



UNIVERSIDADE DE BRASÍLIA  
INSTITUTO DE CIÊNCIAS HUMANAS  
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM METAFÍSICA

Mateus Raynner André de Souza

**Desracialização a partir da estética e das artes iorubás:  
contribuições para uma revisão política da ontologia  
da arte**

Brasília

2022

UNIVERSIDADE DE BRASÍLIA  
INSTITUTO DE CIÊNCIAS HUMANAS  
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM METAFÍSICA

Mateus Raynner André de Souza

**Desracialização a partir da estética e das artes iorubás: contribuições  
para uma revisão política da ontologia da arte**

Dissertação submetida ao Programa de Pós-Graduação em Metafísica da Universidade de Brasília como requisito parcial para obtenção do título de mestre.

Área de concentração: Ontologia

Linha de pesquisa: Ontologias Contemporâneas

Orientador: Prof. Dr. wanderson flor do nascimento

Brasília

2022

Ficha catalográfica elaborada automaticamente,  
com os dados fornecidos pelo(a) autor(a)

AA555d Andre de Souza, Mateus Raynner  
Desracialização a partir da estética e das artes iorubás:  
contribuições para uma revisão política da ontologia da arte  
/ Mateus Raynner Andre de Souza; orientador Wanderson Flor  
do Nascimento. -- Brasília, 2022.  
115 p.

Dissertação (Mestrado - Mestrado em Metafísica) --  
Universidade de Brasília, 2022.

1. Ontologia da Arte. 2. Teoria da Arte. 3. Estética. 4.  
Artes Africanas. 5. Artes Iorubás. I. Flor do Nascimento,  
Wanderson, orient. II. Título.

Prof. Dr. Wanderson Flor do Nascimento  
(Presidente – PPGm - UnB)

Profa. Dra. Alice Lino Lecci  
(Membro Externo – UFR)

Prof. Dr. Miguel Gally  
(Membro Interno – PPGFAU - UnB)

Prof. Dr. Pedro Gontijo  
(Suplente - PPGm - UnB)

Agradeço ao Programa de Pós-Graduação em Metafísica e à Universidade de Brasília, na figura dos seus professores, técnicos-administrativos e coordenadores;

Ao meu orientador, pela leitura atenta e dedicada;

Aos meus familiares, pelo apoio dado;

Aos professores que compuseram a banca de defesa e qualificação;

Ao professor Miguel Gally, pela sugestão de título;

Aos amigos, pelas alegrias da vida.

*Filósofos, frequentemente, empenham demasiadas emoções nas palavras de pessoas do passado e desviam os olhos do presente e dos vivos.*

**Nkiru Nzegwu**

*Uma revolução epistêmica não é algo que podemos inventar estando de fora. Pelo contrário, ela é sempre local e histórica. A Arte pode abordar certos aspectos do universal, todavia, não se pode inventar uma estética universal, que só se permite existir como postulado filosófico ou slogan de marketing da indústria cultural. A verdade da Arte é que não há verdade formal per se, contudo, comprometer-se com a verdade é desvelar aquelas verdades ocultas ou que permanecem escondidas em um tempo assolador.*

**Yuk Hui**

*Sendo a arte um ato de amor, ela implicitamente significa um ato de integração humana e cultural. Um ato praticado rumo a uma civilização continuamente reavaliada, recriada e compartilhada por toda a humanidade.*

**Abdias do Nascimento**

## RESUMO

ANDRÉ DE SOUZA, Mateus Raynner. **Desracialização a partir da estética e das artes iorubás: contribuições para uma revisão política da ontologia da arte**. 2022. 115p. Dissertação (Mestrado) – Programa de Pós-Graduação em Metafísica, Instituto de Ciências Humanas, Universidade de Brasília, Brasília, 2022.

Este trabalho visa refletir sobre aspectos políticos da Ontologia da Arte, enquanto conhecimento que se quer universal, e propor a possibilidade de uma pluralidade ontológica da arte desde as artes iorubás. A dissertação se encontra dividida em duas partes e se vale de um percurso metodológico que leva em conta os pressupostos *arqueogenealógicos* para realizar uma revisão bibliográfica e colocar diferentes autores em diálogo. Na primeira parte, realizou-se um debate sobre a categoria “arte africana” como uma invenção moderna, que causou uma racialização da arte e um empobrecimento ontológico, a partir da análise da exposição Art/Artifact feita sob a curadoria de Susan Vogel, no Center for African Art em Nova Iorque no ano 1988. Na segunda parte, propõe-se um diálogo com as artes iorubás para se pensar a arte enquanto um conhecimento local com diferentes possibilidades endógenas. Nesse sentido, utiliza-se como objeto de análise e diálogo o Bosque Sagrado de Oxum na Nigéria. Por fim, buscou-se refletir sobre os limites da Ontologia da Arte e sobre as possibilidades de se construir um conhecimento sobre arte relacional levando em conta os autores pesquisados e as diferentes categorias levantadas das artes iorubás.

Palavras-Chave: Ontologia da Arte. Teoria da Arte. Artes Africanas. Artes Iorubás. Estética.

O presente trabalho foi realizado com apoio da Coordenação de Aperfeiçoamento de Pessoal de Nível Superior – Brasil (CAPES) – Código de Financiamento 001.

## ABSTRACT

ANDRÉ DE SOUZA, Mateus Raynner. **Deracialization from Yoruba aesthetics and arts: contributions to a political review of the ontology of art.** 2022. 115p. Dissertação (Mestrado) – Programa de Pós-Graduação em Metafísica, Instituto de Ciências Humanas, Universidade de Brasília, Brasília, 2022.

This work proposes to reflect on political aspects of the Ontology of Art, as a knowledge that is intended to be universal, and to investigate the possibility of an ontological plurality of art from the Yoruba arts. The dissertation is divided into two parts and uses a methodological approach that considers the *archeogenealogical* assumptions to carry out a bibliographic review and put different authors in dialogue. In the first part, a debate was held on the category “African art” as a modern invention, which caused a racialization of art and an ontological impoverishment, starting from the analysis of the Art/Artifact exhibition curated by Susan Vogel, at the Center for African Art in New York in 1988. In the second part, a dialogue with the Yoruba arts is proposed to think about art as a local knowledge with different endogenous possibilities. In this sense, the Sacred Grove of Oshun in Nigeria is used as an object of analysis and dialogue. Finally, we sought to reflect on the limits of the Ontology of Art and on the possibilities of building knowledge about relational art, considering the authors researched and the different categories raised from the Yoruba arts.

Keywords: Ontology of Art. Art Theory. African Arts. Yoruba Arts. Aesthetics.

This study was financed in part by the Coordenação de Aperfeiçoamento de Pessoal de Nível Superior - Brasil (CAPES) - Finance Code 001.



## LISTA DE IMAGENS

- Figura 1: "As estátuas também morrem" - Frames do filme "Les statues meurent aussi" (1953). Dir.: Chris Marker, Alais Renais, Ghislain Cloquet. p. 11
- Figura 2: "As estátuas também morrem" - Frames do filme "Les statues meurent aussi" (1953). Dir.: Chris Marker, Alais Renais, Ghislain Cloquet. p. 11
- Figura 3: "As estátuas também morrem" - Frames do filme "Les statues meurent aussi" (1953). Dir.: Chris Marker, Alais Renais, Ghislain Cloquet. p. 11
- Figura 4: No primeiro plano, uma rede de caça Zande pertencente à exposição Art/Artifact, curadoria Susan Vogel, Center for African Art, Nova Iorque, 1988. p. 26
- Figura 5: Bosque Sagrado de Oxum em Osogbo, Nigéria. Foto: Thierry Joffroy. p. 59
- Figura 6: Bosque Sagrado de Oxum em Osogbo, Nigéria. Foto: Thierry Joffroy. p. 61
- Figura 7: Bosque Sagrado de Oxum em Osogbo, Nigéria. Foto: Thierry Joffroy. p. 71
- Figura 8: Bosque Sagrado de Oxum em Osogbo, Nigéria. Foto: Thierry Joffroy. p. 75
- Figura 9: Bosque Sagrado de Oxum em Osogbo, Nigéria. Foto: Thierry Joffroy. p. 77
- Figura 10: Rafael Lozano-Hemmer, "Border Tuner / Sintonizador Fronterizo, Relational Architecture 23", 2019. Foto: Monica Lozano. p. 85
- Figura 11: Bosque Sagrado de Oxum em Osogbo, Nigéria. Foto: Thierry Joffroy. p. 86
- Figura 12: Vista aérea do Bosque Sagrado de Oxum. p. 88

