do *gwa*, anterior ao *Sika Gwa*, está associado à história de três deidades femininas que desceram dos céus com três banquetas, o que indica o poder da matrilinearidade (Hale, 2013, p. 21). Na estrutura de poder Asante, destaca-se a *Ohemaa*²⁵ (rainha-mãe), que guarda a tradição do povo (Arboleda; Arbeláez, 2021, p. 173). As tarefas da rainha-mãe incluem a escolha do próximo *Ohene*, rituais de iniciação da mulher (primeira menstruação), o *akwasidae* (rito aos ancestrais), além da organização dos rituais fúnebres. Arboleda e Arbeláez também apontam as transformações que ocorreram na estrutura sociopolítica Asante, especialmente com a colonização britânica, em que o poder da *Ohemaa* transitou da esfera do social para a privada (2021, p. 173).

Figura 17 – *Mmaa dwa*



Fonte: Palmer Museum of Art²⁶.

²⁵ *Ohemaa* é o feminino de *Ohene*, que identifica chefia. Para designar o título de liderança, utiliza-se *hene* para o rei e *hemaa* para a rainha-mãe. O banco de um líder leva o nome da região ou cidade de governança seguido desse sufixo; no exemplo de Hale, *Mpobihene* e *Mpobihemaa*, bancos do chefe e da rainha-mãe de *Mpobi*, respectivamente (Hale, 2013, p. 3).

²⁶ PALMER Museum of Art. *Mmaa dwa*. Disponível em: <https://exhibitions.psu.edu/s/african-brilliance/item/2094>. Acesso em: 11 out. 2023.

Também é importante lembrar as articulações políticas das rainhas-mães em torno do banco – como o evento que ocorreu em 1921, após encontrarem o verdadeiro *Sika Gwa* e enquanto a princesa Mary, filha do Rei George V e da Rainha Mary de Teck, se preparava para o enlace do matrimônio. As rainhas-mães Asante enviaram uma réplica de um *mmaa dwa*, do banco da rainha-mãe de Mampong, para a noiva. O banco foi entregue à Lady Guggisberg, esposa do governador, com a mensagem a seguir:

Eu coloco este banquinho em suas mãos. É um presente no dia de seu casamento para a filha do rei, a princesa Mary. Os fabricantes de bancos Ashanti o esculpam e os ourives Ashanti o gravaram... Pode ser que o filho do rei tenha ouvido falar do Banco Dourado de Ashanti. Esse é o Banco que contém a alma da nação Ashanti. Todas nós, mulheres de Ashanti, agradecemos imensamente ao Governador porque ele nos declarou que os ingleses nunca mais nos pedirão para entregar esse banco. Este banco nós damos com alegria. Ele não contém nossa alma como nosso Banco Dourado, mas contém todo o amor de nós, Rainhas-Mães e de nossas mulheres. O espírito desse amor nós prendemos ao banco com grilhões de prata, assim como estamos acostumados a amarrar nossos próprios espíritos à base de nossos bancos... Rezamos ao grande Deus Nyankopon, em quem os homens se apoiam e não caem, cujo dia de adoração é um sábado e a quem os Ashanti servem assim como ela O serve, para que Ele possa dar ao filho do Rei e a seu marido vida longa e felicidade e, finalmente, quando ela se sentar neste banco de prata, que as mulheres de Ashanti fizeram para sua rainha-mãe branca, que ela nos lembre (Smith, 1921, p. 15, tradução nossa²⁷).

1.3 ADINKRA NTOMA

Em 1896, quando o *Asantehene* Prempeh foi levado ao exílio em Seychelles, sacrificando-se para manter a segurança do *Sika Gwa*, levou consigo um *ntu ntoma* (pano de despedida) com a estampa *adinkra osram* (lua) – figura 18 –, símbolo de fé, paciência, compreensão e determinação (Arthur, 2017, p. 56).

²⁷ No original, “I place this stool in your hands. It is a gift on her wedding-day for the King’s child, Princess Mary. Ashanti stool-makers have carved it, and Ashanti silversmiths have embossed it... It may be that the King’s child has heard of the Golden Stool of Ashanti. That is the Stool which contains the soul of the Ashanti nation. All we women of Ashanti thank the Governor exceedingly because he has declared to us that the English will never again ask us to hand over that stool. This stool we give gladly. It does not contain our soul as our Golden Stool does, but it contains all the love of us Queen Mothers and of our women. The spirit of this love we have bound to the stool with silver fetters just as we are accustomed to bind our own spirits to the base of our stools... We pray the great God Nyankopon, on whom men lean and do not fall, whose day of worship is a Saturday and whom the Ashanti serve just as she serves Him, that He may give the King’s child and her husband long life and happiness, and finally, when she sits upon this silver stool, which the women of Ashanti have made for their white Queen Mother, may she call us to mind”.

Figura 18 – *Adinkra osram*

Fonte: Nascimento e Gá (2022, p. 45)

Segundo Willis, a fé é a crença em si mesmo sob o alicerce da esperança. Ter fé significa afirmar os próprios sentimentos de esperança e elevar-se acima do imediatismo do presente; paciência é a expressão prática de uma combinação de fé, esperança, sabedoria e amor (Willis, 1998, p. 177). O *adinkra osram* também é associado à liderança, uma vez que a determinação se aplica ao amadurecimento através da experiência do líder: “Quanto maiores as habilidades do líder, mais intenso o brilho da lua na fase cheia” (Willis, 1998, p. 177). Do provérbio “*Osram mmfiti preko ntwá oman ho*”, que pode ser traduzido por “A lua leva algum tempo para dar a volta à nação”, Prempeh transmitiu a mensagem de que o rei “pode ir e vir, mas o povo como nação estará para sempre lá” (Arthur, 2017, p. 57). Ao se despedir, o *Asantehene* deixou uma mensagem sem recorrer ao discurso. O *adinkra* escolhido pede paciência pela segurança do *Gwa*, do povo e dos ancestrais; ao mesmo tempo, sugere a certeza do retorno do rei, que se vinculou à Lua. O *Asantehene* Prempeh I retornou do exílio para Kumasi em 1924.

Em 1818, como espólio de guerra, o *Asantehene* Osei Bonsu capturou não apenas os objetos, mas os artesãos e a técnica para a fabricação do tecido *adinkra*. Foi possivelmente nesse período que o nome *adinkra* passou a ser associado ao pano *adinkra* (Arthur, 2017, p. 56). Segundo o autor, relatos contam que, quando o corpo de Kofi Adinkra foi encontrado, estava coberto com *ntiamo ntoma* (pano estampado), que passou a ser chamado de *adinkra ntoma*.

1.3.1. A técnica de estampagem *adinkra*

Os tecidos *adinkra* são estampados com carimbos esculpidos em cabaça (figuras 19 e 20) e presos por um cabo. Podem ser esculpidos com a cabaça fresca e macia, facilitando a feitura (Bartle, 2012) – ou cobre-se o interior de uma

cabaça seca com manteiga de karité por um ano para amolecê-la e, posteriormente, esculpir os desenhos (figura 22). Pedacos de palmeira de ráfia são usados para martelar e fixar o suporte no carimbo (figuras 21 e 25).

A tinta é à base de vegetais, feita com cascas e raízes das árvores *badie* (*badee*) e *kuntukuni*. A casca *badie* (figura 23) é picada em pedaços menores e deixada na água por 24 horas, depois batida por cerca de três horas e depois fervida também por horas, coada e fervida novamente (figura 24). Na estampagem, tiras de tecido são estendidas para impressão e depois costuradas – ou ainda o tecido completo (figura 26).²⁸

Figura 19 - Cabaça da árvore calabash Figura 20 - Árvore calabash (cabaça)



Fonte: Carol Ventura (2009).



Fonte: Carol Ventura (2009).

Figura 21 - Carimbos *adinkra*



Fonte: Carol Ventura (2009).

Figura 22 - Esculpindo carimbos *adinkra*



Fonte: Carol Ventura (2009).

²⁸ VENTURA, Carol. *Adinkra em Ntonso*. 2009. Disponível em: <https://carolventura.com/Adinkra.htm>. Acesso em: 29 dez. 2022.

Figura 23 - Fabricação do corante
adinkra I



Fonte: African Beads and Fabrics²⁹.

Figura 24 - Fabricação do corante
adinkra II



Fonte: African Beads and Fabrics.

Figura 25 - Carimbo *adinkra*



Fonte: Afreaka³⁰.

Figura 26 - Estampagem *adinkra*



Fonte: Afreaka.

1.3.2 Panos de funeral

Os panos *adinkra* são utilizados em celebrações, especialmente em ritos funerários. Bartle compartilha sua experiência com o povo Kwawu ao descrever a importância desses ritos. Nos funerais (figura 27), é comum muitas pessoas retornarem à terra natal para chorar a perda do ente querido e comemorar sua ascensão à ancestralidade. Pessoas se reencontram, os mais jovens se conhecem e conhecem os familiares mais velhos – e até mesmo encontram pretendentes para casamento. “As ligações de amizade de longa data – individuais e de linhagens –

²⁹ AFRICAN Beads and Fabrics. *Adinkra Cloth*. Disponível em: <https://www.africanbeadsandfabrics.com/knowledge/adinkra-cloth/>. Acesso em: 06 jan. 2023.

³⁰ AFREKA. *Adinkra*: um dicionário de valores na arte dos carimbos. Disponível em: <http://www.afreaka.com.br/notas/adinkra-um-dicionario-de-valores-na-arte-dos-carimbos>. Acesso em: 06 jan. 2023.

são reforçadas. Disputas menores são resolvidas, negócios são projetados e fechados” (Bartle, 2012). A cidade fica repleta de pessoas vestindo panos adinkra com tecidos escuros, em geral vermelhos ou pretos.

Figura 27 - Comitiva do chefe Asante chegando a um funeral em Kumasi



Foto: Anthony Pappone³¹.

O momento da morte é também um momento de nascimento. O *adinkra owo atwedee* (a escada da morte), na figura 28, traz a mensagem “*owo atwedee baako mforoe*” (“a escada da morte será escalada por todos”), lembrando que a morte é uma consequência inevitável da vida.

Figura 28 - *Adinkra owo atwedee*



Fonte: Nascimento e Gá (2023, p. 83).

³¹ TRIP Down Memory Lane. *Unique and culturally Flamboyant funeral celebrations of Asante (Akan) people of Ghana*. 2014. Disponível em: <https://kwekudee-tripdownmemorylane.blogspot.com/2014/09/unique-and-culturally-flamboyant.html>. Acesso em: 06 jan. 2023.

Na língua Twi, *owuo* (morte), *atwedee* (escada). A morte é a separação entre os dois mundos, o físico e o espiritual, o visível e o invisível. Para o povo Akan, após a morte, a *abusua* e os anciãos se preparam para as cerimônias e os ajustes no clã; esse processo tem duração de 40 dias, na expectativa de que a alma suba a colina e o espírito ascenda ao escalar a escada da morte, ilustrada na figura 29 (Willis, 1998, p. 185).

Figura 29 - Ilustração da subida da escada da morte



Fonte: Willis (1998, p.183).

“Daí o paradoxo de ‘lágrimas e risos’ que caracteriza a maioria dos funerais Akan” (Bartle, 2012): são, ao mesmo tempo, despedida de um estágio e início de outro estágio da vida, o lamento pela perda de um ente familiar e membro da comunidade e a comemoração pela conquista da ancestralidade. Os ancestrais permanecem no cotidiano, sempre solicitados na busca de conselhos” (Bartle, 2012).

Na cultura Akan, um funeral não é apenas um momento de tristeza, mas um momento de celebração. Durante a celebração, bebe-se (de aguardente e vinho de palma), comem-se, jejuam-se, disparam-se tiros, batuques, entoam-se cânticos e lamentos que louvam e homenageiam os defuntos através da lamentação, e recitação de provérbios, ditos populares e anedotas. Durante o período de luto cerimonial, tanto público quanto privado, as oferendas funerárias e o uso de cerâmica ritual fazem parte das artes funerárias e do ritual em torno da morte na cultura Akan (Bartle, 2012).

1.3.3 Tecidos que comunicam

A comunicação mediada pelo tecido adinkra ocorre em uma rede de relações. Em um ritual fúnebre, uma pessoa pode usar um pano adinkra com uma mensagem para algum familiar, uma provocação ou a abertura para uma reconciliação. Um familiar pode estar usando um pano adinkra como resposta a uma crítica anterior, estimulando a tréplica. No cotidiano Akan, os tecidos adinkra são usados para transmitir uma imagem para ser lida, e que se adequa a diversos contextos.

Alguém que se sente rejeitado em uma família ou a comunidade pode comunicar seus sentimentos vestindo roupas com nomes como *duakorɔgyemframa a ɛbu* (uma árvore não pode servir como quebra-vento), *abuburokosua* (o ovo de uma pomba), *Nyameɛkyerɛ* (Deus proverá) etc. No casamento, as co-esposas expressam sua rivalidade através das roupas que usam com nomes como *baa pa* (mulher ideal), *ahwene pa nkasa* (contas valiosas não fazem barulho – barris vazios fazem mais barulho), *okunu pa yɛahodeɛ* (um bom marido é riqueza), etc. Quando as pessoas se comunicam por esses meios, sempre há sanidade e paz na família e na comunidade como um todo (Kuwornu-Adjaottor; Appiah; Nartey, 2015, p. 25, tradução nossa³²).

O encontro entre familiares, próximos e distantes, e a comunicação através do tecido são atributos do ambiente das mídias primária e secundária. “Com a mídia secundária inauguram-se a permanência e a sobrevivência simbólicas após a presença do corpo” (Baitello Junior, 2000, p. 5).

O tecido *adinkra* é um importante objeto de arte que constitui um código no qual os Akan depositaram alguns aspectos da soma de seus conhecimentos, fundamentos, crenças, aspectos de sua história, atitudes e comportamentos em relação ao sagrado, e como sua sociedade foi organizada (Arthur, 2017, p. 56, tradução nossa³³).

³² No original, “Someone who feels rejected in a family or community can communicate his or her feelings by putting on cloths with names like, *duakorɔgyemframa a ɛbu* (one tree cannot serve as a wind break), *abuburokosua* (the egg of a dove), *Nyameɛkyerɛ* (God will provide) etc. In marriage, co-wives express their rivalry through the clothes they wear with names like *baa pa* (ideal woman), *ahwene pa nkasa* (valuable beads do not make noise - empty barrels make the most noise), *okunu pa yɛahodeɛ* (a good husband is wealth), etc. When people communicate to each other through such means there is always sanity and peace in the family and the community as a whole”.

³³ No original, “The *adinkra* cloth is one important art object that constitutes a code in which the Akan have deposited some aspects of the sum of their knowledge, fundamental beliefs, aspects of their history, attitudes and behaviors towards the sacred, and how their society has been organized. *Adinkra* cloth has played a significant part in furthering the organization of social and political life in the Akan society”.

A transmissão dos adinkra está especialmente vinculada aos tecidos. O *gwa* não é um objeto comumente exibido devido ao seu caráter espiritual e ancestral. Mesmo com a possibilidade de solicitar um bastão estilizado, o *apoma* não é um objeto de circulação tão cotidiano quanto a vestimenta. É especialmente através dos tecidos que a circulação dos adinkra se intensifica na cultura Akan e fora dela.

1.3.4. Tecido e migração adinkra

Figura 30 - Tecidos de *Ntonso*, Gana



Fonte: Adam Jones³⁴.

Os tradicionais tecidos usados especialmente em rituais fúnebres se popularizaram com o passar do tempo; atualmente, movimentam o comércio local, atendendo turistas de outros continentes. Ntonso, que fica a 20 km de Kumasi, é a cidade onde se localiza o maior centro de produção de tecidos adinkra (figura 30), hoje confeccionados nas mais variadas cores. As famílias que trabalham com a estampa dos tecidos mantêm as tradições.

³⁴ CULTURE Trip. *Ntonso, Kumasi: The Home of Adinkra Symbolism*. 2018. Disponível em: <https://theculturetrip.com/africa/ghana/articles/ntonso-kumasi-the-home-of-adinkra-symbolism/>. Acesso em: 06 jan. 2023.

2 ADINKRA NA CULTURA BRASILEIRA

O capítulo anterior trouxe fatos históricos e narrativas orais no mapeamento dos objetos tradicionais que transportam os adinkra na cultura Akan. Este capítulo introduz, com base na teoria de Aby Warburg, a investigação do fenômeno da “migração”, desde a provável primeira aparição dos adinkra no Brasil no século XVII até a época atual, com as particularidades do ambiente da mídia terciária e seus impactos.

2.1 ADINKRA EM GANA

Os adinkra chegam ao século XXI no cotidiano dos mais variados espaços civis e estatais de Gana, a exemplo do emblema da Universidade de Cape Coast (figura 31), com o *adinkra gye Nyame* em destaque. A Universidade de Gana traz em seu emblema (figura 32) os *adinkra aya* e *dwennimmen*. *Aya* significa samambaia, uma planta delicada e resistente, mesmo em ambientes adversos. Frequentemente utilizada por reis, *aya* significa “eu não tenho medo de você, sou independente de você” (Willis, 1998, p. 83). Símbolo de independência, destemor e desafio.

Figura 31 - Emblema University of Cape Coast



Fonte: *Adinkra Symbols*³⁵.

Figura 32 - Emblema University of Ghana



Fonte: Universidade de Gana³⁶.

³⁵ Disponível em: <https://www.adinkrasymbols.org/symbols/gye-nyame/>. Acesso em: 15 jun. 2022.

³⁶ Disponível em: <https://www.ug.edu.gh/>. Acesso em: 15 jun. 2022.

Figura 33 - *Adinkra aya*

Fonte: Nascimento e Gá (2023, p. 120).

2.2 Migração adinkra

Em 1905, Aby Warburg apresentou na conferência “Dürer e a Antiguidade italiana” o termo “intercâmbio” da cultura artística no tempo e/ou no espaço geográfico através de “artefatos móveis” (Wedepohl, 2022, p. 39). Wedepohl comenta, entretanto, que por não ser possível um efetivo intercâmbio com o passado, outra terminologia usada por Warburg mais adequada seria “migração”, que se refere a “ideias tornadas imagens de um espaço cultural a outro e de uma época para a próxima” (Wedepohl, 2022, p. 39). Warburg buscou nas imagens antigas os sedimentos capazes de nos dar pistas sobre sua capacidade de migrar e causar impactos em outros ambientes.

Das vestimentas tradicionais Akan do final do século XIX para camisetas com estampas adinkra comercializadas na internet no início do século XXI, temos realidades (técnica e econômica) distintas quanto ao modo de produção; no entanto, ainda assim, temos tecidos sobre corpos que transmitem uma mensagem e que possuem vínculo com um ambiente, uma cultura. A presença dos adinkra na cultura brasileira envolve fenômenos diversos. Entre os Akan, acentuam-se os ambientes das mídias primária e secundária; no Brasil, os ambientes anteriores não são superados com a introdução da mídia terciária, embora haja significativas transformações especialmente na era das mídias digitais.

Entretanto, a presença dos adinkra no Brasil pode ser bem anterior aos fenômenos midiáticos de nossa época. A investigação dessa origem é caracterizada por “indícios” de uma presença e “insuficiência” de documentos comprobatórios, especialmente sobre a comunicação através dos adinkra nos *designs* mais antigos. O apagamento dos registros e o descaso com a memória da cultura africana no

Brasil justificam a ausência de uma documentação mais vasta. Ainda assim, há apontamentos quanto à possível presença dos adinkra no Brasil desde o século XVII, o que levanta hipóteses sobre a comunicação através dessas imagens. No artigo “Investigação sobre possíveis registros adinkras na arquitetura brasileira”, Furtado e Oliveira (2021) apontam as habilidades metalúrgicas que foram exploradas nas pessoas escravizadas no Brasil, em especial entre o povo Bantu, que detinha a técnica; isso indica a possibilidade de haver mensagens transmitidas através de portões e gradis de ferro desde o século XVII.

Diante da ausência de documentos comprobatórios, as investigações tendem a articular as informações já revisitadas, e o percurso dos adinkra na cultura Akan contribui para a essas articulações. Quarcoo³⁷ levanta a hipótese de que os adinkra foram introduzidos entre os Asante no século XVII, durante a Guerra Asante-Denkyira, em 1701 (Willis, 1998, p. 30) – mesmo período em que possivelmente essas imagens começaram a decorar os gradis de ferro no Brasil. Na tese de Quarcoo, os Asante só teriam adquirido a técnica um século depois, na Guerra Asante-Gyaman (1818). No entanto, no século XV, já havia comércio nas rotas transaarianas, incluindo recorrentes trocas simbólicas. Essas articulações tornam possível a relação entre o *design* que reconhecemos nos portões e gradis de ferro do século XVII no Brasil com os símbolos adinkra.

A pesquisa, no entanto, não se embasa nessa tentativa de descoberta. Roy Sieber, ao ser questionado por Kojo Arthur sobre o que havia dito quanto à possível influência islâmica em alguns símbolos adinkra, encerrou o assunto afirmando que “a questão não deveria ser se o Asante criou o símbolo ou os adotou de outra cultura, mas o que os Asante fizeram com ele” (Arthur, 2017, p. 65)³⁸. Os padrões nos portões de ferro do Brasil (figuras 36, 37 e 38, a seguir), que nos remetem aos adinkra, possibilitam visitar a história do Brasil não só a partir de sua comprovação documental, mas no impacto que a presença dessas imagens nos gradis do século XVII provocam na cultura brasileira no início do século XXI.

Sankofa (figuras 34 e 35) é o adinkra mais recorrente nos portões e gradis de ferro das antigas casas brasileiras. É representado pela figura de um pássaro com a cabeça olhando para trás, retirando um ovo das costas, ou como um coração.

³⁷ A. K. Quarcoo, ex-professor do Instituto de Estudos Africanos da Universidade de Gana, Legon.

³⁸ Roy Sieber, em entrevista a Kojo Arthur de 22 de julho de 1996, finaliza a polêmica sobre a possível origem islâmica de alguns símbolos *adinkra*.

Significa “voltar e pegar” – *san*: voltar, refazer os passos, voltar às raízes; *ko*: ir; *fa*: tomar, apreender. “Voltar ao passado para construir o futuro” (Willis, 1998, p. 189).

Figura 34 - *Adinkra sankofa* como coração



Fonte: Nascimento, Gá (2023, p. 28)

Figura 35 - *Adinkra sankofa* como pássaro



Fonte: Nascimento, Gá (2023, p. 27)

Figura 36 - Portão *design adinkra I*



Fonte: Flávia Santos Leilões³⁹

Figura 37 - Portão *design adinkra II*



Bairro Santa Cecília, São Paulo. Fonte: acervo pessoal (2023).

Asase Yaa é a deusa Terra. Na figura 39, a seguir, o *adinkra Asase ye duru* (a Terra tem peso) revela a importância de *Asase Yaa* na sustentação da vida. Evoca o provérbio “*Abusua baako ye mogya baako*” (“uma linhagem materna é um sangue”). A posição dos corações na estilização dos portões também pode remeter ao *design* do *adinkra Asase ye duru*.

³⁹ Disponível em: <https://www.flaviasantosleiloes.com.br/peca.asp?ID=17825753>. Acesso em: 23 set. 2023.

Figura 38 - Portão *design adinkra* III

Fonte: Bendito Garimpo⁴⁰.