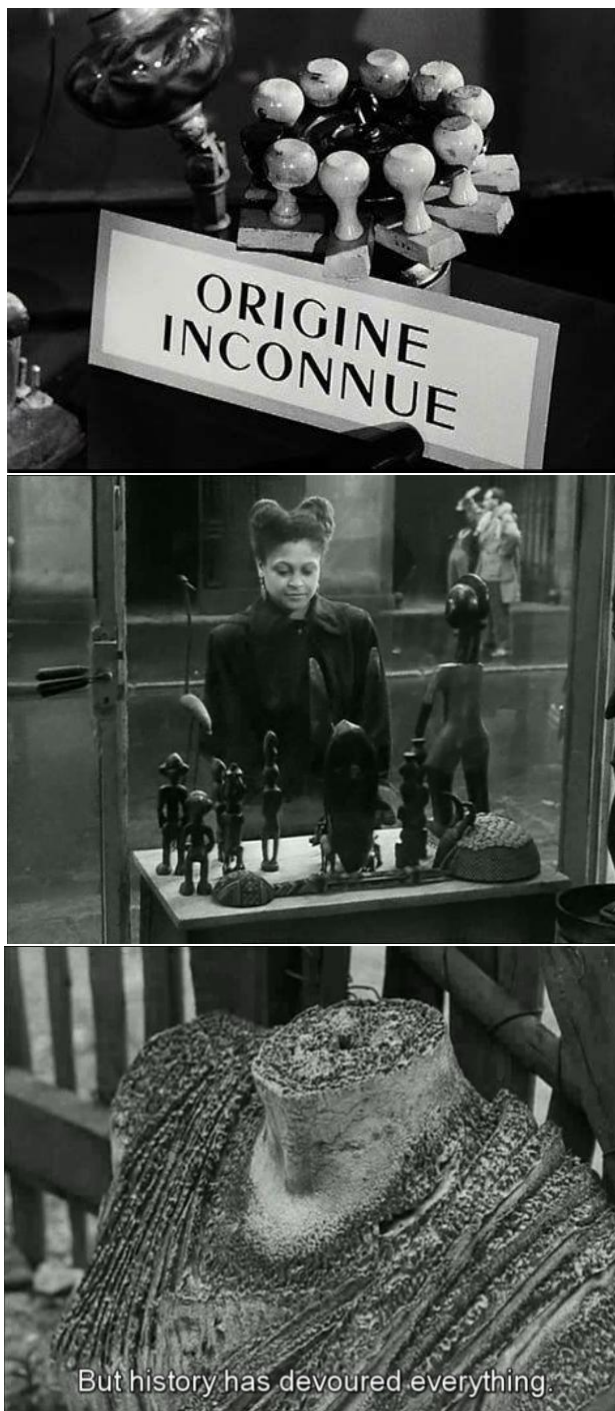
# SUMÁRIO

<b>PREÂMBULO: ESTÁTUAS TAMBÉM MORREM</b>	<b>11</b>
<b>INTRODUÇÃO</b>	<b>14</b>
<b>1. A INVENÇÃO DA ARTE</b>	<b>15</b>
<b>2. CAMINHOS DA PESQUISA</b>	<b>21</b>
<b>PARTE I: “ARTE AFRICANA” COMO INVENÇÃO</b>	<b>25</b>
<b>1. ARTE/ARTEFATO</b>	<b>26</b>
<b>2. A INVENÇÃO DA ARTE AFRICANA</b>	<b>32</b>
<b>3. A RACIALIZAÇÃO DA ARTE E DA ESTÉTICA</b>	<b>46</b>
<b>PARTE II: REFLEXÕES COM AS ARTES IORUBÁS</b>	<b>58</b>
<b>1. O BOSQUE SAGRADO DE OXUM</b>	<b>59</b>
<b>2. TENTATIVAS DE REPARAÇÃO ÀS ARTES AFRICANAS: RELATIVISMO CULTURAL X UNIVERSALISMO</b>	<b>63</b>
<b>3. CONSIDERAÇÕES SOBRE AS ARTES IORUBÁS</b>	<b>70</b>
<b>3.1. OXUM E O FAZER ARTÍSTICO</b>	<b>70</b>
<b>3.2. ARTE COMO ORIKI VISUAL</b>	<b>76</b>
<b>3.3. A ESTÉTICA DO AXÉ</b>	<b>81</b>
<b>4. ARTE E VIDA</b>	<b>87</b>
<b>CONSIDERAÇÕES FINAIS</b>	<b>92</b>
<b>1. RESISTÊNCIA AO LUGAR-COMUM</b>	<b>93</b>
<b>REFERÊNCIAS</b>	<b>107</b>



## PREÂMBULO: ESTÁTUAS TAMBÉM MORREM

Figuras 1, 2 e 3: "As estátuas também morrem" - Frames do filme "*Les statues meurent aussi*" (1953).  
Dir.: Chris Marker, Alais Renais, Ghislain Cloquet.



Fonte: Estátuas também morrem [*Les statues meurent aussi*]. Direção: Alain Resnais, Chris Marker e Ghislain Cocquet. França, 1953 (30 minutos).

Na abertura do filme-ensaio *Les statues meurent aussi* (1953), ouvimos que: “Quando os homens morrem, eles entram para a História. Quando as estátuas morrem, elas entram para a Arte. Essa *botânica da morte* é o que chamamos de Cultura”.<sup>1</sup>

É profícuo iniciar esta pesquisa nos questionando sobre as implicações dessa afirmação. Para os realizadores, um objeto só é vivo na medida em que o olhar dos viventes que com ele se relacionam pode se pousar cotidianamente sobre tal. Por outro lado, o objeto morre quando não há mais serventia para os viventes e seu destino final não é seu desaparecimento, mas sim o museu.

Seguindo a lógica do filme, guardamos no museu nossos objetos mortos – ou seja, aqueles que perderam sua função em nosso tempo, seja pelo surgimento de uma técnica mais avançada, pela sua obsolescência ou por acaso do destino –, para revisitar um tempo passado. Quando depositamos no espaço museal<sup>2</sup> os objetos africanos, chamados pelos realizadores de “arte negra”, seguimos esse mesmo intento. Essa produção africana é retirada de sua função original das relações complexas que constrói para ser confinada nesses espaços, pressupondo-se que sua existência se limita ao prazer que nos dá ao nos depararmos defronte a ela.

Longe dos seus olhos de origem, essa produção africana passa a ser vista por detrás de vidros, sob um pedestal, por olhares curiosos fascinados com e por suas excentricidades. Sua história, seu nome e sua origem passam a ser definidos por uma pequena tarjeta de madeira com dados técnicos, muitas vezes inexistentes – origem, data e autoria são dados padrões das fichas catalográficas e frequentemente desconhecidos das instituições que os guardam<sup>3</sup>.

---

<sup>1</sup> No original: “*Quand les hommes sont morts, ils entrent dans l'Histoire. Quand les statues sont mortes, elles entrent dans l'Art. Cette botanique de la mort, c'est ce que nous appelons la Culture.*”

<sup>2</sup> É necessário evidenciar que o filme-ensaio analisado fora lançado nos anos 1950, onde a ideia de museu enquanto espaço de acolhimento de coisas mortas e de desuso do passado era muito mais enfática que atualmente. Hoje, com as ressalvas necessárias, há um grande aumento de teorias e práticas museais que visam pensar e propor novos usos e disposições para essas instituições para além da visão apresentada e criticada pelos realizadores.

<sup>3</sup> Ver: DUNAEVA, C. A. Estatueta incógnita do Peru, datação não identificada, autoria desconhecida: por uma história da arte menos eurocêntrica e mais problematizadora. In: Pedrosa, A.; Migliacco, L. (Org.) *Entre Nós: A figura humana no acervo do MASP*. São Paulo: Museu de Arte de São Paulo, 2017. p. 94-99.

Se aqui começamos a nos deparar com questionamentos que nos levam a tencionar o que fazemos com a “arte negra”, tornando-a “objetos pitorescos” e “mortos” e a retirando de suas “culturas”, para usar termos do filme-ensaio. Quero prosseguir o embate refletindo sobre o papel e a constituição da instituição Arte nesse processo. Se é na Arte que as estátuas morrem, torna-se importante entender sua instauração e alguns questionamentos que daí surgem e ressurgem ao longo da História. O Artefato, aqui transformado em Arte, teria sua morte ao se tornar um objeto da Cultura.

Então, se o nosso filme-ensaio estiver correto em sua tese, a arte que acompanha o negro na expressão “arte negra” é um dado ajustado posteriormente, que não estava implícito na produção desses seres, e atualmente se encontra em grandes coleções de museus, universidades e galerias espalhados mundo afora.

## **INTRODUÇÃO**

## 1. A INVENÇÃO DA ARTE

Compreender e estudar imagens de mundo que moldam nossas concepções de realidade – e que podem ou não coincidir com elas – fazem parte do campo de estudos da metafísica, assim como suas tentativas sobre supostas propriedades essenciais e substancialistas. Dentro desse campo, parto em busca das pretensões ontológicas de universalidade e neutralidade que definem e pautam o campo das Artes Visuais. Este estatuto ontológico da Arte<sup>4</sup> aparecerá nesta pesquisa como uma invenção, cabendo à crítica identificar e buscar vieses políticos implícitos e explícitos.

A força ontológica que hoje emana do termo “Arte” nem sempre esteve presente na história da metafísica ocidental. Ainda que haja dissenso sobre seu nascimento, encontramos algum consenso em suas origens modernas e nas diferenças evidentes com a antiguidade greco-romana, de quem se considera herdeira. Podemos afirmar, sem medo de cair em uma falácia, e pretendo demonstrar ao longo da pesquisa, que a cultura ocidental em sua narrativa histórica foi construída por muito tempo sem um termo análogo ao que compreendemos hoje como Belas-Artes.

Gostaria de partir de Larry Shiner (2001), e de sua análise *arqueogenealógica*<sup>5</sup> da obra de arte, para discutir sobre a Arte que concebemos hoje, no discurso corrente, como uma construção histórica inserida na própria narrativa evolucionista da metafísica ocidental. Faço essa digressão pois considero que, antes de partir para uma análise de outras possíveis compreensões de arte no mundo ou para buscar compreender como o Ocidente tratou e concebeu a arte de outros povos, devemos ter algum entendimento sobre nossas próprias convicções.

---

<sup>4</sup> Ao longo dessa pesquisa, a palavra “Arte” será assim grafada em letra maiúscula quando for intencionalmente necessário evidenciar a categoria ontológica moderna e oposto ao artefato, como está sendo construída nesta introdução. Já quando essa intenção não aparecer, ou quando a palavra “arte” estiver emanando outros sentidos, será utilizada a grafia em letra minúscula.

<sup>5</sup> Ver: Shapiro (1993, p. 129-214). Para o filósofo Garry Shapiro, os processos foucaultianos de genealogia e arqueologia podem ser combinados no que ele denomina análises *arqueogenealógicas* que são diferentes em cada apreensão que se faz delas. Para ele, Shiner utiliza desse modelo para tratar de diferentes perspectivas do que chamamos de arte em diferentes contextos, especialmente nas formas predecessoras do que hoje compreende-se como artístico. Em linhas extremamente gerais, a *arqueologia* (FOUCAULT, 2005) seria um método investigativo das condições da formação de discursos, sendo a *genealogia* (FOUCAULT, 2020) sua aliada ao se preocupar com as relações de poder na constituição do saber.



Shiner irá colocar a questão concernente à ontologia da arte em um contexto histórico e centralizar sua discussão em torno do século XVIII. A Arte, nesse sentido, apresenta-se como uma construção moderna e realizada no continente europeu. E foi ao longo de sua constituição vinculada a uma ideia de universalidade que não apenas ignorou, mas se propôs a excluir as particularidades das produções de outros povos.

Compreender a Arte como uma invenção não se limita a explicitar o que leva a Europa a fundar essa categoria, é sobretudo uma tentativa de afirmar que, ao contrário do que comumente afirmamos, o conceito de Arte nem sempre esteve presente. Assim, não somente não havia a palavra Arte no contexto mundial antes de sua invenção, como também o sentido que ela emana não havia sido evocado até então.

Para Shiner, a Arte surge em um contexto do século XVIII, no qual até então qualquer coisa poderia ser considerada arte e as fronteiras entre arte e vida não eram estritamente bem delimitadas. Dessa maneira, o seu projeto da institucionalização está intimamente ligado com as tentativas de demarcar fronteiras e impor códigos sobre arte e não-arte.

O século XVIII, no entanto, não foi um momento na história do pensamento em que as coisas foram inventadas pura e simplesmente, Shiner (2001, p. 11) estabelece um parâmetro histórico para suas análises. O filósofo considera a importância de um período, que se inicia por volta de 1680 e vai até meados de 1830, em que é possível perceber a junção de elementos que vieram possibilitar a consolidação da Arte. O pensamento nesse período está ancorado em uma maneira de se construir conhecimento por oposições, em que para se definir o que é arte há que se demarcar muito bem o que não é arte.

A palavra arte, no português, possui as mesmas origens do termo *art* no inglês, o que o autor buscou compreender. Ambas derivam da palavra latina *ars* e do grego, *techné*.<sup>6</sup> De forma geral para Shiner (2001, p. 5), tanto em sua forma latina quanto na

---

<sup>6</sup> Apesar de traduzirmos frequentemente *techné* e *ars* como arte, e de haver leituras de filósofos antigos como Aristóteles e Platão tratando dessas categorias como se falassem da mesma coisa que hoje entendemos como arte, para Shiner (2001, p. 19-22), nesses casos não só cometemos anacronismo, mas perfazemos um erro. Afinal, ambos os termos grego e latino incluem em seu escopo atividades que consideramos como artesanato ou meros ofícios. O autor irá ressaltar que, se há no mundo greco-romano uma pluralidade de palavras para distinguir uma quantidade infindável de coisas, e costumamos nos debruçar sobre as palavras nos estudos de diversas áreas, não apenas não existe nesse período uma palavra para Arte, como também seu sentido era ausente. Ele resalta que, mais do que fazer aproximações errôneas nesse sentido, é mais profícuo um retorno aos antigos para uma compreensão mais atenta sobre nossas diferenças e para uma análise do que podemos aprender com elas. Dentre as inúmeras possibilidades, ele

grega, as palavras evocavam um sentido amplo de conhecimento que foi apagado na Arte, designavam, em linhas curtas, qualquer habilidade humana como escrever versos, fazer sapatos, pintar vasos, praticar medicina, ou até mesmo governar.

É no fim do século XVII, e de forma mais intensa no século XVIII, que ocorre a divisão dos termos e dos seus sentidos (SHINER, 2001, p. 5-13). Arte, ou mais especificamente as Belas-Artes [*fine arts*]<sup>7</sup>, passam a compreender atividades como pintura, poesia, arquitetura, escultura e música. Por outro lado, criou-se os ofícios [*crafts*] ou as artes populares [*popular arts*] os quais abarcam atividades como fazer sapatos, contar histórias, criar canções populares, ter habilidades de marcenaria, etc. Essa divisão, que foi um ato fortemente institucional, teve como grande consequência a separação e a criação de fronteiras entre arte e vida (DANTO, 2014, p. 39-46).

Na polarização entre arte e ofício, criam-se critérios também de habilidades e apreciação. A arte fica legada ao domínio da inspiração e da genialidade, que ocorre a poucos, e somente alguns eleitos detêm a capacidade de apreciá-la (SHINER, 2001; AGAMBEN, 2017). A apreciação da arte ocorreria em momentos especiais, provocando prazer, deleite e sensações que foram posteriormente estudadas e classificadas<sup>8</sup>. Já os

---

irá ressaltar que um ponto bastante fértil de análise é entender que, se criamos polaridades categóricas no domínio das artes, as diferenças que havia no interior das *ars* ou *techné* eram muito mais hierárquicas que antagônicas. Para a pesquisadora mineira Rachel Costa (2014, p. 74): “Em bom mineirês, a melhor tradução para *tèkne* é ‘*ter a manha de*’. Desse modo, dentro do universo de significação de sua tradução latina *ars*, estão todas as atividades que exigem daqueles que as fazem um domínio específico da área. O que significa que praticamente toda atividade intelectual ou prática era designada pelo termo arte”.

<sup>7</sup> Shiner prefere o termo inglês *fine arts* ao termo mais frequente no Brasil, *belas-arts* – *beaux-arts* em francês. Ao longo dessa seção, usarei “arte” para me referir à categoria das belas-arts. Diferenciarei apenas quando necessário, como para tratar das artes populares, por exemplo; ao passo que, para se referir ao seu sentido oposto, Shiner utiliza termos como ofícios [*crafts*] ou artes populares [*popular arts*], pretendo utilizar ambos os termos de forma indiscriminada, preferindo sempre que possível e para evitar repetições fazer uso também da palavra artefato [*artifact*].

<sup>8</sup> Nesse período, o Gosto passa a ser institucionalizado como categoria estética e política. Agamben (2017, p. 35-56) denominou essa figura como “Homem de Gosto”, ressaltando que o seu surgimento é marcado por uma série de modificações no próprio pensamento. Fato que leva Han (2016) a associar a estética do belo como um pensamento moderno e que serviu para o fortalecimento da construção de sujeito da modernidade, uma vez que antes inexistiam diferenças entre o bom e o mau gosto, ou entre um prazer elevado e distinto e um prazer cotidiano e mundano, nem mesmo entre a beleza e o sublime. Interessante é observar que o Gosto está focalizado não no produtor de arte, o artista, mas no espectador ou no público, que deseja possuir um gosto refinado que o permita distinguir o Belo do Feio (AGAMBEN, 2017). Foi, portanto, nesses espaços que se criou uma educação estética com o intuito justamente de formar esse público distinto. Não há como deixar de associar essa distinção entre o gosto bom e o ruim, entre o belo e o feio, da diferenciação tratada anteriormente entre arte e não-arte ou entre belas-arts e artefato. Parece, pois, uma marcação própria da arte e da filosofia da arte, que surge na modernidade, a construção e o

ofícios e as artes populares foram vinculados ao entretenimento, ao trabalho e às atividades cotidianas.

Essa visão dicotômica, segundo Shiner, não é a mesma encontrada entre os gregos, de quem o Ocidente se considera herdeiro. Se fossemos pensar em uma divisão na antiguidade clássica greco-romana, encontraríamos não uma polarização entre arte e artefato, mas o contrário de arte – ou seja, aquilo que não é arte e que delimita seu escopo – seria a natureza. É daí que surge um vasto campo na história da filosofia ocidental de discussões das relações entre arte e natureza e dos limites e usos de cada uma delas. Cabe também ressaltar que arte e natureza nem sempre se apresentam como polos opostos, sendo mais frequente sua sistematização enquanto categorias relacionáveis.

As consequências de se polarizar Arte e Artefato são explicitadas pelo autor. Para ele, essa fratura entre arte/ofício não denota apenas uma cisão, mas sim uma separação dicotômica. Passa-se a falar então de “Arte vs. Ofício”. (SHINER, 2001, p. 5). No passado, termos como arte e artesanato, artista e artesão eram usados de forma indiscriminada, sem distinção. No entanto, todos eles passam a ter, no século XVIII, usos muito bem definidos e representam polos opostos da criação humana. O artista passa a ser aquele capaz de fazer poemas e pinturas, que são reconhecidos como tais, já os artesãos são apenas pessoas que fazem coisas úteis para o dia-a-dia ou provocam entretenimento. O artista é governado pela figura do Gênio, capaz de ter um domínio inspirador de suas faculdades, já ao artesão é imputada a obrigatoriedade de seguir regras e modelos para obter êxito.

O próprio entretenimento, ou seja, divertir-se, assume um nível inferior. “O prazer nas artes fora dividido entre um prazer especial e refinado ligado às artes e os prazeres ordinários que assimilamos com o utilitário e o divertido” (SHINER, 2001, p. 6, tradução minha<sup>9</sup>). É o prazer mais refinado que será compreendido no domínio da Estética e assumirá papel importante na construção do conhecimento. Passam a se opor também as afetações: de um lado, o prazer e o gosto; de outro, a utilidade.

---

fortalecimento dessas polarizações dicotômicas e hierarquizadas, de forma que o projeto moderno de arte serve a um fim de distinção social e construção de uma matriz única de pensamento.

<sup>9</sup> Todas as demais traduções presentes neste trabalho de referências em língua estrangeira foram feitas por mim de forma livre.

É importante denotar os antecedentes pré-modernos da ontologia da arte, que são aliados a uma compreensão estética, isto é, a uma visão de que arte é arte somente se criada com a intenção primária de causar uma experiência sensível e bela, na qual a intencionalidade do artista é primordial para o seu entendimento (CARROLL, 2010, p. 45).

A cisão entre Arte e Artefato advém como resposta a certas condições históricas ligadas ao surgimento de uma nova classe social, a burguesia (SHINER, 2001), e também como um problema filosófico que começa a despontar na história do pensamento: é a dificuldade de se definir o que é e o que não é Arte (CARROLL, 2010).

Essa divisão é possível graças ao surgimento de uma série de instituições que irão endossar, fortalecer e legitimar as artes. O “novo público das artes” (SHINER, 2001, p. 94-98) será marcado pelas suas posses, que frequentemente incluem obras de arte, e por sua distinta educação. São essas marcas de distinção cultural que denotam a ascensão de uma classe sobre a outra. Com seu elevado gosto, torna-se a elite capaz de ter prazer apreciando obras de arte. Por outro lado, forma-se uma classe cada vez mais baixa que utiliza suas artes populares para o simples entretenimento.

O público, talvez seja importante evocar, é também uma noção com forte presença e com notória novidade no século XVIII. É descrita como uma população que se distingue por seu gosto, sua opinião, hábitos, temores, preconceitos, anseios específicos que irão agir de maneira mais ou menos homogênea devido aos seus próprios processos mecânicos disciplinares e normalizantes que a constituem enquanto grupo: educação, campanhas, convencimentos (FOUCAULT, 2008, p. 98-99).

O que se espera do público ou do espectador é justamente que ele assuma uma passividade diante da arte (RANCIÈRE, 2012, p. 7-27). Espera-se que ele reconheça a arte através do olhar e não que a conheça de fato, que ignore os processos de constituição e origem da arte e se mantenha distante de qualquer ação ou intervenção, isto é, que seja apenas o receptor passivo da arte e do que fora anteriormente programado para ele.

Também criou-se domínio de critério, valor e comparação que definem dentro das Belas-Artes uma hierarquia entre gêneros e temáticas, distinguindo o que é ou não representável e seu grau de valorização. É um sistema que define o valor artístico de uma obra, como também se uma obra é boa ou ruim, portanto, apreciável ou não. Esse sistema

hierárquico é análogo ao próprio sistema social da comunidade ocidental (RANCIÈRE, 2009, p. 31-32).

São essas polarizações dicotômicas que farão a Arte e o Artefato ocuparem categorias ontológicas completamente distintas, hierarquizadas, diferenciadas e opostas. A elevação ontológica da Arte gerou uma degradação ontológica do artefato – artesanato, ofício, artes populares. Isso faz com que uma escultura, por exemplo, seja eternizada e glorificada em um museu, e um sapato seja apenas visto como mais um mero objeto do mundo, isto é, banal – que pode ser facilmente esquecível.

Diante do exposto, posso afirmar que a constituição da Arte – enquanto dispositivo ontológico de distinção social – está atrelada justamente a estratégias de dominação pelo poder e o saber. Essa se fortalece e é codependente de outros dispositivos, não podendo então ser entendida como categoria autônoma e destituída de localização histórica, geográfica, social, cultural e ideológica. Um estudo atento sobre a Arte do Outro não pode ser desprovido de atenção sobre a história da constituição da Arte, ou sobre o que é isto que convencionamos a chamar de Arte, nem sobre essas forças ideológicas que formam justamente um Outro.