Figura 39 - *Adinkra Asase ye duru*

Fonte: Nascimento, Gá (2023, p. 48).

2.3 *Adinkra* no Brasil

Em 2021, a plataforma Pretos na Moda e a startup Vetor Afro-indígena na Moda (VAMO) lançaram na 51ª edição da São Paulo Fashion Week (SPFW) o projeto *Sankofa*. O evento apresentou oito marcas de criativos pretos, entre elas a AZ Marias (figura 40), que trouxe na estampa o *adinkra funtunfunefu denkyen funefu* (figura 41), (crocodilo de duas cabeças com estômago comum), símbolo de unidade na diversidade e na democracia, apesar das diferenças; tem origem no provérbio “*Funtummireku denkyemmireku won afuru bom, nso wodidi a na wo*” (“crocodilo de duas cabeças que luta pela comida que vai para o mesmo estômago”), conforme Willis (1998, p. 101). A TA Studio (figura 42, a seguir) criou uma coleção com referência na cultura lorubá, com os orixás, e na cultura Akan com os *adinkra*. A proposta da estilista Gi Caldas foi trazer o *status* de proteção às peças, como um amuleto. Os *adinkra akoma ntoaso* (figura 44) e *bese saka* (figura 43) aparecem nas estampas. *Bese saka* (saco de nós de cola ou vagem de nós de cola) foi um dos principais itens de comércio da Costa do Ouro, um estimulante que reduz a fome e a fadiga muito consumido nas viagens transaarianas na época, além de ser utilizada em práticas religiosas. Simboliza “riqueza, poder, abundância, fartura, união e unidade” (Willis, 1998, p. 84). *Akoma ntoaso* (corações unidos) simboliza o acordo, a união, a unidade de pensamento e ação (Willis, 1998, p. 74).

⁴⁰ Portão antigo em ferro. Disponível em: https://www.benditogarimpo.com.br/MLB-3144608911-porto-antigo-em-ferro-_JM. Acesso em: 23 set. 2023.

Figura 40 - Coleção *Sankofa* AZ Marias

Fonte: SPFW/Zé Takahashi⁴¹.

Figura 41 - *Adinkra funtunfunefu denkyen funefu*

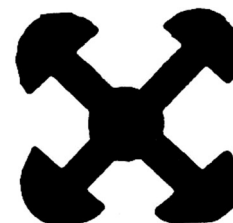
Fonte: Nascimento, Gá (2023, p. 37)

Figura 42 - Coleção *Sankofa* TA Studio

Fonte: TA Studio/Guilherme Nabhan⁴².

Figura 43 - *Adinkra bese saka*

Fonte: Nascimento, Gá (2023, p. 116).

Figura 44 - *Adinkra akoma ntoso*

Fonte: Nascimento, Gá (2023, p. 59).

⁴¹ SPFW. AZ MARIAS HIGHLIGHTS 2022. Disponível em: <https://spfw.com.br/desfile/az-marias-3/>. Acesso em: 12 jun. 2023.

O espetáculo teatral “Uma Leitura dos Búzios” (figura 45), dirigido por Márcio Meirelles e apresentado no SESC Vila Mariana, São Paulo, entre 2022 e 2023, contou a história da Conjuração Baiana e da Revolta dos Alfaiates (1798-1799), que reivindicava a libertação dos escravizados e a independência de Portugal. Não foi preciso citar o nome do adinkra para reconhecer *sankofa* na canção final. No espetáculo, *sankofa* acentua a importância do resgate das histórias invisibilizadas de negras e negros como ponto de partida para a recuperação do espaço de poder.

Figura 45 - Espetáculo “Uma Leitura dos Búzios”



Fonte: SESC-SP⁴³.

O amanhã recriou pássaros pra ontem,
quando, quando, quando a gente conhece o passado
trabalha, trabalha, trabalha para criar o futuro.
O presente a gente faz, a gente se assenta.⁴⁴

Em 2022, a Escola de Samba Vai-Vai levou os adinkra para a avenida. No segundo dia de desfile do grupo especial de São Paulo, a Vai-Vai trouxe o samba enredo *Sankofa*. Com autoria do carnavalesco Chico Spinoza, a Vai-Vai levou quatro carros, 23 alas, 1800 integrantes e 34 adinkra para o desfile.

⁴² GRUND, Arlindo. *SPFW N51: Projeto Sankofa – A espiritualidade vibrante da TA Studios*. Disponível em: <https://agrund.com/index.php/spfw-n51-projeto-sankofa-a-espiritualidade-vibrante-da-ta-studios/>. Acesso em: 12 jun. 2023.

⁴³ ALBUQUERQUE, Jean. “Uma Leitura dos Búzios” apresentou questões do Brasil contemporâneo. *SESC São Paulo*, 17 fev. 2023. Disponível em: <https://www.sescsp.org.br/uma-leitura-dos-buzios-apresentou-questoes-do-brasil-contemporaneo>. Acesso em: 23 ago. 2023.

⁴⁴ Música de encerramento do espetáculo “Uma Leitura dos Búzios”.

VOLTEI!
 PORQUE DE FATO SEMPRE FUI ESPECIAL
 E O POVO VIBRA AO ME VER NO CARNAVAL
 EU SOU SOBERANA!
 BRILHA SANKOFA,
 REFLETE NO OLHAR TODA A REALEZA AFRICANA
 E VAI...VOLTAR AO PASSADO PRA SE ENCONTRAR
 JUNTAR OS PEDAÇOS DA VELHA MEMÓRIA
 UM DIA APARTADOS POR TODO ESSE MAR...
 ANANSE! MALANDRO QUEBROU A CABAÇA ENCANTADA
 A SABEDORIA AXANTE ESTAMPADA
 NUM BERÇO DE OURO VAI SE REVELAR
 PRETA, BÁTUCADA NOSSA ARTE MEU IRMÃO
 É MADEIRA MAIS ESCURA ATÉ NA PALMA DA MÃO
 SALVE A CULTURA, NO MEIO DA RUA
 A TRADIÇÃO QUE RESISTIU A LUTA
 NO ALVORECER, ENTRE ARRANHA CÉUS
 RELUZ A COROA, MEU TROFÉU!
 ONDE O NEGRO NÃO É QUALQUER UM
 ONDE A RAÍZ SE FEZ ESCOLA
 “É PÉ NA PORTA” UM BAMBA DO VAI-VAI...
 É DONA OLÍMPIA, É SEU LIVINHO NOSSO HENRICÃO, ETERNO
 CAMINHO
 SE O “FILME” MARCOU, EU NÃO ESTOU SOZINHO
 VEM SANKOFA DE VOLTA PRO SEU NINHO
 TAMBOR AFRICANO, DE NEGRA BRAVURA
 É O MESMO TAMBOR DA SARACURA
 QUILOMBO DO SAMBA NÃO MORRE JAMAIS
 EU SOU VAI-VAI (G.R.C.S.E.S. Vai-Vai, 2022)⁴⁵

Na comissão de frente, “O mistério que nos habita”, o passado, o presente e o futuro se encontram para introduzir a história. A bateria nos convida a uma viagem ao passado ao som dos atabaques: “Tudo parte de um ponto comum” (figura 46) destacou o *Adinkrahene* (figura 47), o rei Adinkra, “símbolo de autoridade, grandeza, prudência, firmeza e magnanimidade” (Willis, 1998, p. 62).

A ala “É preciso ser duro e resistente” (figura 48) apresentou o *adinkra wawa aba* (semente da árvore *wawa*, na figura 49) – *owawa* (árvore), *aba* (semente), que, por ser muito dura, é associada ao provérbio “*Oye den se wawa aba*” (“Ele é duro como a semente da árvore *wawa*”), que indica robustez, tenacidade e perseverança (Willis, 1998, p. 176-177). A ala “Seja o que está a sua volta” (figura 50) destacou o *adinkra odenkyem* (ou *denkyem*), representado na figura 51 (crocodilo), associado ao provérbio “*Odenkyem da nsuo mu nso ohome nsuo ne mframa*” (“O crocodilo vive dentro da água respirando ar, e não água”), símbolo de adaptabilidade e prudência.

⁴⁵ SANKOFA. G. R. C. S. E. S. Vai-Vai. Composição: Xande de Pilares, Rodrigo Peu, Claudio Russo, Junior Gigante, Jairo Limozini, Silas Augusto, Zé Paulo Sierra, Luiz Felipe e Bruno Giannelli. São Paulo: Liga Carnaval SP, 2022. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=iU4-uMblb00>. Acesso em: 23 ago. 2023.

O *adinkra boa me* (figuras 52 e 53) aparece na ala homônima, lembrando-nos da expressão “Boa me na me mmoa wo” (“Ajude-me e deixe-me ajudá-lo”), símbolo de cooperação e interdependência. Na ala seguinte, “Um não deve engolir o outro” (figura 54), o *adinkra bin ka bi* (figura 55) ou “*obi nka obi*” (“não mordam um ao outro”), um alerta sobre a importância de evitar conflitos desnecessários, símbolo de harmonia, paz e unidade (Nascimento; Gá, 2022, p. 41).

Figura 46 - *Adinkrahene*, Vai-Vai, 2022



Fonte: Canal Vai-Vai oficial no YouTube⁴⁶

Figura 47 - *Adinkra Adinkrahene*



Fonte: Nascimento, Gá (2023, p. 101).

Figura 48 - *Wawa aba*, Vai Vai, 2022



Fonte: Canal Vai Vai oficial

Figura 49 - *Adinkra wawa aba*



Fonte: Nascimento, Gá (2023, p. 117)

Figura 50 - *Odenkyen*, Vai-Vai, 2022



Foto: Vinicius Vasconcelos⁴⁷.

Figura 51 - *Adinkra odenkyen*



Fonte: Nascimento, Gá (2023, p. 36).

⁴⁶ Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=Md7qTyko1eQ>. Acesso em: 23 ago. 2023.

Figura 52 - *Boa me*, Vai-Vai, 2022Foto: Cesar R. Santos⁴⁸.Figura 53 - *Adinkra boa me*Fonte: Adinkra Alphabet⁴⁹.Figura 54 - *Bin ka bi*, Vai-Vai, 2022

Fonte: SRzd/Foto: Cesar R. Santos.

Figura 55 - *Adinkra bin ka bi*

Fonte: Nascimento, Gá (2023, p. 41).

2.3.1 Adinkra nas telas

Nas décadas de 1960 e 70, o panafricanismo ganhou força em um cenário marcado pelas lutas antirracistas em diversos países. Enquanto a África voltava-se para si mesma, a diáspora africana voltava-se para a África, recuperando o que foi perdido para avançar na luta pelos direitos civis, tendo em vista um novo futuro. No Brasil, com o golpe militar de 1964, a repressão se intensificou; com o AI-5, em 1968, veio a proibição oficial da militância negra antirracista, que levou Abdias Nascimento a se autoexilar nos Estados Unidos por mais de uma década.

⁴⁷ *Adinkra odenkyen*. Em: VASCONCELOS, Vinícius. Vai-Vai 2022: galeria de fotos do desfile. *Carnavalesco*, 24 abr. 2022. Disponível em: <https://www.carnavalesco.com.br/vai-vai-2022-galeria-de-fotos-do-desfile/>. Acesso em: 28 set. 2023.

⁴⁸ *Adinkra boa me*. Em: VOLTEI! Vai-Vai volta a ser de fato 'Especial'. *SRzd*, 24 abr. 2022. Disponível em: <https://www.srzd.com/carnaval/sao-paulo/voltei-vai-vai-volta-a-ser-de-fato-especial/>. Acesso em: 01 out. 2022.

⁴⁹ ADINKRA Alphabet. *Adinkra boa me*. Disponível em: <https://www.adinkraalphabet.com/2021/09/11/boa-me-na-me-mmoa-wo-2>. Acesso em: 01 out. 2023.