## 2. CAMINHOS DA PESQUISA

Esta pesquisa se estrutura de modo a investigar a ontologia da arte, tendo como hipótese justamente o percurso traçado – que a arte foi construída sob categorias dicotômicas e hierarquizadas em uma tentativa de elevar as artes e declinar os artefatos. Nessa investigação, identifico que a produção africana foi tratada de forma inicial como artefato, por não se incluir no escopo das Belas-Artes. Busco também compreender quando e de que forma é inventada a arte africana e quais os limites desse conceito.

Ao mesmo tempo em que faço um esforço para compreender como as artes africanas surgem no pensamento mundial, busco no pensamento africano – sobretudo na filósofa Nkiru Nzegwu – contribuições para uma crítica à ontologia da arte e a possibilidade de uma teoria relacional ou múltipla. Perguntando, a todo momento, quais as potências e limites da ontologia da arte para tratar das artes africanas? E o que a ontologia da arte pode aprender com o pensamento africano? Para perseguir essa última questão, analiso alguns aspectos da arte iorubá que aponta para outras compreensões de arte e relações entre arte e vida.

Venho de uma formação em artes visuais, com formação em História da Arte, nesse sentido há também um esforço para relacionar as contribuições da filosofia com textos de outras áreas do conhecimento que me permitam desenvolver a proposta inicial. Esse ensejo encontra amparo na própria estrutura do Programa de Pós-Graduação em Metafísica da Universidade de Brasília, no qual me encontro vinculado, e que tem como pressuposto desenvolver pesquisas na área de filosofia em uma perspectiva interdisciplinar.

Durante a pesquisa, a metodologia se tornou mais evidente, persegui, de forma bem menos ambiciosa, os pressupostos *arqueogenealógicos* de Shiner, no sentido que me esforcei para realizar uma revisão bibliográfica olhando para a formação de discursos sobre a Arte e as estruturas de poder que acompanham a sua constituição como campo e conceito autônomo do conhecimento. Tendo a pensar a arqueologia enquanto método como em Agamben (2019), ou seja, uma via de acesso ao presente que parte das dicotomias produzidas pelo pensamento que estrutura nossa cultura, em uma tentativa de ir além, de neutralizá-las, compreendendo o Ser como um campo de tensões essencialmente históricas.

A pesquisa foi realizada com a utilização da crítica como método, tal qual indicado por Flor do Nascimento (2010), em uma leitura foucaultiana; ou seja, preocupa-se com os problemas “de bastidores”, isto é, com as “relações de poder e estados de dominação que, muitas vezes silenciosas, são perigosas (sobretudo quando os conflitos de interesse são inviabilizados)” (FLOR DO NASCIMENTO, 2010, p. 12). A crítica como método, da forma como proponho, está ligada a uma desconfiança sobre tudo aquilo que é dado como inato e óbvio, aqui: a ontologia da Arte. Preocupo-me em colocar sob suspeita o fato de que a Arte é algo universal e exponho que, como categoria filosófica, ela deve ser questionada e interrogada, realizando um “exercício de estranhamento” ao longo da pesquisa e da escrita.

Nesse exercício metodológico, percebe-se aquilo que Flor do Nascimento já havia apontado: “não há teorias, pensamentos, práticas ou instituições neutras: todos/as têm um interesse que, por vezes, se faz explícito e outras vezes não; isto é, todas e todos falamos a partir de um lugar ou de um *ocultamento do lugar* (mas nunca de um *não-lugar*), que muitas vezes se traduz em armadilhas que sustentam a universalidade e a neutralidade” (FLOR DO NASCIMENTO, 2010, p. 15, grifos do autor).

A dissertação se encontra dividida em duas partes<sup>10</sup>. Na primeira parte da pesquisa, volto-me, justamente, para a formação de discursos sobre a Arte enquanto categoria ontológica universalizante. Nesse sentido, pretendi explorar de forma mais enfática a invenção da categoria “arte africana” a partir da exposição *Art/Artifact* feita sob a curadoria de Susan Vogel, no Center for African Art em Nova Iorque no ano 1988. Por meio da exploração da exposição da rede Zande presente no evento – que causou controvérsia no mundo da arte por ter sido exposta de forma que parecesse uma obra de arte contemporânea – e o texto do filósofo Arthur Danto sobre essa exposição, pretendi

---

<sup>10</sup> Durante a escrita da dissertação, foi possível a publicação de artigos a ela relacionados: ANDRÉ DE SOUZA, M. R. Imbricações da corporeidade negra na arte afro-brasileira contemporânea. *ouvirOUver*, [S. l.], v. 17, n. 2, p. 414–427, 2021. DOI: 10.14393/OUV-v17n2a2021-59893. Disponível em: <https://seer.ufu.br/index.php/ouvirouver/article/view/59893>. Acesso em: 1 ago. 2022.

ANDRÉ DE SOUZA, M. R. Filosofias de arkhé como enfrentamento ao ontocídio: oralidade e cultura afro-brasileira. *Arte & Ensaios*, Rio de Janeiro, PPGAV-UFRJ, v. 27, n. 41, p. 93-109, jan.-jun. 2021. ISSN-2448-3338. DOI: <https://doi.org/10.37235/ae.n41.6>. Disponível em: <http://revistas.ufrj.br/index.php/ae>. Acesso em 1 ago. 2022.

ANDRÉ DE SOUZA, M. R. Artes de resistir ao Plantationoceno: reflexões sobre uma estética do axé. *Palíndromo*, 2022 [no prelo].

demonstrar como o conceito de Arte foi fundado sob um binarismo ontológico que colocou a Arte de um lado e o artefato de outro.

Esse binarismo essencialista presente na ontologia da Arte, concebida como universal, implicou consequências explícitas para a produção africana, que justificaram sua pilhagem, seu reducionismo ontológico e sua classificação aos moldes do Ocidente. Isso me leva a crer na Arte não como um produto da modernidade, mas como um agente causador desse processo. É nessa parte que explorarei a “arte africana” como um conceito e como uma das imagens da modernidade fundada nas *Plantations*, por meio do uso desta como figura paradigmática para compreender a modernidade e a invenção de categorias. Por fim, pretendo demonstrar como esse processo causou a *racialização* da categoria Arte, com fins imperialistas e que marcam até os dias de hoje nossa forma de, dentre outras atitudes, compreender, estudar e armazenar a produção africana.

Se na Parte I trabalharei com a categoria “arte africana”, na Parte II pretendo demonstrar um contraponto, com o uso de reflexões sobre as artes iorubás, valendo-me de um pensamento local para demonstrar a possibilidade de conceber a arte por meio de uma matriz endógena. Ao longo dessa parte, utilizarei como exemplo e objeto de análise o Bosque Sagrado de Oxum<sup>11</sup> em Osogbo, na Nigéria. Este foi reconhecido em 2005, pela Organização das Nações Unidas para a Educação, a Ciência e a Cultura (UNESCO), como Patrimônio Mundial, graças à produção “material” presente em seu interior, classificada pela UNESCO como Arte.

Em um primeiro momento, nessa segunda parte, debatarei como as tentativas de reparação teóricas às artes africanas são ineficazes, seja através de relativismo cultural ou do universalismo, pois os pensamentos locais e as visões de mundo endógenas são apagadas e silenciadas. Por esse motivo, e em um diálogo com a filósofa da arte nigeriana Nkiru Nzegwu e as categorias por ela analisadas, explorarei, a partir do Bosque, aspectos ético-estéticos das artes iorubás com intuito de contrapor o pensamento universal ao local, aproximar arte e vida, e demonstrar como podemos aprender, com um pensamento local, a vislumbrar outros caminhos para a ontologia da arte, para que esta seja compreendida

---

<sup>11</sup> Procurarei optar, ao longo da escrita, pela grafia abrigada dos termos iorubás já recorrentes na academia brasileira. No entanto, quando o termo indicar um uso diferente do usual aqui no Brasil, como é o caso de *Ìyá*, opto por seguir a grafia iorubá e mantê-lo em itálico. Tal estratégia segue as indicações de tradução escolhidas por wanderson flor do nascimento na obra *A invenção das mulheres* da nigeriana Oyèrónkẹ Oyèwùmí (2021).



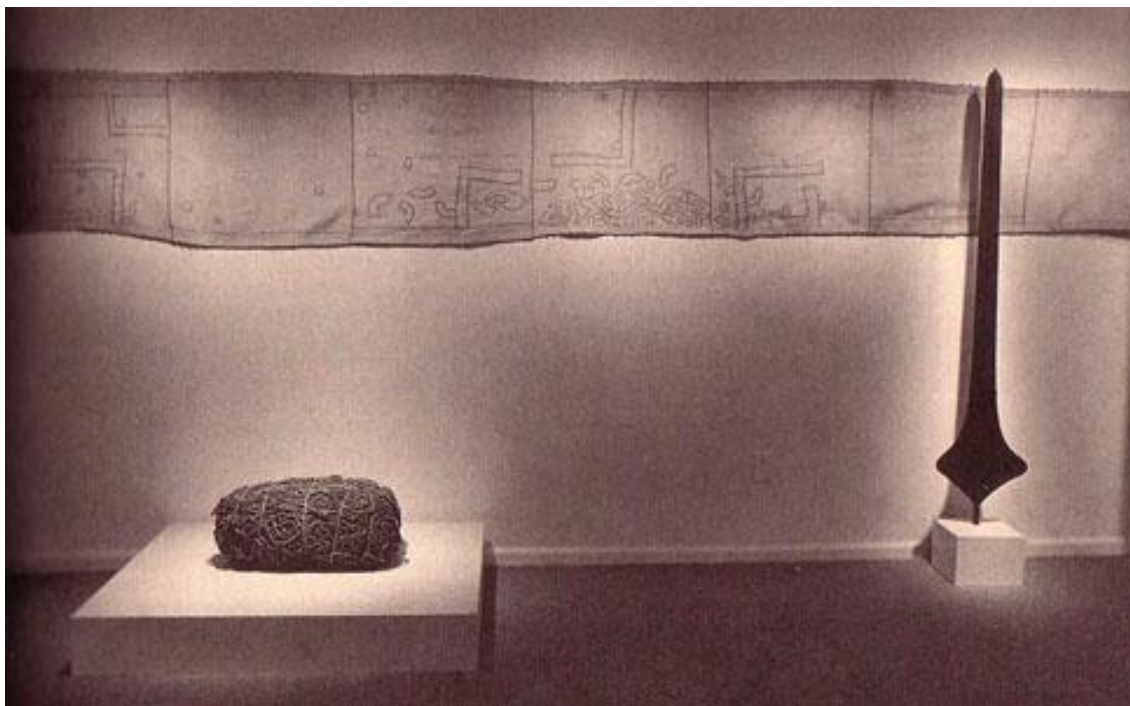
não mais de forma essencialista, universalista e substancialista, mas de maneira relacional e aberta ao pluralismo do mundo.

Há como plano de fundo nesta pesquisa, o que deve ser ressaltado, um esforço em compreender relações entre metafísica e política. Na primeira parte, demonstrarei como a história evolucionista da metafísica apagou discursos políticos no interior da ontologia para fins imperialistas e colonialistas. Nesse sentido, para se construir um pensamento que se quer universal e neutro, foram invisibilizadas outras formas de pensar e esconderam-se relações de poder e dominação, como a própria racialização da Arte. Já na segunda parte, quero deixar explícitas essas relações e propor uma aproximação entre ontologia e política, como ensejo e caminho para desracializar as Artes Visuais de modo a sair da relativização do Mesmo, por meio de relações e partilhas.

## **PARTE I: “ARTE AFRICANA” COMO INVENÇÃO**

## 1. ARTE/ARTEFATO

Figura 4: No primeiro plano, uma rede de caça Zande pertencente à exposição Art/Artifact, curadoria Susan Vogel, Center for African Art, Nova Iorque, 1988.



Fonte: Susan Vogel (ed.), *Art/Artifact*, 1988

A exposição *ART/Artifact: African Art in Anthropology Collections*, organizada pela curadora Susan Vogel no *Center for African Art* em Nova Iorque em 1988, causou um certo furor nas discussões sobre ontologia da arte. Os anos 80, em especial, foram marcados por uma série de exposições que se propunham a borrar, ou pelo menos tencionar as barreiras entre Arte e Artefato ou entre as Belas-Artes e as artes tribais. Segundo Shiner (2001), havia uma busca, que permeava o pensamento sobre arte, com objetivo de devolver a arte à vida. Essas exposições buscavam se diferenciar dos museus científicos, das chamadas “exposições universais”, que tinham como mote a conquista de outros povos<sup>12</sup>, e de um pensamento vanguardista do início do século que se proclamava como descobridor da “arte primitiva”.

---

<sup>12</sup> As *Exposições Universais* eram objeto de orgulho dos colonizadores e tinham como objetivo exibir suas conquistas sejam territoriais, agrícolas, minerais e tudo que poderia ser coletado nas colônias europeias ao

Ao lado da exposição de Vogel, diversas outras deixaram sua marca na história da arte e são frequentemente referenciadas. O Museu de Arte Moderna de Nova Iorque (MoMA) organizou, em 1984, por exemplo, uma mostra dedicada a revisitar a influência das “artes tribais” nas vanguardas europeias, a exposição *Primitivism in 20th Century Art: Affinity of the Tribal and the Modern*, que reuniu acervos de museus etnográficos da Europa e obras de acervos pessoais dedicados às artes de outros povos ao lado de obras dos já consagrados artistas vanguardistas, como Picasso e Brancusi. Em 1989, O Centre Georges Pompidou e a Grande Halle de la Villete de Paris foram sede da grande exposição *Magiciens de la Terra*, organizada pelo curador Jean-Hubert Martin. A equipe curatorial se propôs a visitar diversas regiões do mundo para buscar artistas contemporâneos não-ocidentais e descobrir artistas “primitivos”, ou como preferiam chamar *magiciens* [magos], em outros países. A exposição parisiense tinha como princípio norteador propor que noções de arte e autoria também se faziam presentes em outras sociedades, e mostrar uma arte global e uma ligação entre o pensamento da arte contemporânea com o pensamento artístico em sociedades não-ocidentais.

Ao lado e muito próxima dessas e de outras exposições, Susan Vogel propõe a mostra *ART/Artifact*. O mote principal da curadora era mostrar que objetos produzidos por outras sociedades tinham uma formulação muito parecida, se não idêntica, à da arte conceitual nova iorquina que inundava as galerias locais. Vogel propôs que essa evidência fosse percebida pelo próprio público da exposição. No espaço expositivo dedicado à arte contemporânea, a curadora arma uma rede de caça Zande<sup>13</sup> com suas pontas muito bem amarradas, para propor que o visitante associe esse “artefato” às obras expostas dos artistas contemporâneos. Sua intenção primeira era propor que, como um todo, a “cultura material” de outras sociedades pudessem ser analisadas sob mesmos critérios até então utilizados para a arte ocidental.

Provavelmente, Susan Vogel exibiu-a dessa maneira porque pensou que o público freqüentador de galerias de arte em Nova York seria capaz de associar

---

redor do mundo. Essas exposições foram especialmente úteis aos museus, que puderam aumentar seus acervos.

<sup>13</sup> O povo Zande ou Azande constitui um grupo do norte do continente africanos que tem como traço comum a língua zande. Hoje, encontram-se principalmente nos atuais Estados do Congo, Sudão do Sul e na República da África Central. Vogel é antropóloga por formação e há na Antropologia um interesse particular pelos Azade, fato que se deve principalmente às pesquisas do antropólogo Evans-Pritchard, cujo trabalho mais conhecido no Brasil é o *Witchcraft, Oracles and Magic Among the Azande* (1937).

de maneira espontânea aquele "artefato" com um certo conjunto de objetos exibidos em outras galerias ou apresentados em publicações especializadas. Nesse caso específico, a analogia mais imediata seria com as esculturas de barbante amarrado de Jackie Windsor, Faris menciona as obras de Nancy Graves e Eve Hesse como outros paralelos possíveis. (GELL, 2001, p. 176).

Além de um furor dos críticos de arte que se depararam com a possibilidade de compreender uma nova gama de objetos como arte, houve também críticas no sentido de rebater Vogel e reafirmar a necessidade de critérios ontológicos para se tratar de arte, seja europeia ou azande. O representante mais exemplar desse último grupo é o filósofo Arthur Danto (1988), que, em seu ensaio *Artifact and Art*, elabora uma resposta à exposição e publica no catálogo organizado pela curadora.

A resposta de Danto é pretende reforçar que, se a arte é uma categoria ontológica universal, ela deve então ser encontrada em todas as culturas e épocas do mundo. Ele não nega a tese de Vogel de que objetos das culturas africanas podem ser arte, mas quer evidenciar que nem tudo é arte e que a essência da obra de arte é a mesma, seja na África ou na Europa. Mesmo que essa essência possa ser relativizada para ser compreendida nos termos de cada cultura, defendendo uma arte universal e multicultural.

Para o filósofo, após o fim da arte<sup>14</sup>, não é mais possível tratar de uma forma única de se fazer arte, ou seja, a história da arte está aberta a um pluralismo, seja nos modos de produção, nos atores envolvidos em diferentes lugares da Terra, ou nos vários grupos e setores de uma sociedade.

Não há um modo de fazer arte, mas há um modo de compreendê-la. Dessa maneira, se não são as equivalências visuais que irão conferir autenticidade ontológica à coisa, deve-se fazer valer um saber epistemológico que garantirá reconhecer se algo é ou não é arte. Esse essencialismo é tão caro a Danto que, em sua visão, não basta saber identificar uma obra de arte, pois essa é uma tarefa impossível, é necessário conhecê-la. “Uma propriedade faz parte da definição apenas se pertencer a *todas* as obras de arte

---

<sup>14</sup> Em *Após o Fim da Arte*, Danto (2006), em uma leitura hegeliana da história da arte, identifica nos anos 1960 o fim de uma prática artística imbricada a uma narrativa atrelada a sua história. Isso “significava que, no que refere às aparências, tudo poderia ser uma obra de arte e também significava que, se fosse o caso de descobrir o que era a arte, seria preciso voltar-se da experiência do sentido para o pensamento” (DANTO, 2006, p. 16), ou seja, para a filosofia.

existente” (DANTO, 2020, p. 39, grifo meu). Tal assertiva evidencia o caráter universalizante da teoria dantiana que percorre sua crítica à exposição.

Então, para o autor, o uso das semelhanças visuais de que Vogel se vale para teorizar a rede de caça como arte é uma empreitada sem sucesso, por justamente haver somente semelhanças óticas sem um fundamento metafísico que garanta essa afirmação. Para Danto (1988), a rede de caça só pode ser arte se ela possuir a mesma essência de uma obra de arte encontrada em uma galeria nova-iorquina contemporânea. Essa essência só é encontrada mediante interpretação.

Tanto Danto quanto Vogel acreditam que não há nas sociedades não-europeias uma diferença entre arte e artefato, então cabe ao pensamento ocidental encontrar o que seria arte nessas sociedades (NZEGWU, 2019). O filósofo retoma sua tese dos indiscerníveis<sup>15</sup> (DANTO, 2005) para mostrar quais objetos africanos podem ou não ser arte, isto é, como objetos visualmente idênticos podem ocupar categorias ontológicas muito distintas (Arte/artefato). Explica-se então essa diferença por seus *significados incorporados*<sup>16</sup>, isto é, a obra de arte seria um objeto que corporifica significados de forma

---

<sup>15</sup> Os indiscerníveis na teoria dantiana constituem exemplos físicos ou mentais dentre os quais um deles representa uma obra de arte e o outro um objeto ordinário, não sendo discerníveis por nenhum critério ótico ou material. O exemplo mais frequente se refere às *Brillo Box* (1964) de Andy Warhol. Danto teria se deparado com a obra de Warhol em 1964, em uma visita à Stable Gallery, as Caixas Brillo do artista nova-iorquino causam impacto no filósofo justamente por serem idênticas às caixas de papelão usadas nos supermercados e transportadoras para armazenar e distribuir as caixas de esponja de aço da marca Brillo. Nessa exposição específica, Warhol havia criado uma série de caixas de diferentes produtos que eram encontrados no supermercado e disposto na galeria de forma que remetesse a sua própria exibição comercial. É olhando para as Caixas Brillo que Danto se questiona: o que faz com que uma caixa seja um produto banal do supermercado e custe alguns poucos dólares e outra tenha um valor imensamente maior e seja uma obra de arte? Sobre esse momento Danto escreve: “O que me impactou com a força de uma revelação em 1964 foi que essa visão estava inteiramente errada. Isto me atingiu, em particular, na exposição sobre a qual já escrevi tantas vezes a respeito, em que Andy Warhol apresentou um grande número de fac-símiles de caixas de embalagens, dentre as quais a Brillo Box foi a estrela. O que foi emocionante para mim nessa exposição foi a maneira com que ela inaugurou, eu pensei, uma maneira de pensar filosoficamente sobre arte. Pareceu-me que, até então, considerava-se que as obras de arte eram pensadas para ter uma forte identidade antecedente. Elas tinham molduras douradas em torno de si ou eram postas sobre pedestais, e era de se esperar que fossem consideradas bem significativas. Todos sabiam dizer, mais ou menos, quando algo era uma obra de arte, a qual poderia ser identificada tão bem quanto se poderia identificar caixas para embalagens; ninguém confundiria as duas. E, agora, de repente, havia uma obra de arte que, curiosamente, não se poderia distinguir de uma caixa de embalagens. Contudo, isto significava que reconhecer algo como uma obra de arte era uma transação perceptiva mais complexa do que qualquer um poderia ter suposto antes. Que semelhança de família poderia ser maior do que entre a obra Brillo Box e as caixas de embalar Brillo? Eram como gêmeos idênticos!” (DANTO, 2013, p. 8).