Abdias saía de um ambiente de luta por justiça e liberdade e entrava em outro, no qual o combate ao racismo e a luta pelos direitos civis de negras e negros enfrentavam duras batalhas. Em 1965, Malcolm X foi assassinado. Em 1968, mataram Martin Luther King. Abdias mergulhou no panafricanismo e dedicou-se às artes plásticas, trazendo referências africanas de orixás e de adinkra às suas obras.

Em “Sankofa n. 2: Resgate (Adinkra Asante)”, de 1992 (figura 56, a seguir), vemos o pássaro no centro da tela. As molduras laterais estilizadas representam a metade do coração *sankofa*, recorrente em gradis e portões de ferro. Acima, a estrela indica o *adinkra osram*. A moldura estilizada do banco abriga o pássaro.

Figura 56 - Sankofa n. 2: Resgate (Adinkra Asante)

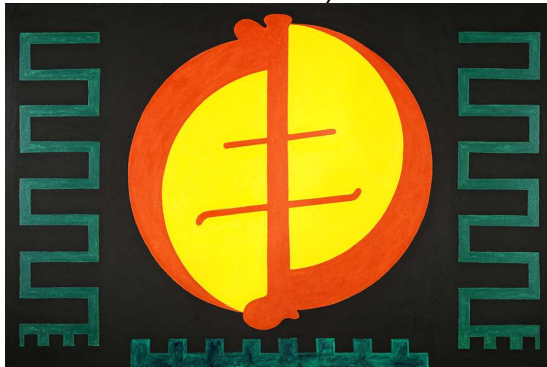


Fonte: Museu da Arte Negra (MAN)/IPEAFRO⁵⁰.

Em “Onipotente e imortal n. 4 (Adinkra Asante)”, de 1992 (figura 57), no centro, o *adinkra gye Nyame* reforça a supremacia de Deus. Ao lado, o *adinkra nkyimkyim* (figura 58), que significa “torções ou contorções”; símbolo de resistência, adaptabilidade e devoção altruísta, denota a capacidade de suportar adversidades, resiliência e alerta sobre a importância de saber quando mudar as próprias atitudes ou hábitos para resolver alguma situação.

⁵⁰ NASCIMENTO, Abdias. *Sankofa n. 2: Resgate (Adinkra Asante)*. 1992. Acrílico sobre tela, 40 x 55 cm, Rio de Janeiro. Disponível em: http://man.ipeafro.org.br/abdias-nascimento/sankofa-n-2-resgate-adinkra-asante/?utm_source=rss&utm_medium=rss&utm_campaign=sankofa-n-2-resgate-adinkra-asante. Acesso em: 12 jun. 2023.

Figura 57 - Onipotente e Imortal n. 4 (Adinkra Asante)



Fonte: Catálogo Abdias Nascimento.⁵¹

Figura 58 - Adinkra *mkyimkyim*



Fonte: Nascimento, Gá (2023, p. 108).

Figura 59 - Escada da Morte: Adinkra Asante



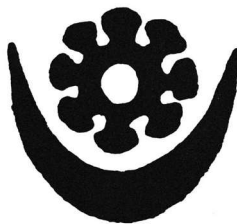
Fonte: MAN/IPEAFRO⁵².

Figura 60 - Formas Asante Adinkra



Fonte: MAN/IPEAFRO⁵³.

Figura 61 - Adinkra *osram ne nsoroma*



Fonte: Nascimento, Gá (2023, p. 46).

Figura 62 - Adinkra *sepo*



Fonte: Nascimento, Gá (2023, p. 74).

⁵¹ NASCIMENTO, Abdias. *Onipotente e Imortal n. 4* (Adinkra Asante). 1992. Acrílico sobre tela, 100 x 150 cm, Rio de Janeiro. Catálogo da exposição "Abdias Nascimento: um espírito libertador", 2019, p. 34-35. Disponível em: https://issuu.com/institutopesquisaestudosafrobrasile/docs/abdias_miolo_final_web3. Acesso em: 12 jun. 2023.

⁵² NASCIMENTO, Abdias. *Escada da Morte: Adinkra Asante*. 1992. Acrílico sobre tela, 50 x 25 cm, Rio de Janeiro. Disponível em: <http://man.ipeafro.org.br/acervo/>. Acesso em: 12 jun. 2023.

⁵³ NASCIMENTO, Abdias. *Formas Asante Adinkra*. 1992. Acrílico sobre tela, 80 x 50 cm, Rio de Janeiro. Disponível em: <http://man.ipeafro.org.br/acervo/>. Acesso em: 12 jun. 2023.

Na figura 59, “Escada da Morte: Adinkra Asante”, com o *adinkra owo atwedee* (a escada da morte) e, acima, a estrela (*osram*), agora acompanhada pela lua (*nsoroma*), formando o *adinkra osram ne nsoroma* (a lua e a estrela). Esse adinkra evoca fidelidade, harmonia, amor, elo do casamento e cooperação mútua entre dois indivíduos. Em “Formas Asante Adinkra”, o *adinkra sepo* (figura 59), que representa faca, punhal ou adaga de um carrasco – símbolo de justiça e lei, respeito pela lei do Estado enquanto união do povo e da nação.

2.3.2 Outras telas

No bairro da República, em São Paulo, há uma tela num prédio com o desenho de duas mulheres: a da esquerda tem um colar com um pingente no formato do *adinkra sankofa* (figura 63). A tela de 1.700 m² fica na Avenida Ipiranga e retrata, nas palavras do artista Tutano Nômade (2021), “o amor livre a partir das relações afro-centradas, sem as imposições de um mundo de desigualdades e preconceitos”. Capturei a imagem com uma câmera fotográfica. Há detalhes do momento do meu encontro que não estão registrados ali, como o som ao redor, os odores no ar ou as expressões das pessoas à minha volta. Transformou-se numa imagem virtual que não utilizei no trabalho. Optei por uma fotografia em melhor ângulo que encontrei na internet.

Figura 63 - Pulando a vassoura de mãos dadas, de Tutano Nômade



Fonte: Museu de Arte de Rua (MAR 360°) de São Paulo⁵⁴.

⁵⁴ NÔMADE, Tutano. *Pulando a vassoura de mãos dadas*. São Paulo, 2021. Disponível em: <https://acessibilidade.mar360.art.br/obra/pulando-a-vassoura-de-maos-dadas/>. Acesso em: 03 jan. 2022.

Nas telas da mídia secundária, a relação com a obra e seu ambiente. Nas telas da mídia terciária, outro ambiente e outras interações. No audiovisual, os adinkra ganham destaque em filmes ficcionais e documentários. No longa “Pantera Negra”, de 2018, há adinkra no figurino de W’Kabi (*boa me* - cooperação) e na camiseta da Shuri (*wawa aba* - dureza), conforme a figura 64, a seguir.

Figura 64 - *Boa me* e *wawa aba* em “Pantera Negra” (2018)



Fonte: Fandom⁵⁵.

Na sequência de 2022, “Wakanda Forever”, Shuri aparece com a estampa *Nyame dua* (árvore de Deus), símbolo da presença e proteção de Deus (figuras 65 e 66).

Figura 65 - *Nyame dua*, “Wakanda Forever” (2022)



Fonte: *Vanity Fair*⁵⁶.

⁵⁵ CLARK, Karla. The ‘Black Panther’ Writing System Subverts Our Expectations of Africa. *Fandom*, 13 fev. 2018. Disponível em: <https://www.fandom.com/articles/how-the-black-panther-writing-system-subverts-our-expectations-of-africa>. Acesso em: 05 out. 2022.

Figura 66 - *Adinkra Nyame dua*

Fonte: Nascimento, Gá (2022, p. 121).

Em “Sankofa, a África que te habita” (2020), série documental de dez episódios, o fotógrafo César Fraga e o professor Maurício Barros percorreram nove países africanos a fim de resgatar a memória do tráfico de pessoas escravizadas que foram trazidas ao Brasil.

Figura 67 – “Sakofa, a África que te habita”



Fonte: Adoro Cinema⁵⁷

Sankofa destaca-se entre os *adinkra* mais populares nos países da diáspora africana, incluindo o Brasil; nos convida a retomar o passado, significar o presente e construir o futuro.

⁵⁶LAWSON, Richard. Black Panther: Wakanda Forever Does Its Best with an Impossible Task. *Vanity Fair*, 8 nov. 2022. Disponível em: <https://www.vanityfair.com/hollywood/2022/11/black-panther-wakanda-forever-review-does-its-best-with-an-impossible-task>. Acesso em: 23 set 2023.

⁵⁷ Disponível em: <https://www.adorocinema.com/series/serie-30791/>. Acesso em: 12 out. 2023.

2.3.3 Adinkra no YouTube

Na mídia terciária, é necessário que tanto o emissor quanto o receptor tenham aparelho, como rádio, televisão ou computador. No entanto, com o surgimento da internet, são inseridas outras especificidades em relação ao ambiente das mídias digitais. No ambiente da mídia primária, a comunicação ocorre corpo a corpo, no tempo presente; na mídia secundária, há aparatos utilizados pelo emissor e acentua-se o tempo lento da leitura e da introspecção (Baitello Junior, 2000, p. 5). Com a mídia terciária, tanto o emissor quanto o receptor necessitam de aparatos para emitir e receber a mensagem, permitindo um repositório cada vez mais extenso de informações; “inaugura-se assim a conservação da presença, por meio de imagens e de som” (Baitello Junior, 2000, p. 7). Com o advento da internet, essas relações adquirem outras gradações.

A internet surge no final do século XX e adentra o século XXI, facilitando a distribuição do que é produzido e do que já foi produzido antes de seu surgimento. Suas ferramentas possibilitam e estimulam produções caseiras, incentivando o compartilhamento e a interatividade.

Uma dessas plataformas on-line, o YouTube, que começou suas atividades em 2005, tornou-se um exemplo de espaço virtual que, além de relevante pela quantidade de usuários e acessos, contém ferramentas que proporcionam dinâmicas de interação, redes de colaboração e criação de vídeos. A noção de espectador ganha outros matizes. “O espectador nesse ambiente não apenas consome o aparente infinito arquivo de vídeos disponíveis; ele é interator” (Wodevotzky, 2015, p. 22).

Uma vez que o vínculo em torno dessas imagens é relevante à dissertação, observamos os adinkra em alguns vídeos do YouTube produzidos no Brasil com enfoque nas respostas dos usuários da plataforma que comentaram ou interagiram no *chat*. Para este levantamento, foram selecionados:

Vídeo 1: ADINKRA: SÍMBOLOS AFRICANOS NO DESIGN BRASILEIRO, canal Pensar Africanamente;

Vídeo 2: ADINKRA, canal Pensar Africanamente;

Vídeo 3: O que é Sankofa? Série Adinkras ep.01, canal Aza Njeri;

Vídeo 4. ESPECIAL SÍMBOLOS ADINKRA SANKOFA, canal eumariachantal.

Figura 68 - Capa vídeo 1



Fonte: Pensar Africanamente⁵⁸.

Figura 69 - Capa vídeo 2



Fonte: Pensar Africanamente⁵⁹.

No **vídeo 1**, ADINKRA: SÍMBOLOS AFRICANOS NO DESIGN BRASILEIRO, as interações do *chat* e comentários relatam a expectativa quanto à publicação da segunda edição do livro *Adinkra, sabedoria em símbolos africanos*, dúvidas sobre a possibilidade de uso dos adinkra como logomarca e comentários sobre *design*.

No **vídeo 2**, ADINKRA, há comentários sobre o reconhecimento dos adinkra em portões de ferro em Salvador e outras localidades, além do impacto da experiência desse encontro. Uma pessoa tatuou o *adinkra sankofa*, que também é símbolo do Coletivo de Escritores Negros de Porto Alegre (RS), conforme relato. Há também o comentário sobre o primeiro encontro com os adinkra na exposição de arte no Museu do Negro, em Vitória (ES), e a utilização dos adinkra na educação básica.

Figura 70 - Capa vídeo 3



Fonte: Canal Aza Njeri⁶⁰.

⁵⁸ Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=adLopW8t-No>. Acesso em: 21 set. 2022.

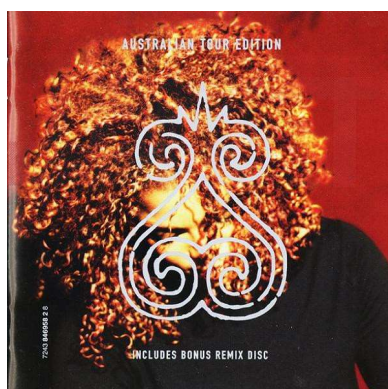
⁵⁹ Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=1PqLckZOthA>. Acesso em: 13 out. 2023.

⁶⁰ Disponível em:

https://www.youtube.com/watch?v=3wOAVLIKhZU&list=PL1GWsw8_CTvSc5TBJDHv9ywA7OzAoH DGU. Acesso em: 13 out. 2023.

No **vídeo 3**, O QUE É SANKOFA? | SÉRIE ADINKRAS EP.01, os comentários relatam abordagens terapêuticas. Um artista visual declarou que o vídeo proporcionou seu primeiro contato com os símbolos, e que se interessou por integrá-los ao seu trabalho. O reconhecimento dos adinkra em portões, tatuagens e dúvidas sobre a utilização dos adinkra na magia foram alguns dos temas nos comentários. Eliane Boa Morte (2017) foi citada como referência no primeiro contato com os adinkra, bem como a capa do disco *The Velvet Rope*, de Janet Jackson (figura 71).

Figura 71 - Capa do álbum *The Velvet Rope*, de Janet Jackson



Fonte: Discogs⁶¹.

Figura 72 - Capa vídeo 3



Fonte: Canal eumariachantal⁶².

No **vídeo 4**, ESPECIAL SIMBOLOS ADINKRA SANKOFA, (figura 72), houve o relato de uma pessoa que sonhou com *sankofa*, e isso a levou até o vídeo. A importância de *sankofa* e sua presença nos gradis de ferro foi lembrada. Nesse

⁶¹ Capa do álbum *The Velvet Rope*, Janet Jackson. Disponível em: https://www.discogs.com/pt_BR/release/1146326-Janet-The-Velvet-Rope. Acesso em: 02 set. 2023.

⁶² Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=o4HGQq9w1Bs>. Acesso em: 02 set. 2023.

vídeo, também houve recorrentes comentários de estudantes e professores(as) do ensino fundamental. Há também comentários de quem pretende tatuar *sankofa* e de quem já tatuou.

A proposta dessa abordagem destinou-se ao levantamento dos registros de interações e possíveis vínculos com os adinkra manifestados nos comentários e no *chat* dos vídeos selecionados, especialmente, no mapeamento de experiências com esses símbolos na vida cotidiana. Os vídeos tornam-se ponto de encontro entre as pessoas que desejam se aprofundar nos saberes africanos e ouvir histórias que atravessaram séculos. Há relatos de experiências profissionais com os adinkra no campo terapêutico, artístico e na educação. Há interatividade com o assunto, trazendo exemplos que se desdobram para outras referências. Há pessoas que já se relacionam com os adinkra no cotidiano, evidenciando não somente o potencial de transmissão dessas imagens para quem não as conhece, como também para o aprofundamento de quem já interage com algumas delas. Os vídeos sobre os adinkra no YouTube tornam-se registros não somente das informações, mas dos seus vínculos.

Nos tempos atuais, continuamos imersos nos ambientes das mídias primária e secundária; no entanto, com a inserção da mídia terciária e com o alcance da internet no século XXI, há especificidades no impacto com ambiente. É precisamente a partir da eletricidade que nasce a mídia terciária (Baitello Junior, 2014, p. 98-99), que supera a dificuldade do transporte físico da mídia secundária. Contudo, a mídia terciária ocasionou também a “aceleração do tempo e das sincronizações sociais” (Baitello Junior, 2014, p. 112). Baitello Junior também observa o resgate da oralidade, “mais célere que a escrita” (2014, p. 112), e a conservação da presença pela imagem e pelo som.

Importante, porém, enfatizar que a complexificação do processo de mediação exige disponibilidade tecnológica tanto para o emissor quanto para o receptor. Existe uma crescente transferência de atribuições e responsabilidades tecnológicas para a esfera da recepção, trazendo em contrapartida, inúmeros ganhos e suas respectivas perdas (Baitello Junior, 2000, p. 6).

A oralidade – característica do ambiente da mídia primária onde há a comunicação entre os corpos sem interferência de aparatos e no tempo presente –

se manifesta na mídia terciária, onde há a conservação da presença através da imagem e do som. No entanto, a ausência do corpo torna-se também característica do ambiente da mídia terciária. “A presença conservada é a criação de um eterno presente que, no entanto, é apenas memória e indício de um sujeito emissor” (Baitello Junior, 2014, p. 112).

Na transferência de atribuições, quem emite pode ou não também ser receptor e vice-versa. No YouTube, essa relação começa nos *chats* e comentários e se expande para compartilhamentos e publicações de *links* dos vídeos em outras redes. Explanando sobre o pensamento de Roy Ascott, Leão reforça a crítica do autor à arquitetura ocidental, que não se preocupa com as “exigências da vida” e com as “transformações humanas”. Ao mesmo tempo, “as interações – perceptivas e cognitivas – que exercemos com o advento das redes de hipermídia nos levam a redefinir o próprio conceito de identidade e presença” (Leão, 2001, p. 109).

Enquanto presença, Leão destaca a telepresença discutida por Ascott e sua característica de disseminação de um novo sentido de *self*, que se desdobra em inúmeros outros *selves* espalhados em rede; portanto, a identidade é substituída pelo conceito de interface (Leão, 2001, p.109). Nesse sentido, vemos não apenas a “presença” conservada do indício de um corpo, mas ao acessarmos esse ambiente como espectadores/interatores também deixamos nossos rastros, trazendo um outro sentido de presença.

Jared Karim afirma que, entre outros fatores, o sucesso do YouTube está na implementação de seus algoritmos (*apud* Wodevotzky, 2015, p. 37). Os dados gráficos disponíveis no Analytics possibilitam uma análise que permite que o produtor do vídeo alinhe estratégias em busca de audiência, atendendo também aos interesses da plataforma (Wodevotzky, 2015, p. 35), uma vez que a intenção do YouTube é a sua monetização (Wodevotzky, 2015, p. 39). “Os interatores habitam esse ambiente, assim como os audiovisuais, mas depois de imersos nele passam a agir como o ambiente impõe” (Wodevotzky, 2015, p. 22).

Portanto, cabem observações quanto ao impacto dos ambientes midiáticos no corpo, núcleo primordial da comunicação, lembrando que um ambiente não supera o outro, inclusive “enquanto núcleo inicial e germinador” (Baitello Junior, 2000, p. 4).

No que concerne à reflexão que Baitello nos convida a fazer em relação aos impactos da mídia terciária no nosso tempo, há as “consequências de uma hipertrofia dos sistemas de mediação mais complexos, à custa de uma atrofia dos

sistemas primários simples” (Baitello Junior, 2000, p. 4). As mais recentes tecnologias, a exemplo da inteligência artificial (IA), têm acentuado debates nesse sentido, especialmente em relação a ausência do corpo e do espaço.

Um dos limites impostos pela escrita (quer seja ela em barro, papiro ou papel) é que ela promove uma fixação estável do pensamento. (...) com os computadores estamos vivendo um outro tipo de experiência, a da ilimitada mutabilidade (Leão, 2001, p. 65).

A afirmação de Pross permanece: por trás de cada mensagem transmitida ou recebida através de um aparato ou não, existe um corpo que produz e um corpo que a recebe. O corpo é impactado pelo ambiente da mídia e da cultura, tornando-se ao mesmo tempo criador e criatura de seu entorno.

3 A PÓS-VIDA DAS IMAGENS ADINKRA

Nos capítulos anteriores, foram apresentados os adinkra na cultura Akan e na cultura brasileira hodierna, os ambientes das mídias primária, secundária e terciária na comunicação desses símbolos e os vínculos em torno dessas imagens. Para Warburg, há imagens que possuem a capacidade de provocar paixões, presentificando o cerne mítico e prenunciando sua continuidade. Este capítulo reflete sobre uma parte da vida e da obra de Aby Warburg, em aproximação com o *adinkra sankofa*.

3.1 ABORDAGEM DE ABY WARBURG

Uma coisa é clara: Warburg, desde este momento precoce, perseguia em suas pesquisas visivelmente três enfoques diferentes, mas igualmente entrelaçados – **um psicológico, um antropológico** e um **tipológico** (Wedepohl, 2022, p. 26).

Embora não exista um manual da ciência de Warburg, algumas análises indicam suas abordagens. Claudia Wedepohl, historiadora de arte, arquivista e chefe do Arquivo Warburg em Londres, aponta os direcionamentos primordiais da pesquisa do historiador. No enfoque antropológico, Wedepohl refere-se ao “ancoramento no mito, no ritual” (Wedepohl, 2022, p. 28). Quanto ao viés psicológico, destaca a “teoria própria da psicologia da expressão e da empatia” (p. 27), evidenciando a polaridade da psique entre o “arrebato dionisíaco e a quietude apolínea” (p. 27).

Com base nessas reflexões teóricas, explica o recurso ativo a pré-cunhagens da Antiguidade nos tempos da Modernidade como satisfação de um instinto interior do homem – também ancorado antropológicamente, seja ele criador ou fruidor – de conferir formas para suas respectivas necessidades (Wedepohl, 2022, p. 27).

Na abordagem tipológica, estão as elaborações dos registros de Warburg. Suas listas e tabelas traçam relações que incluem esboços genealógicos e, com o tempo, aprofundam-se em dimensões históricas e geográficas (Wedepohl, 2022, p. 35).

Se a caracterização dos espectros de expressão e impressão da psique humana era a primeira preocupação de Warburg – a busca pelas constantes antropológicas era a segunda – a terceira consistia na tentativa de sistematização de suas observações realizadas no material de fato (Wedepohl, 2022, p. 30).

Os capítulos anteriores realizam esse mapeamento a partir das imagens adinkra na cultura Akan e na cultura brasileira, bem como seus transportes, trazendo a este capítulo a tarefa de identificar as paixões despertadas por essas imagens e sua âncora no mito. Dois conceitos formulados por Warburg são relevantes a essa abordagem: *Nachleben* (pós-vida) e *Pathosformel* (fórmula da paixão). *Nachbild* (pós-imagem) é a imagem na experiência da pós-vida.

No conceito warburgiano não aparece a morte; o “pós” é apenas depois da vida, sem morte. A preposição alemã *nach*, aqui funcionando como prefixo verbal, nada mais é que “depois”. E o depois é o estado de coisas que se segue a um momento dado, é o futuro de um momento dado (Baitello Junior, 2017, p. 39).

A competência que certas imagens possuem de angariar uma “vida após a vida” está em sua vocação para ativar a “fórmula da paixão”, despertar paixões. Para Warburg, se a catarse contém em seu cerne o mistério acionado nos rituais, na imagem esse mistério é a fórmula de *pathos*.

Pathos é palavra grega que tem ampla gama de significados. Em grego moderno, significa: 1) o que se experimenta, experiência; 2) acontecimento, acontecimento no mar, infortúnio; 3) estado agitado da alma; 4) paixão (boa ou má): prazer, amor, tristeza, ira, etc. (Baitello, 2017, p. 36).