<sup>16</sup> A noção de significados incorporados [*Embodied Meanings*] também aparece traduzida como significado corporificados.

adequada, são esses significados transformados em corpo que garantem que duas coisas visualmente idênticas possam, ontologicamente, ser distintas.

Para encontrar esses significados incorporados ou corporificados em obras não-ocidentais, Danto (1988) retoma o caráter sacro da arte que deve ser encontrado na própria sociedade que a produz. Para isso, ele utiliza um exemplo mental; ele imagina a existência de duas tribos africanas, uma seria um Povo Cesteiro e a outra, o Povo Ceramista. As duas tribos produziriam cestos e cerâmicas muito parecidos, quase idênticos, o que diferenciaria as duas tribos seriam suas cosmogonias. O Povo Cesteiro venera um Deus Cesteiro, que produziu cestas e a partir delas criou o Mundo, produzir cestas então para o Povo Cesteiro é algo divino e de valor, já sua produção de cerâmicas não passaria de uma atividade instrumental. Por outro lado, o Povo Ceramista venera seus produtores de cerâmica, uma vez que seu próprio Deus era um ceramista que moldou o mundo por meio do barro, e sua produção de cesta consiste em uma atividade rotineira para transporte e depósito de mantimentos. Na visão dantiana, para o Povo Cesteiro, as cestas são obras de arte, visto que são significados corporificados, e as suas cerâmicas são artefatos como qualquer outro; já para o Povo Ceramista, as cerâmicas constituem obras de arte, mas os cestos não. Mesmo que essas cerâmicas e cestos fossem visualmente idênticos, seriam radicalmente diferentes em termos ontológicos.

Creio que Danto acerta em um primeiro momento, que é o de perceber que temos que nos voltar para as sociedades produtoras para conhecer sobre suas artes ou não-artes. Entretanto, ele falha da mesma forma que a curadora Susan Vogel, porque universaliza uma ideia de arte inscrita na história da metafísica ocidental que foi construída sem a presença do Outro e que se dispôs a eliminar o diferente. Ainda que o filósofo identifique sabiamente que as diferenças e semelhanças entre uma arte produzida por sociedades africanas e europeias não residam na mera questão visual, ele não consegue avançar na discussão muito mais do que já haviam avançado seus antecessores. Isso acontece porque o esforço de ambos reside em alargar a ontologia da arte o mínimo possível para caberem outros povos, o que reforça seu universalismo, e não se valerem da experiência desses povos para pensar os limites dos problemas ontológicos da arte.

Gostaria de me deter um pouco em alguns processos relacionados às artes africanas que possam tornar mais evidente as questões sobreditas sobre a ontologia da arte. Assim como Arte foi uma invenção com intuito de se diferenciar do artefato, creio

que a Arte Africana – ou pelo menos a forma como a entendemos – é também uma invenção para diferenciá-la ou assimilá-la à arte europeia.



## 2. A INVENÇÃO DA ARTE AFRICANA

Gostaria de começar essa parte com a imagem da *Plantation* enquanto paradigma para se pensar a invenção da arte africana. Em linhas gerais, a *Plantation* pode ser definida como:

O termo *Plantation* não indica meramente uma plantação, o compreendemos como um tipo de cultivo comercial, baseado em latifúndios, com uso de mão de obra escrava e produção monocultora voltada para exportação. Sistema largamente utilizado para exploração e colonização dos países ditos subdesenvolvidos, ou colônias de exploração. O Senhor, proprietário das terras, centralizava a autoridade local. Historicamente há indicações de que tais práticas ocorreram entre os séculos XV e XIX, embora também existam pesquisas que indicam perdurarem até os dias de hoje. (MIRZOEFF, 2016, p. 747).

A *Plantation* é uma das imagens da modernidade que teve forte presença nas Américas, no Caribe, na Ásia e na África, caracterizada por migrações forçadas, trabalho escravizado e confinamento. Compreendem-se por grandes latifúndios de monocultura – os ciclos da cana-de-açúcar e café, por exemplo – com sistema político-jurídico, econômico e de relações humanas próprias. Tais espaços se constituíram como verdadeiros laboratórios de experimentação biopolítica<sup>17</sup> (MBEMBE, 2016).

O trabalho e a produção das riquezas eram inseparáveis dos problemas específicos da vida e da população, da regulação dos movimentos e dos deslocamentos; em suma, dos processos de circulação e de captura. E os processos de circulação e de captura representavam uma dimensão crucial tanto das tecnologias de segurança quanto dos mecanismos de inscrição das pessoas nos sistemas jurídico-legislativos diferenciados. (MBEMBE, 2018a, p. 75).

---

<sup>17</sup> No pensamento foucaultiano, biopolítica se refere a um poder não dado tampouco pré-discursivo, o qual atua na sociedade de maneira elementar por meio de mecanismos de exclusão e vigilância do homem enquanto ser biológico. Foucault – em sua análise sobre a “guerra das raças”, do ponto de vista biológico, que dividiu o homem em raças hierarquizadas – define biopolítica como uma técnica de poder que influi diretamente em processos de natalidade, mortalidade e longevidade, tornando-os norma. São os mecanismos que constituem o humano como ser biológico que entram na política e passam a servir um projeto político específico, em suma, é o Estado que se assume como responsável por fazer viver e deixar morrer. Conferir: Foucault (1999b; 2008, 2008b).

A *Plantation* é uma figura paradigmática já utilizada para se pensar a invenção da África (MUDIMBE, 2019), a invenção da raça (MBEMBE, 2018a), o início de um sistema de monoculturas (TSING, 2015), a instauração de regimes de visualidade (MIRZOEFF, 2011), a elaboração de modelos de Relação (GLISSANT, 2005), a escravidão e o patriarcado (ORTIZ, 1983), dentre outras imagens modernas que até hoje “são os gritos da *Plantation*, transfigurados em palavras do mundo” (GLISSANT, 1990, p. 88).

Entendo paradigma como Agamben, ou seja, além de uma figura exemplar, “um fenômeno particular que, enquanto tal, vale por todos os casos do mesmo gênero e adquire assim a capacidade de construir um conjunto problemático mais vasto” (AGAMBEN, 2006, p. 133). Compreender a *Plantation* como paradigma é entendê-la como um modelo que reúne práticas discursivas e enunciados em um contexto capaz de ser problematizado. O paradigma aqui é um modelo analógico que opera fora das dicotomias da lógica, não para realizar uma abreviação do momento, mas para construir um campo de forças. (AGAMBEN, 2019, p. 25).

A *Plantation* enquanto figura paradigmática funda um novo modo de vida, um espaço fechado do qual não se pode sair (GLISSANT, 1989) e que limita as ações humanas e não-humanas. (HARAWAY, 2016a). Em uma entrevista para a revista *Ethnos* Haraway et al. (2016) propõem o termo *Plantationoceno*<sup>18</sup> para tratar desse momento específico de transformação de paisagens, forma de trabalho e deslocamento. Essas novas relações ecológicas promoveram a alienação humana, de plantas e de animais envolvidos no cenário das *Plantation*, aprofundaram “a domesticação, reintensificando as

---

<sup>18</sup> As discussões em torno no *Plantationoceno* estão inseridas em um contexto de uma série de pesquisas nas ciências humanas – sobretudo na antropologia e na filosofia, mas que as transcendem – em que há uma apropriação do termo *Antropoceno*. Essa palavra surge nos anos 1980 nas ciências naturais para nomear uma área geológica em que o homem, *antropos*, teria assumido protagonismo como força geológica. Nos anos 2000, os estudos sobre o *Antropoceno* ganham força em diversas áreas de conhecimento que começam a problematizar e debater o assunto. Há, nesse campo de estudos, um largo debate sobre as mudanças climáticas, o uso da natureza pelo homem e os usos políticos das ciências modernas, que estão associados, segundo a própria Haraway (2016b), com as extrações desenfreadas de plantas, minerais, animais, e das próprias pátrias humanas. Ainda que não seja o foco deste trabalho, não posso deixar de associar uma lógica extrativista de matéria-prima que se inicia nas *Plantations* e que se associa à própria extração da cultura material de diversos povos como um todo. Dessa forma, tornou-se fácil “no interior da civilização moderna ocidental, esquecermos que os seres humanos não são os donos do mundo, uma vez que ela se funda no antropocentrismo, ou seja, na centralidade do *antropos*, da espécie humana. Nessa civilização, a certeza tácita é que os humanos são superiores a animais, a vegetais e a tudo que não é [considerado] humano. Por essa hierarquia, consideramos que somos os únicos seres inteligentes no planeta” (DUARTE, 2020, p. 166).

dependências das plantas e forçando a fertilidade” (TSING, 2015, p. 189), e instalaram um novo regime.

Mover essa geratividade semiótica material ao redor do mundo, para a acumulação de capital e de lucros – o deslocamento rápido e a reformulação de germoplasma, genomas, estacas, e todos os outros nomes e formas de pedaços de organismos e plantas, animais e pessoas desenraizados –, é uma operação de definição do Plantationoceno, do Capitaloceno e do Antropoceno tomados em conjunto. O Plantationoceno prossegue com crescente ferocidade na produção global de carne industrializada, no agronegócio da monocultura, e nas imensas substituições de florestas multiespecíficas, que sustentam tanto os humanos quanto os não humanos, por culturas que produzem, por exemplo, óleo de palma. (HARAWAY, 2016a, p. 1).

É nesse contexto que, segundo Mirzoeff (2011), instaura-se o primeiro grande regime de visualidade, isto é, um regime de práticas discursivas que regula e representa o real, com efeitos práticos e materiais na vida daqueles que se encontram sob o seu domínio, que classifica, separa e estetiza a vida. Para o autor, a figura da autoridade, aqui configurada pela vigilância do supervisor nas Plantation, reduz a autonomia dos seres subjugados retirando seu direito de ver, ou seja, de nomear a vida, de possuir subjetividade, de organização social, de visualizar a história e de interpretar o *sensível*. A autoridade não regulamenta apenas aquilo que se pode ver, mas também o que não é visto. Dentro desse regime, restringe-se o direito de ver por meio da vigilância e do monitoramento constantes, avigorados pelas violentas punições.