Aby Warburg investigou as imagens da antiguidade clássica, capazes de migrar para outras épocas e locais, imagens que continham expressões da psique humana capazes de provocar paixões. Sua ciência – em diálogo com a antropologia, no mito e no ritual, e com a psicologia das expressões, manifestadas em imagens de épocas e espaços distintos – aponta a recorrência de imagens do passado que nos afetam. Nesse sentido, se há imagens que afetam a humanidade hoje e a afetaram ontem, há implícita a promessa do depois.

3.1.1 Retorno ao passado

Warburg construiu sua teoria à medida que construía a si mesmo. Trata-se de um movimento experimentado por qualquer pessoa. “Um sapateiro não faz unicamente sapatos de couro, mas também, por meio de sua atividade, faz de si mesmo um sapateiro” (Flusser, 2013, p. 36-37). Quanto à Warburg, esse movimento nos convida a observar as batalhas internas pelas quais passou, possivelmente intensificadas pelo arrebatamento das “paixões” provocadas por imagens internas e de seu entorno.

Aby Moritz Warburg nasceu em 13 de junho de 1866. Era o primogênito de uma família abastada de banqueiros judeus alemães, proprietários do MM Warburg & Co., o que possibilitou recursos financeiros e uma educação judaica rígida e conservadora aos sete filhos do casal Moritz e Charlotte Warburg. No interior do menino, oscilações entre a raiva e a melancolia, estado que o acompanhou durante toda sua vida. No exterior, as imagens que possivelmente despertavam as mais intensas emoções, indissociáveis de sua batalha interior. Foi nesse ambiente que Warburg precisou construir-se enquanto construía as bases de sua ciência, partindo da recusa do jovem de sacrificar-se para atender às expectativas da família, que almejava que ele ingressasse em uma carreira de *status* como a de médico ou rabino (Chernow, 2013, p. 60).

É preciso reconhecer que Aby Warburg fez inúmeras recusas e algumas negociações. Rabino, Warburg não se tornaria, rejeitando assim o pilar da religião. Essa recusa, porém, não foi tarefa fácil. Warburg era opositor do antissemitismo, e a rejeição ao judaísmo de certa forma fortaleceria a violência contra ele mesmo e seus familiares. Em 1897, Warburg casou-se com a artista plástica protestante-ortodoxa Mary Hertz, contrariando a família que, durante um tempo, fez oposição à união. Warburg também não batizou os filhos Marietta, Max Adolph e Frede (Chernow, 2013, p. 114). A fonte da inspiração que lhe acalmava o espírito vinha da Antiguidade pagã, ou do que ele chamava à época de cultura primitiva, sem, contudo, referir-se ao adjetivo com a carga pejorativa que a palavra carrega na atualidade. Ao recorrer à fonte do mito, no mais próximo que possamos alcançar, Warburg acentua as centelhas “primevas” presentes na adaptação humana às arrebatadoras emoções da vida. Warburg também não seria médico, embora tenha estudado medicina, uma vez que a interdisciplinaridade era uma característica de sua pesquisa. Warburg decidiu dedicar-se à história da arte, arruinando a expectativa do *status* profissional que a família almejava.

No entanto, para assumir essas escolhas, o vínculo financeiro com os Warburg foi necessário durante toda a sua vida, gerando uma relação de dependência sob as bases de um acordo que Aby firmou na juventude. Tendo direito à herança do banco da família pela primogenitura, Aby Warburg renunciou à sua parte em favor do irmão Max, cuja parte a cumprir no acordo era fornecer a Aby todos os livros que ele lhe pedisse durante a vida (Chernow, 2013, p 31). Max lamentou o acordo mais tarde, mas a família atendia aos pedidos de Aby, embora ele não usufrísse do mesmo *status* financeiro que os irmãos. Talvez o magnetismo de Warburg tenha contribuído para a relação que criou com a família. Para as crianças, contava piadas e criava nomes para elas como um mágico com poderes especiais (Chernow, 2013, p 28). Para os adultos, ora o homem empolgado e carismático em seus discursos, ora recluso e atormentado; ora compenetrado em sua pesquisa, ora em rompantes de fúria. De toda forma, ao mesmo tempo que Aby Warburg era considerado excêntrico aos moldes dos Warburg, também despertava a curiosidade, o afeto e a proximidade dos familiares.

Os recursos financeiros permitiram que Warburg se dedicasse aos estudos, ingressando em 1886 no curso de história da arte da Universidade de Bonn, posteriormente em Munique e Estrasburgo até 1889, especializando-se na arte do “Quattrocento” de Florença. Em 1888, aprimora seus estudos na cidade italiana e, em 1891, apresenta sua tese de doutorado *O nascimento de Vênus - A Primavera de Sandro Botticelli*, apontando a presença de forças “primitivas” capazes de arrebatam “emoções” nessas imagens. Após curto período no exército, Warburg retorna a Florença em 1893, levando consigo a ansiedade, a depressão e a paixão pelas imagens antigas. Através delas, Warburg capta o conflito de seu tempo, entre o pensamento racional e o mágico, possivelmente também um reflexo de seu conflito interno.

3.1.2 Do raio à eletricidade

Em outubro de 1895, aos 29 anos, Warburg visitou os Estados Unidos para a celebração do casamento de seu irmão Paul Warburg com Nina Loeb – para Aby, uma comemoração exagerada em sua ostentação numa América enlouquecida pelos negócios e apartada da poesia (Chernow, 2013, p. 57). Logo após o

casamento, em novembro, decidiu visitar os indígenas do sudoeste americano – ou suportou a comemoração tendo em vista essa finalidade. Entre as imagens dos *pueblos* registradas por Warburg estão o raio, a serpente, a escada e o pássaro.

Figura 73 - Desenho de Cleo Jurino



Fonte: Warburg (2015, p. 192).

Figura 74 - O altar da *kiva* em Zia



Foto: Matilda C. Stevenson (Warburg, 2015, p. 193).

Figura 75 - Escada no interior da igreja



Fonte: Warburg (2015, p. 196).

Figura 76 - Escada talhada no tronco



Fonte: Warburg (2015, p. 197).

A serpente é uma imagem recorrente em diversas culturas desde os primórdios da humanidade, e os *pueblos* a retratam especialmente na arquitetura e na cerâmica. Warburg comenta um desenho dos índios Cleo Jurino e Anacleto Jurino (figura 73), que exhibe a serpente como divindade meteorológica com a língua em forma de seta, lembrando um raio, um relâmpago. No altar da *kiva* subterrânea de Zia (figura 74), templo dos *pueblos*, está o relâmpago-serpente como símbolo de oração; no altar abaixo, as oferendas para intercessão de pedidos.

A serpente de Jurino dos *pueblos* se eleva ao céu em degraus, remetendo à figura de uma escada. Na igreja de Laguna, na figura 75, Warburg também registrou a pintura de uma escada na parede. Outra escada foi fotografada por Warburg sobre um celeiro – um tronco de madeira talhado em zigue-zague (figura 76). Segundo Warburg, a subida é o *excelsior* para o ser humano: da terra, ele almeja o céu e toma a escada por auxílio.

Em relação à mitologia Akan, Hale indica que, possivelmente, *Nyame* passou a ser retratado como um deus a exemplo do deus dos muçulmanos a partir do século XVII, devido à influência islâmica na região. Na mitologia Akan, há o relato de duas serpentes gêmeas primordiais, *Nyame* e *Ngame*, que formam uma escada espiralada entre a terra e o céu. *Nyame* representa o aspecto masculino e *Ngame*, o feminino (Miller, 2013, p. 39). Posteriormente, *Nyame* torna-se o Deus onipotente, onisciente e onipresente, e *Ngame* cede espaço à *Asase Yaa*, a deusa Terra.

Além da escada da morte (*owo atwedee*), que simboliza a ascensão para a ancestralidade e um lembrete da inevitabilidade da morte, do provérbio “*owo atwedee baako mforoe*” (“a escada da morte será escalada por todos”), há outro *adinkra* que apresenta a escada e uma serpente.

Figura 77 - *Adinkra owo-foro-adobe*



Fonte: Willis (1998, p. 180).

Figura 78 - Cobra subindo a árvore de ráfia



Fonte: Willis (1998, p. 181).

Owo-foro-adobe (cobra escalando a palmeira de ráfia), na figura 77, indica a realização de uma proeza, algo aparentemente impossível. A imagem representa a árvore como uma escada estilizada. *Owo* (cobra), *foro* (subir), *dobe* (árvore de ráfia). *Owo-foro adobe* também comunica diplomacia e prudência, habilidades necessárias para vencer um desafio como uma escalada. A ráfia é um tipo de palmeira com espinhos. *Owo-foro-adobe* narra que os Akan, ao observar uma

cobra que subia uma palmeira íngreme com muita paciência (figura 78), concluíram que se ela permanecesse firme em seu objetivo chegaria ao topo (Willis, 1998, p. 180-181).

Para aqueles que querem simbolizar o devir, o subir e o descer na natureza, o degrau e a escada são a experiência primordial da humanidade. São o símbolo do batalhado subir e descer no espaço, assim como o círculo — a serpente enrolada — é o símbolo do ritmo do tempo. Para o homem primitivo, a felicidade é justamente poder subir às alturas. A escada é o símbolo da elevação do homem que caminha (Warburg, 2015, p. 187).

No retorno da visita aos *pueblos*, Warburg visitou Pasadena e São Francisco, submetendo-se ao choque com a civilização científica e tecnológica na relação com os mitos e seus fenômenos naturais. Observando a retirada do relâmpago da natureza, agora contido nos fios de eletricidade sobre nossas cabeças, Warburg também constatou a destruição do espaço de contemplação dos fenômenos naturais (figura 79).

Figura 79 – “Tio Sam” e a eletricidade



Fonte: Warburg (2015, p. 235).

Warburg identifica a permanência de imagens que verificou entre os *pueblos* na sociedade tecnocientífica, mesmo em relações apartadas da natureza e de seus fenômenos, o que não suprime as exigências do corpo, ao contrário: amplia um vazio constantemente prestes a ser ocupado, podendo abrir espaço para a

ocupação de símbolos distorcidos. Karl Heinrich Fierz, médico psiquiatra que trabalhou ao lado de Ludwig Binswanger na Clínica Bellevue, em Kreuzlingen, elaborou acerca dos “símbolos diretores”. Baitello Junior aponta que ao mesmo tempo que os símbolos diretores são relevantes ao vínculo entre o ser humano e a cultura, incluindo suas raízes, quando se esvaziam, “demonstram o esvaziamento dos valores de referência de uma cultura” (Baitello Junior, 2014, p. 21).

Tudo aponta para uma concepção ampla da representação da visualidade como um “dínamo” gerador de ações internas e externas (endógenas e exógenas) e, portanto, uma força criadora de ambientes ou ambientidades. Como potência relacional, a imagem não é apenas produto, ela também é produtora, possui uma existência ambivalente, é criadora e criatura de um entorno (Baitello Junior, 2017).

“Um símbolo diretor inevitavelmente se apresenta por meio de imagens [...], portadoras dos valores e das mensagens dos grandes símbolos” (Baitello Junior, 2014, p. 23), e a imagem não está apenas no suporte, “mas em um trânsito entre o mundo interior e exterior” (Baitello Junior, 2017, p. 30).

3.1.3 Adoecimento e cura

Warburg afirmou que a viagem aos *pueblos* foi um acontecimento decisivo em sua vida e sucessivamente em sua pesquisa, embora só fosse retomar os registros 30 anos depois. Aprofundou-se nos estudos da arte florentina enquanto lutava contra os tormentos de seu estado emocional. Em 1904, de volta a Hamburgo, Warburg compenetrrou-se na organização de sua extensa e valiosa coleção de livros, culminando, em 1909, com a organização da Biblioteca Warburg. Com a Primeira Guerra Mundial (1914-1918), Warburg começou a catalogar recortes de fotografias, que chegaram a 25.000 trechos de notícias sobre a guerra – o que possivelmente intensificou seus conflitos internos.

Em 1921, foi internado na clínica de Ludwig Binswanger em Kreuzlingen, na Suíça, durante a transição de um comportamento neurótico que foi escalonando nos últimos anos para um estado psicótico. Binswanger chegou a relatar que “Aby provavelmente nunca mais superaria sua loucura ou trabalharia de forma criativa” (Chernow, 2013, p. 259). Aby, no entanto, enfatizaria seus próprios poderes de autorregeneração (Chernow, 2013, p. 260).

Em 1923, Warburg precisou negociar mais uma vez. Propôs um acordo: se fosse capaz de preparar e ministrar uma palestra, provaria sua competência para sair da clínica. Os médicos concordaram, embora não acreditassem em seu sucesso. Foi então que Warburg buscou na experiência junto aos *pueblos*, de quase 30 anos atrás, uma forma de provocar e provar sua recuperação. A palestra foi um sucesso, e Warburg “demonstra-se capaz de lidar com os próprios demônios, como os Hopi lidavam com as serpentes vivas. Warburg ensina ao médico sobre a força regeneradora de um símbolo diretor” (Baitello Junior, 2017, p. 44).

Em agosto de 1924, Warburg deixou a clínica e passou a realizar palestras e seminários para um circuito privado em sua biblioteca, ainda lutando contra seus fantasmas – mas dessa vez com a serenidade dos vitoriosos que acabaram de sobreviver a uma grande batalha. Aos poucos, recuperou o entusiasmo pelo trabalho, grande parte dele dedicado ao *Atlas Mnemosine* – até o seu falecimento, em 26 de outubro de 1929. Mesmo inacabado, Warburg deixou mais de 1.000 imagens organizadas em 63 pranchas, aproximando-as a fim de identificar traços recorrentes da expressão humana capazes de provocar paixões. A obra homenageia a deusa grega da memória.

3.1.4. Sankofa

Na época em que Warburg visitou os indígenas americanos, já tecia críticas à arte exclusivamente estetizante; porém, foi a partir dessa viagem que a relação entre a arte e a religião trouxeram revelações que corroboravam sua crítica (Warburg, 2015, p. 241). Warburg identificou entre os *pueblos*, em sua luta com a natureza, a mágica na “metamorfose em animal” e a criação em “termos cósmicos-arquitetônicos” (Warburg, 2015, p. 241). Embora possamos identificar o aparecimento de símbolos que remetem a animais de forma recorrente em variadas culturas, a relação entre as imagens e o ambiente tem suas especificidades. Warburg, interessado na relação dos povos originários com a “psicologia da vontade de metamorfosear-se em animal”, obteve de Frank Hamilton Cushing o relato de um indígena americano que havia lhe explicado.

Por que o homem deve ficar acima do animal? Veja o antílope, que é apenas correr, e corre muito melhor que o homem — ou o urso, que é força

pura. Os homens podem só um tanto, enquanto o animal pode tudo aquilo que é (Warburg, 2015, p. 244).

Warburg constata por meio do relato de Cushing a diferença perceptiva de mundo, atribuindo aos *pueblos* um darwinismo vincutivo com a natureza – diferente do darwinismo aplicado enquanto lei que explica o interior do processo evolutivo, mas não está ao alcance dos nossos corpos (Warburg, 2015, p. 244). Na arte dos *pueblos*, manifesta-se a ordenação frente ao caos do mundo.

A tentativa de exercer uma influência mágica é, portanto, em primeiro lugar, uma tentativa de apropriação de um evento natural na sua forma de abrangência viva e semelhante: o raio é capturado pela apropriação mimética e não, como na cultura moderna, pela atração magnética, através de um aparato inorgânico que o conduz terra adentro, anulando-o. Tal conduta diante do mundo ao redor distingue-se da nossa pelo fato de que a imagem mimética deve estabelecer à força o vínculo, enquanto nós almejamos o distanciamento espiritual e real (Warburg, 2015, p. 245).

O totemismo elucida sobre a experiência do ser humano na vida: sua fragilidade diante da natureza o leva a eleger por afinidade um “pai animal” com qualidades necessárias à luta. A comparação com o animal possibilita relações “menos individualizadas em si mesmo” (Warburg, 2015, p. 245).

A efetiva metamorfose de um homem numa planta, num animal ou num mineral é algo impossível pelas leis naturais. Em contrapartida, a visão mágica de mundo baseia-se na crença dos limites fluidos entre homem, animal, planta e mineral, de modo a ser possível para o homem influenciar o devir por meio da vinculação arbitrária com o ser organicamente alheio (Warburg, 2015, p. 259).

Warburg voltou ao passado para recuperar nos *pueblos* as imagens que participaram de sua cura. Entre elas, registrou Louise Billings em Laguna (figura 80, a seguir), carregando um jarro ornamentado com uma ave. Entre os *pueblos*, as penas são utilizadas em ritos fúnebres, a fim de simbolizar criaturas aladas, capazes de conduzir os pedidos aos seres da natureza mais longínquos (Warburg, 2015, p. 188). Na arquitetura da imagem visual, a cerâmica dos *pueblos* apresenta a ave decomposta em partes, seus traços característicos e o estilo da ornamentação. Na escrita simbólica por imagens, “a ave torna-se hieróglifo, que já não é feito para ser visto, mas lido” (Warburg, 2015, p. 189).

Figura 80 - Fotografia de Louise Billings, 1896



Fonte: Warburg (2015, p. 188).

Entre os Akan, o *adinkra sankofa* apresenta o pássaro. O corpo está parado no presente; o bico volta-se para trás, ocasionalmente tirando um ovo das costas, suscitando o retorno ao passado, o cerne de uma nova vida. Os pés voltados ao futuro nos apontam a direção. O *adinkra sankofa* representa os conceitos de autoidentidade, redefinição e visão, e simboliza a compreensão do próprio destino e da identidade coletiva de um grupo cultural mais amplo (Willis, 1998, p. 189). Há um provérbio associado ao *adinkra sankofa*: “*Se wo were fi na wo sankofa a yenkyi*” (“Não é errado voltar atrás pelo que se esqueceu”)⁶³ – um lembrete de que podemos voltar, de que isso não é errado. Sugere-se que existe um tipo de tabu no retorno, talvez pelo medo do impacto que ele ocasiona, ou pelo receio do ambiente do qual nos apartamos. *Sankofa* evoca um movimento ecológico – voltar atrás para significar o presente e construir o futuro. Seu impacto na cultura brasileira suscita reflexões sobre os cenários que projetamos na atualidade.

⁶³ “It is not a taboo to return and fetch it when you forget” (Willis, 1998, p. 188).

CONSIDERAÇÕES FINAIS

No contexto das pesquisas em comunicação, esta dissertação de mestrado busca contribuir para uma reflexão sobre a comunicação por imagens. Além disso, é fundamental ressaltar que a tentativa de apagamento da cultura africana no Brasil, entre outras imposições atrozes oriundas da escravidão, se manifesta na desigualdade social, no racismo e no desrespeito à cultura e à religiosidade de matriz africana. A pesquisa visa colaborar para a construção de outro cenário.

Para cumprir essa tarefa, iniciamos o primeiro capítulo com o retorno ao passado, resgatando histórias e relatos da cultura Akan sobre a comunicação através das imagens adinkra, incluindo seus suportes e ambientes. No segundo capítulo, acompanhamos a migração dos adinkra para a cultura brasileira, dos gradis de ferro às imagens nas mídias digitais, incluindo o ambiente da mídia terciária. No terceiro capítulo, organizamos fragmentos da vida de Aby Warburg, os relacionamos à sua pesquisa e a aproximamos do *adinkra sankofa*, suscitando o potencial de impacto dessa imagem presente na cultura brasileira.

Há algumas características que podemos destacar na cultura Akan em relação à comunicação. Os objetos que transportam os adinkra não são apenas aparatos, eles possuem um vínculo espiritual com a ancestralidade e com a cultura. Ancestrais não são todos os espíritos de pessoas que um dia fizeram parte de uma linhagem, são aqueles que ascenderam através de uma vida em *Asase Yaa* orientada pelos valores da ancestralidade. Esses ensinamentos estão presentes nos rituais, nos provérbios e nos adinkra.

Constatamos a presença e a popularização dos adinkra – imagens que migraram de outro ambiente – na cultura brasileira. O vínculo com essas imagens no Brasil dialoga com a história da população negra do país, cujo passado de violência e tentativa de privação de sua identidade cultural africana alavanca reverberações no presente. *Sankofa* evoca a busca do que foi perdido, com o propósito de construir um novo futuro. Esse movimento instiga reflexões sobre a potência dessa imagem tão recorrente em filmes, pinturas, vestimentas, espetáculos, projetos culturais e educativos, entre outras tantas aparições nos países da diáspora africana, incluindo o Brasil.

O desenvolvimento da pesquisa de Warburg caminha ao lado dos desafios de sua vida pessoal; também em ambas, a imagem do *adinkra sankofa* se manifesta.

Nos estudos, o retorno ao passado aponta a presença de imagens antigas capazes de nos impactar e perdurar no futuro. Na vida pessoal, a cura quando retornou aos arquivos da viagem aos *pueblos* – um ambiente que Warburg lamentou ter visto perder-se no retorno por Pasadena e São Francisco. O espaço de contemplação dos fenômenos naturais choca-se com a civilização científica e tecnológica.

Na cultura brasileira hodierna, identificamos a inserção da mídia terciária. Nela, o “tempo lento” da leitura que a mídia secundária possibilitou cede espaço à “aceleração do tempo”. A oralidade, característica da mídia primária, do presente, do corpo a corpo, agora também é vivenciada na mídia terciária, em que se verifica a “conservação da presença” que é apenas rastro de algo que um dia foi. Os ambientes da mídia estão vinculados à cultura.

Entre os Akan, os objetos possuem caráter de valor espiritual. O bastão, símbolo presente em tantas culturas, é utilizado pelo *Okyeame*, que possui tanto na fala proverbial quanto na elegância do gesto o elo com a espiritualidade. O *gwa* (ou *sese dwa*) demonstra o poder político das rainhas-mães e o elo com os ancestrais na vida cotidiana, e o *Sika Gwa*, a sua influência na ascensão dos Asante. No tecido, a acentuação de provérbios em uma comunicação que evita minúcias de percepções pessoais, sintetizando em imagens a reflexão sobre o cerne do assunto, por intermédio da sabedoria ancestral.

As mediações em comunicação que envolvem os *adinkra* na cultura brasileira são diversas. Vimos objetos antigos que suscitam sua presença no Brasil desde o século XVII, convidando-nos a imaginar que gradis de ferro poderiam conter mensagens registradas para serem lidas. Abdias do Nascimento começou a pintar no exílio, trazendo alguns *adinkra* em telas, aproximando-se da cultura brasileira e africana num ambiente em que também não cessava a luta pela construção de outro futuro. Vimos *adinkra* em roupas com *status* de amuleto, em tela exposta em prédio, em projetos artísticos, filmes e em inúmeras imagens do ambiente virtual. No YouTube, os vídeos apresentados na plataforma contam com ferramentas de interatividade (comentários e *chat*) que também permitem constatar a reverberação dessas imagens na vida cotidiana e em atividades profissionais dos que foram impactados por elas.