Esse campo, que podemos chamar de um “campo de visibilidade racialmente estruturado” (BUTLER, 2020), tinha como prerrogativa a divisão racial como forma de hierarquizar o mundo, de um lado o branco europeu como ser superior, e de outro, o escravizado negro como ontologicamente inferior. Nesse cenário, o imaginário branco deveria vigorar sobre todos, mesmo que para tanto fosse necessário o uso da violência.

“[...] visualizar é produzir visualidade, ou seja, é fazer os processos da história perceptíveis à autoridade” (MIRZOEFF, 2016, p. 747). São vários os processos históricos que permitiram e que perpetuaram os regimes da *Plantation*, a escravidão humana é o mais intenso, sem sombra de dúvida, mas um olhar para as monoculturas das plantações nos ajuda a entender os processos de dominação e redução ontológica que ocorrem na arte. Obviamente, não me cabe “ousar uma analogia entre o horror das vidas escravizadas

nas *Plantations* e a vida estéreo das canas de açúcar! Não se trata de comparar, mas de designar o que torna indissociável o preço que a exigência de escalabilidade cobra de humanos e não-humanos” (STENGERS, 2021, p. 1, grifo da autora).

Esse sistema patrocinado pelos europeus tinha como um dos objetivos o controle e a expansão agrícola para suprir os interesses do Capital. Dentro desse regime, que pode ser entendido como o precursor do atual agronegócio, uma série de processos tiveram que ser negociados entre os monocultores, mercantilistas, traficantes de escravos e administradores coloniais com objetivo de aumentar o lucro (TSING, 2015). Além disso, como laboratório de explorações, diversas técnicas foram testadas e aprimoradas, o que permite identificarmos a instauração de uma verdadeira *ciência das plantations* (TSING, 2019). Uma das técnicas mais bem-sucedidas e difundidas foi a monocultura, que tinha como objetivo a redução ecológica e o controle total da plantação. Paisagens, antes heterogêneas, tornam-se fazenda de grandes hectares de cana-de-açúcar, de algodão, de café e são coagidas a crescerem sem a presença nem o auxílio de outros seres.

Esse conjunto de processos Tsing (2019) chama de ecologias simplificadas, no qual os seres são transformados em recursos e removidos de seus mundos e modos de vida. Assim como a diversidade ecológica era inimiga do progresso, a diversidade cultural também era. Se foi através do lucro da *Plantation* que a Europa pode incrementar e desenvolver seu aparato cultural, e se a *Plantation* previa um controle total e subjugação do Outro, faz sentido que esse reducionismo ecológico fosse acompanhado de um reducionismo cultural, em que a ideia de Arte como forma de dominação e ascendência europeia deveria vigorar sob todas as outras formas de produção.

Como lembra Fanon (1968, p. 27-28), o mundo colonizado é um mundo dividido em dois, no qual os espaços habitados pelos colonos e pelos colonizados são opostos. Assim, nesse processo de reducionismo, as categorias ontológicas deveriam ser antagônicas e, portanto, possuir uma linha divisória muito bem definida.

\*\*\*

No que concerne à arte, Mudimbe (2019, p. 30) fala de uma verdadeira descoberta da “arte africana”. Desde o século XV, marinheiros e colonos levavam para a Europa uma

série de objetos como feitiços<sup>19</sup>, tambores, machados, flechas, dentre outros cujo destino, no geral, eram os grandes Gabinetes de Curiosidade<sup>20</sup>. Segundo o autor, eram “objetos culturalmente neutros” (p. 31) até o século XVIII, isso porque não chegam a ter nenhum valor específico nas sociedades europeias, sendo para alguns objetos de curiosidade e exotismo, e para outros, exemplos da barbárie que, no imaginário europeu, vigorava em outras terras.

É só no século XVIII que alguns desses objetos passam a ser compreendidos como arte africana, isso se deu devido ao forte aumento do tráfico de escravizados e do lucro envolvendo a economia transatlântica. A partir desse período, artefatos que eram vistos apenas como estranhos ou feiosos passam a pertencer à noção de arte. Essa produção, adquirida pela Europa por meio de um comércio de violentas trocas materiais, suscitou no Ocidente diferentes sensações, sentimentos ambíguos, reações viscerais e visões contraditórias (MBEMBE, 2020a, p. 190).

Nesse intenso processo de tentar classificar essa produção, é possível destacar duas grandes formas de indexação: a *estetização* e *etnologização*. Esse último era mais intimamente ligado à visão de exótico que se tinha sobre esses objetos nos Gabinetes de Curiosidade. Tais métodos consistem em duas diferentes operações de isolamento do contexto real<sup>21</sup> dessa produção e de formas de análise classificatórias que irão diferenciar esses objetos de todas as outras coisas existentes. A ideia de se atribuir categorias está ligada à criação de modelos de significação e, nesse processo, vale-se de características gerais, como o pertencimento territorial, a ligação ritualística, o tribalismo e outros para a criação categórica.

A etnologização compreende diferentes formas de fazer julgamentos normativos levando em conta as visões ocidentocêntricas sobre os povos africanos, sem se considerar

---

<sup>19</sup> Espécie de amuleto comum em relatos portugueses como possuidores de poderes sobrenaturais.

<sup>20</sup> Gabinetes ou Câmaras de Curiosidades eram grandes coleções comuns na sociedade europeia das grandes explorações, sobretudo no fim do século XV até o século XVII, colecionava-se tudo aquilo que pudesse representar o exotismo dos novos continentes e despertar curiosidade na Europa. Além de animais, vegetais, minerais e outras peças produzidas por humanos, também se encontravam não muito raramente restos de ossadas humanas. Diversos historiadores irão considerar os Gabinetes de Curiosidades como os precursores do museu contemporâneo.

<sup>21</sup> Ainda que possa haver referências ao seu contexto, elas são geralmente usadas para especificar dados como entidades isoladas e não como elementos de um contexto cultural complexo (MUDIMBE, 1993, p. 103).

sua própria história, sua heterogeneidade ou suas formas de expressão (MBEMBE, 2020a, p. 187-191). Ainda que a proposta dos estudos etnológicos fossem conhecer o outro e estudá-lo, ao se buscar as categorias normatizadas do Ocidente no Outro, muito dificilmente poder-se-á conhecê-lo verdadeiramente. Não à toa, esse movimento se liga à própria constituição da África enquanto objeto de estudo. O objetivo primordial desse processo foi o de facilitar a agenda colonial (NZEKWU, 1998, p. 48). Em resumo, os primeiros relatos etnográficos eram esforços para “conhecer as populações africanas para melhor as escravizar e explorarem” (KODJO-GRANDVAUX, 2017, p. 229).

Assim, começam a se despontar as teorias animistas sobre os seres africanos, que, como homens primitivos, possuem uma visão religiosa também primitiva atribuindo alma a todas as criaturas. Esses objetos etnográficos seriam a prova dessa visão, em que também vigorava um pensamento cristão que se esforçava com afincos em atribuir características demoníacas. “Esse discurso repousa na postulação na qual os Negros viviam na noite do animal privado. O mundo africano era *a priori* desprovido de toda ideia de um Deus soberano que seria a norma das normas e a causa de todas as causas” (MBEMBE, 2019, p. 193).

Esses artefatos etnográficos eram atribuídos a espaços próprios, fossem museus etnográficos ou depósitos em universidades. Esses locais tinham uma dupla função, tanto mostrar para o Ocidente a cultura do Outro quanto estudar para classificar e nomear esse Outro. Os museus e as coleções etnográficas também acabavam atraindo muito dinheiro, devido à curiosidade que se instalava, o que permitia financiar e investir em processos coloniais. É a institucionalização dos museus que também permite a antropologia e a etnologia adquirirem sua maioria acadêmica.

Etnologia e colonialismo se articulavam em museus etnográficos. Eles tinham as mesmas premissas coerentes com o mesmo objetivo, que é de conversão de territórios ultramarinos ao Eu e à imaginação do Ocidente. Os museus etnográficos constituíram, assim, a negatividade de uma dialética, e, portanto, as representações que eles promoveram devem ser negadas a longo prazo. Os museus e seus conteúdos permanecem testemunhas de um “primitivo” do passado, assim como pinturas em cavernas e rochas. E assim os museus etnográficos se desenvolveram. Aqui estão algumas datas: Berlim, 1856, uma seção etnográfica é criada no museu de Antiguidades; 1857, Oslo, criação do museu de etnografia da Universidade de Oslo; 1866-76 e 1899, organização em Yale e Harvard do Peabody Museums; 1869-1874, Nova Iorque, o Museu Americano de História Natural; 1878, Paris, Le Trocadéro; 1881, Cambridge. O Museu de Arqueologia e Etnografia da Universidade de Cambridge; 1981,

Göteborg, Museu de Etnografia; 1893, Chicago, Museu de Etnografia; 1897, Tervuren, a Congo Exhibition; 1899, Filadélfia, O Museu Universitário. (MUDIMBE, 1993, p. 104).

Nesses espaços era comum encontrar uma visão de história evolutiva na qual as coleções representavam uma memória arcaica da própria Europa, o que justificava e impulsionava seus estudos e curiosidade. É a partir dessas coleções também que artistas europeus ligados aos movimentos modernistas vão olhar com interesse particular, em busca de formas de criação e criatividade primitivas que pudessem os ajudar a liberar também suas potências criadoras, fazendo emergir uma nova forma de arte vanguardista.

A estetização ocorria de forma mais intensa e dependia dos critérios externos dessas coleções: consistia em identificar nessas formas externas alguma semelhança às formas europeias de arte determinadas cronologicamente na história da arte. Configurava-se como um processo de qualificação que tinha como pressuposto a metodologia e a ontologia da arte enquanto universais, “suas regras foram convincentemente ilustradas e demonstradas pela tradição Ocidental e com isso podiam ser aplicadas a qualquer outra tradição existente” (MUDIMBE, 1993, p. 105). Começa a ser desenvolvida aqui uma ideia generalista e universalizante, a mesma que encontramos nas sobreditas exposição de Vogel e tese dantiana.

Na estetização, operam de forma mais intensa as qualidades plásticas e formais desses objetos, ao passo que, no contexto etnográfico, vão imperar o contexto de criação e as tentativas de significação social atribuídas a esses objetos. No entanto, Mudimbe (2019, p. 32) é consciente em afirmar que nenhum desses processos correspondem de fato ao seu valor ontológico em suas sociedades. Mesmo que não fossem “artísticos” de forma nenhuma em seus “contextos nativos”, ao se tornarem Arte, passam a pertencer a um contexto criativo e estético de uma tradição que é alheia aos seus modos de vida e existência.

Podemos afirmar que é um processo limitador, uma vez que, para que a experiência estética seja completa, desconsidera-se informações contextuais sobre a arte africana, a tradição artística do objeto e as intenções do artista, pois, nesse ponto de vista, são fatores que distraem a apreensão estética da obra. A razão desse desprezo pelo contexto da produção africana não se dá porque essa é desprovida de importância, mas

pelo fato de que a experiência estética é interpretada como limitada pelas qualidades fenomenológicas ou sensoriais do objeto (NZEKWU, 1989, p. 4-7).