É importante destacar que as leis das paixões não atendem à dinâmica de “bem e mal”: estão mais próximas do “apolíneo e do dionisíaco”, entre a “medida e a desmedida”, a “lógica e os instintos” e suas variantes gradações. O impacto em cada

ambiente depende de quem olha a imagem e do que é feito a partir disso. Onde impera a violência, o medo e a opressão é possível ocorrer a perda de um símbolo diretor, muitas vezes cooptado por pessoas ou grupos que corrompem a natureza do símbolo naquele ambiente – não porque desprezam imagens, mas porque sabem e conhecem seu poder. A lógica da produção de mercado encontrou uma mina de ouro na proliferação delas. Na aceleração no ambiente da mídia terciária, os raios em fios de eletricidade avançam para o estágio de nuvem. O afastamento da natureza não nos aparta do mito: ele retorna, mesmo distante de seu ambiente primevo, porque parte dele carregamos no corpo. Sua necessidade de manifestação também permanece e pode ocorrer de diversas maneiras, incluindo devoções alienadas em um novo “espaço de contemplação”.

“Volte e pegue”: voltar atrás para recuperar o que foi perdido. A presença dos adinkra na cultura brasileira convoca ao chamado para “recuperar” a cultura africana no Brasil. Conforme exposição no segundo capítulo, essas imagens adentram em diversas áreas e ocupam cada vez mais espaço em diversificadas mídias. Caberia uma pesquisa sobre cada uma delas; no entanto, além da necessidade seletiva, a proposta de um mapeamento possibilitou a observação de uma rede de comunicação através de imagens na cultura brasileira “presente”. A jornada continua no desdobramento de pesquisas futuras sobre a comunicação por imagens na cultura dos povos originários e africanos no Brasil, visando a integração entre minha experiência profissional como atriz, arte-educadora e artista da voz, na realização de projetos artísticos e educativos integrados ao doutorado.

Sobre o futuro, podemos ainda traçar cenários em que *Sankofa* também nos convide a buscar, nas imagens do passado, uma outra maneira de olhar nossa experiência com o mundo.

REFERÊNCIAS

AGYEKUM, Kofi. Aspects of Akan oral literature in the media. *Research Review*, v. 16, n. 2, p. 1-18, 2000. Disponível em: <https://n2t.net/ark:/85335/m5dj59v3f>. Acesso em: 26 dez. 2022.

APPIAH, Kwame Anthony. *In My Father's House: Africa in the Philosophy of Culture*. New York: Oxford University Press, 1992.

ARBOLEDA, Nayibe Katherine Hurtado; ARBELÁEZ, Verónica Franco. La sociedad matrilineal asante: género, poder y representaciones sociales. *Revista Colombiana de Sociología*, v. 44, n. 2, p. 169-188, 2021.

ARTHUR, G. F. Kojo. *Cloth as Metaphor: (Re) Reading the Adinkra Cloth: Symbols of the Akan of Ghana*. iUniverse, 2017.

ASARE, Daniel Kwasi; HOWARD, Ebenezer Kofi; IBRAHIM, Abdul Fatahi. The Aesthetic and Philosophical Values of Asante Linguist Staff Symbols in Textile Design. *International Journal of Innovative Research & Development*, v. 5, p. 225-237, 2016.

BAITELLO JUNIOR, Norval. *A era da iconofagia: reflexões sobre a imagem, comunicação, mídia e cultura*. São Paulo: Paulus, 2014.

BAITELLO JUNIOR, Norval. Idea vincit! Algumas imagens tangenciais à elipse de Aby Warburg. *Revista Figura: Studies on the Classical Tradition*, Campinas, v. 5, n. 1, p. 29-44, 2017.

BAITELLO JUNIOR, Norval. Mídia como Droga. Laudatio a Harry Pross, em seu aniversário de 80 anos. *Revista de Comunicação, Cultura e Teoria da Mídia*. São Paulo: CISC, 2013.

BAITELLO JUNIOR, Norval. *O pensamento sentado: sobre glúteos, cadeiras e imagens*. São Leopoldo: Unisinos, 2012.

BAITELLO JUNIOR, Norval. *O tempo lento e o espaço nulo: mídia primária, secundária e terciária*. São Paulo: CISC, 2000.

BAITELLO JUNIOR, Norval. *Para que servem as imagens da mídia? Os ambientes culturais de comunicação, a motivação da iconomania, a cultura da visualidade e suas funções*. São Paulo: CISC, 2007a.

BAITELLO JUNIOR, Norval. Podem as imagens devorar os corpos. *Sala Preta*, [S. l.], v. 7, p. 77-82, 2007b.

BARTLE, Phil. Estudos sobre os Akan da África Ocidental. *Community Empowerment Collective*, 2012. Disponível em: <https://cec.vcn.bc.ca/rdi/indexp.htm>. Acesso em: 30 ago. 2021.

BARTLE, Phil. *Antepassados I - Morte e mais além*. Trad. Eduardo Félix. Disponível em: <https://cec.vcn.bc.ca/rdi/kw-ancp.htm>. Acesso em: 28 jun. 2022.

BARTLE, Phil. *O ritual do bastão negro do linguista*. Trad. Leandro Chu. Disponível em: <https://cec.vcn.bc.ca/rdi/kw-ancp.htm>. Acesso em: 28 jun. 2022.

BARTLE, Phil. *O universo tem três almas*. Trad. Hélia Nsthandoca. Disponível em: <https://cec.vcn.bc.ca/rdi/kw-3sop.htm>. Acesso em: 28 jun. 2022.

BOWDICH, Thomas Edward. *Mission from Cape Coast Castle to Ashantee*. London: John Murray, 1819.

CARMO, Eliane Fátima Boa Morte do. *História da África nos anos iniciais do ensino fundamental: os Adinkra*. Salvador: Artegraf, 2016.

CHERNOW, Ron. *The Warburgs: The Twentieth-Century Odyssey of a Remarkable Jewish Family*. Nova York: Random House, 1993.

CLARKE, Christa. Linguist Staff (Okyeamepoma) (Asante peoples). *Smarthistory*, 2016. Disponível em: <https://smarthistory.org/linguist-staff-okyeamepoma/>. Acesso em: 29 dez. 2022.

FLUSSER, Vilém. *O mundo codificado: por uma filosofia do design e da comunicação*. São Paulo: Cosac & Naif, 2007.

FURTADO, Francisca Andréa Brito; OLIVEIRA, Fernanda Rocha de. Investigação sobre possíveis adinkras na arquitetura brasileira. *In: CONGRESSO INTERNACIONAL ARTEFATOS DA CULTURA NEGRA*, XI, 2021. *Anais [...]*. Cariri: UFCA, 2021.

GRAVES, Nelson. Icons of the Soul: Cloth and Clothmakers “mapping” history. *Icheke Journal of the Faculty of Humanities*, Port Harcourt, p. 177-202, 2021.

HALE, Catherine Meredith. *Asante Stools and the Matrilineage*. 2013. 183 p. Tese (Doutorado em Filosofia em História da Arte e Arquitetura) – Harvard University, Cambridge, 2013. Disponível em: <http://nrs.harvard.edu/urn-3:HUL.InstRepos:11004913>. Acesso em: 23 set. 2023.

KORANKYE, Charles. *Adinkra Alphabet: The Adinkra Symbols as Alphabets & Their Hidden Meanings*. Adinkra Alphabet LLC, 2021.

KUWORNUNU-ADJAOTTOR, J. E. T.; APPIAH, George; NARTEY, Melvin. The philosophy behind some Adinkra symbols and their communicative values in Akan. *Philosophical Papers and Review*, v. 7, n. 3, p. 22-33, 2015.

LEÃO, Lúcia. *O labirinto da hipermídia – arquitetura e navegação no ciberespaço*. São Paulo. Iluminuras, 2001.

MATHEW, Liz Thankom; JACOB, Manjulin. Developing Value Added Silk-Linen Sarees Through the Adaptation of African Adinkra Motifs. *Journal of Scientific Research*, v. 65, n. 4, 2021.

MÜLLER, Louise. *Religion and Chieftaincy in Ghana: An Explanation of the Persistence of a Traditional Political Institution in West Africa*. Münster: LIT Verlag, 2013.

NASCIMENTO, Abdias. Quilombismo: um conceito emergente do processo histórico-cultural da população afro-brasileira. In: NASCIMENTO, Elisa Larkin. *Afrocentricidade: uma abordagem epistemológica inovadora*. São Paulo: Selo Negro, 2009.

NASCIMENTO, Elisa Larkin; GÁ, Luiz Carlos (org.). *Adinkra: sabedoria em símbolos africanos*. Rio de Janeiro: Pallas, 2009.

NASCIMENTO, Elisa Larkin (org.). *A matriz africana no mundo*. São Paulo: Selo Negro, 2008.

RATTRAY, Robert Sutherland. *Ashanti Proverbs, The Primitive Ethics of a Savage People*. London: Oxford University Press, 1916.

SELORM, Ndah Divine; OHENE, David; ISSA, Mustapha; KOKRO, Francis Kojo; SMITH, Edwin W. *The Golden Stool: Some Aspects of the Conflict of Cultures in Modern Africa*. London: Holborn Publishing House, 1926.

VIDAL, Julia; ARRUDA, Dyego de Oliveira. Influências dos tecidos e das estamparias africanas na identidade e na cultura afro-brasileiras. *dObra [s]* – Revista da Associação Brasileira de Estudos de Pesquisas em Moda, n. 30, p. 91-114, 2020.

WALDEN, Priscilla. Art and Cultural Elements in Funeral rites of the people of Asante Mampong. *Quest Journals*, v. 7, n.4, p. 6-15, 2021.

WARBURG, Aby. *História de fantasmas para gente grande*. Rio de Janeiro: Contraponto, 2015.

WARBURG, Aby. Imagens da região dos índios Pueblos da América do Norte. In: WARBURG, Aby. *Histórias de fantasmas para gente grande*. São Paulo: Companhia das Letras, 2015. p. 199-254.

WARBURG, Aby. Memórias de viagem à região dos índios pueblos na América do Norte. In: WARBURG, Aby. *Histórias de fantasmas para gente grande*. São Paulo: Companhia das Letras, 2015, p. 255-287.

WATSON-NORTEY, Naa Korkor Leeyoo. In the Voice of the Chief: The Role of the “Okyeame” in Protecting the Gates of Traditional Royal Communication. *language*, v. 91, 2020.

WATSUJI, Tetsurō. *Antropología del paisaje: climas, culturas y religiones*. Sígueme, 2006.

WEDEPOHL, C. Da “fórmula de pathos” ao “atlas da linguagem dos gestos”: a morte de Orfeu de Dürer e o trabalho de Warburg em uma história cultural fundada na teoria da expressão. *In*: BAITELLO Junior, Norval, SERVA, Leão (org). A “fórmula de paixão”: de Aby Warburg e sobre ele. São Paulo: EDUC, 2022.

WILLIS, W. Bruce. *The Adinkra dictionary: a visual primer on the language of Adinkra*. Washington, D.C: Pyramid Complex, 1998.

WODEVOTZKY, Robson Kumode. *Webséries: audiovisuais ficcionais seriados na web*. 2025. 116 f. Dissertação (Mestrado em Comunicação) – Pontifícia Universidade Católica de São Paulo, São Paulo, 2015.

YANKAH, Kwesi. *Speaking for the Chief: Okyeame and the Politics of Akan Royal Oratory*. Bloomington and Indianapolis: Indiana University Press, 1995.

SITES

ADINKRA ALPHABET. Disponível em: <https://www.adinkraalphabet.com/>.

ADINKRA SYMBOLS. Disponível em: <https://www.adinkrasymbols.org/>.

AGRO & Á. Disponível em: <https://claudio-zeiger.blogspot.com/search?q=adinkra>.

IPEAFRO. Instituto de Pesquisas e Estudos Afro-Brasileiros. Disponível em: <https://ipeafro.org.br/>.

WEST AGRICAN WISDOM: Adinkra Symbols & Meanings. Disponível em: <http://www.adinkra.org/>.

AYEEKO. Disponível em: <https://ayeeko.africa/blogs/blog/adinkra-symbols-and-meaning>.