De fato, alguns Ocidentais clamam publicamente que estão interessados apenas nos elementos formais que definem o caráter distintivo das formas artísticas africanas. Seu interesse, eles dizem, é limitado por coisas como a expressividade imaginativa e as características esquemáticas dos objetos. Eles não veem dificuldade na possibilidade da apreciação plena dessas qualidades sem terem um entendimento informado da relevância da tradição artística das obras em questão. Como suas contrapartes filosóficas, esses Ocidentais argumentam que o entendimento informado do contexto cultural não adiciona nada do ponto de vista estético, de fato não há nada o que fazer com isso. (NZEKWU, 1989, p. 106-107).

Há, portanto, uma compreensão de que dados estéticos são naturais e desprovidos de um contexto social que opera mediante uma descontextualização dos valores filosóficos do lugar de onde a obra foi retirada. Assim, entende-se que são os indivíduos, as instituições ou o mundo da arte que são capazes de apreender esse algo a mais inerente a toda obra de arte, que são suas qualidades estéticas. “Essa ideia sobre uma característica social neutra de dados estéticos encontra expressão na visão de que qualidades sensoriais e formais isoladas podem conceber significâncias para uma obra de arte” (NZEKWU, 1989, p. 20).

Ainda que autores que tentam realizar um relativismo multicultural enxerguem uma necessidade de se olhar a obra em seu contexto e como as sociedades respondem ao uso daquele objeto – isto é, como as construções sociais irão definir ontologicamente os objetos como arte ou não-arte –, os parâmetros e as categorias utilizadas para diferenciar arte e artefato ainda são universais, absolutas e binárias. Isso ocorre devido ao fato de que, nessa concepção, as regras gerais da arte e o filósofo que as concebe são mais importantes que os interesses e as apreensões particulares dos indivíduos das sociedades que as criaram. Esquece-se que os universais que permitem apreciar uma máscara africana, *Gueledé*<sup>22</sup> do povo iorubá, por exemplo, da mesma forma que um quadro de Pablo Picasso, foram criados em um local e em contextos específicos.

---

<sup>22</sup> Ver: BEVILAQUA, Juliana Ribeiro da Silva; SILVA, Renato Araújo da. África em artes. São Paulo: Museu Afro Brasil, 2015, p. 19. Bevilaqua e Silva optam pela grafia “*Gueledé*” para tratar da produção de máscaras dedicadas ao culto das “mães ancestrais” pelo povo iorubá, no entanto, encontramos na literatura outras grafias como “*Geledé*”, “*Geledé*” ou “*Gélédé*”.



Considerando-se que “[...] as artes se baseiam em critério e é difícil imaginar que esses padrões possam surgir de fora do campo de ‘poder-saber’ de uma cultura dada, campo que estabelece sua bíblia artística num período histórico” (MUDIMBE, 2019, p. 32), é difícil imaginar que, mesmo que se quisesse universalizar a Arte para que existisse em todas as culturas mundiais, a arte africana poderia em algum momento atingir o mesmo patamar e lugar que a arte europeia. Por isso, o adjetivo que acompanha a expressão “arte africana” não apenas localiza um espaço geográfico onde essa arte é produzida, mas indica um status e uma qualidade de uma forma artística inferior aos padrões da disciplina.

Para Bidima (1997), essa herança etnográfica está centrada em uma compreensão de que uma essência africana homogênea seria discernível na Arte. Pressupõe-se que o Universal (a Arte) se exprime no Particular (a África), esse essencialismo não é passível de variação, portanto, esses objetos podem ser comercializados e exibidos sem menção de autoria. Tudo isso irá, na concepção do autor, construir uma arte africana sem história que apenas pode entrar na história da arte oficial pelas comparações tecidas com o Ocidente (p. 78). Assim, as artes africanas eram teorizadas a partir de um lugar inventado – uma África que não existe –, que não existe senão no imaginário europeu. São justamente os gêneros, as classificações e as semelhanças atribuídas que permitem que essas obras falem a partir de um lugar que não é seu: a história da arte ocidental<sup>23</sup>.

Tudo isso permite compreender a etnografia como uma ciência da diferença (MUDIMBE, 2013, p. 55), a qual, ao inventar uma ideia de África e de arte africana, utiliza tais conceitos para tecer diferenças e demarcar seus lugares e posições com relação às narrativas oficiais. Ademais, essa ciência suprime ao máximo qualquer autonomia que esses objetos venham a ter.

Tanto os objetos de arte quanto aqueles etnográficos passam a pertencer a lugares específicos na sociedade europeia (MUDIMBE, 1993, p. 106) – dentre os quais gostaria de destacar o Museu Etnográfico de um lado e o Museu de Arte do outro. O significado dessa produção em seu próprio contexto tem pouco ou nenhum valor para esses museus, onde eles passaram a alojá-la em paredes brancas, pedestais ou redomas de vidro.

---

<sup>23</sup> Notem que esse processo é o mesmo que ocorre na Arte de modo geral, uma vez que o Universal (a Arte) é sempre expresso no Particular (o Artista).

A museificação seja da arte africana ou dos artefatos etnográficos está amplamente ligada ao regime de visualidade instaurado nas *Plantation*: retira-se dos povos qualquer ligação material que possam ter com sua própria cultura e os transporta para o outro lado do Atlântico, para que, com as narrativas e qualificações atribuídas pelo colonizador, eles possam passar a falar a língua do colono. O direito de ir a esses espaços e conhecer essa produção não era permitido aos povos escravizados, de forma que quem detinha a posse e o poder narrativo era a Metrópole.

Durante as chamadas Grandes Navegações, o explorador se depara com uma diversidade cultural de difícil classificação, que foi relegada a uma categoria de curiosidade. Com a consolidação das *Plantation* e a vontade de universalizar o modo europeu, essa produção passa a ser classificada de forma a servir aos ideais do Ocidente. Desse modo, constitui-se um verdadeiro projeto de domesticação e reducionismo cultural. Não é curioso que qualquer valoração que tal produção possa adquirir, seja na narrativa etnográfica seja na estética, apenas valorize-a para servir aos interesses das potências europeias.

Ainda que categorias como arte e artefato não sejam universais, isso não quer dizer que as diferentes sociedades não possam ter critérios classificatórios e hierárquicos próprios. Assim, permite-se depreender que apenas teremos sucesso em apreender os verdadeiros significados de qualquer obra de arte não-ocidental, assim como suas filosofias, se nos detivermos a analisá-las teoricamente desde seu próprio terreno cultural.

Nzegwu (2019, p. 372) se dedica em alguns momentos a analisar a exposição de Susan Vogel e o artigo de Danto (1988) acima referenciados, e afirma que em ambos os casos objetos africanos só podem ser arte se vistos sob lentes europeias. Os objetos só são passíveis de se tornar Arte porque os pesquisadores se propõem a libertar a produção africana de suas tradições representacionais, ou seja, compreendê-las como Arte à maneira europeia.

Isso só é possível por um esforço de criar pseudoequivalências entre as artes africanas e as categorias ocidentocêntricas da arte. Esse esforço tem como base os registros do fim do século XVIII e início do século XIX, feitos por missionários cristãos e funcionários coloniais, e reportados pelos antropólogos ocidentais (NZEKWU, 2018, p. 6), que em momento algum tinham como pressuposto tentar entender essas culturas a

partir de suas próprias categorias, mas sim de encontrar em outros territórios aquilo que o Ocidente ensejava ver.

Dessa forma, as dificuldades encontradas ao longo da existência da arte de se tornar uma categoria passível de translação intercultural se devem muito mais aos limites da compreensão ocidental do que à complexidade ou ao primitivismo de outras sociedades, o que acaba por gerar uma série de mal-entendidos como, via de regra, frutos de uma tradução que ignora as realidades culturais africanas (NZEKWU, 2018, p. 11).

Fruto da criação de falsas equivalências, ocorre aquilo que Oyěwùmí (2011) nomeia de generificação da arte. Modelos generificados são, na concepção da autora, frequentes em narrativas dos estudos africanos e também na história da arte. Essa herança colonial nos estudos da arte africana se constrói sob uma égide de registros baseados em observações de aventureiros brancos, etnógrafos coloniais, missionários, isto é, aquilo que Mudimbe (2019) nomeia de *Biblioteca Colonial*.

Ao universalizar a arte e impedir que as artes africanas fossem compreendidas pelos seus próprios pressupostos filosóficos e pela perspectiva dos africanos, Nzegwu (2020) observa que as estruturas do conhecimento ocidental reproduziram suas próprias ideologias e pressupostos metafísicos. Isso ocorre com relação ao gênero, por exemplo, ignora-se o fato de que “a categoria Ocidental de gênero foi produzida sob condições sociais que não existiram historicamente em África” (NZEKWU, 2020, p. 40). Gênero aqui não se trata de que existam homens ou mulheres em uma sociedade, mas ao fato de especificamente “categorizar os corpos, definir relações e organizar o poder nas sociedades” (NZEKWU, 2020, p. 40).

Gênero fala do princípio estrutural do poder e seu caráter valorativo que na Europa foi produzido por complexas interações entre o absolutismo monárquico patriarcal, o governo representacional patriarcal, o *ethos masculinista* do poder eclesiástico, e o privilégio dos ideais masculinos na modernidade. Como a categoria de raça e classe, a produção da categoria gênero está localizada provincialmente na Europa. Sua disseminação global durante a colonização de outras terras significou que ele era uma parte implícita do imperialismo. A suposição predominante de que todas as sociedades ao longo do tempo compartilham a categoria gênero antes do imperialismo é inerentemente falsa. Eu argumentei em outro lugar que é a universalização do gênero o que o imperialismo reconstituiu. (NZEKWU, 2020, p. 40, grifos meus).

Tanto Oyěwùmí (2011) quanto Nzegwu (2020) percebem que essa generificação associada à arte se faz notar, de forma evidente, nas falsas compreensões largamente disseminadas pelos estudos africanos sobre arte, que distinguem atividades artísticas feitas por homens ou por mulheres tendo por base as próprias divisões estabelecidas na história da arte do próprio ocidente.

Ao longo da história da arte, a criatividade foi associada como uma categoria de dominância masculina, os historiadores da arte privilegiaram objetos artísticos materiais que prescindiam a forma física ou o uso de técnicas instrumentais em detrimento de expressões artísticas criadas com o corpo humano (NZEKWU, 2014, p. 417). Assim, quando os historiadores da arte se debruçam sobre a produção africana, interessam-se de forma mais enfática pelos grandes modelos arquitetônicos e pela produção de objetos antropomórficos do que pelas qualidades estéticas vistas pelo Ocidente. Interpela-se esses pesquisadores a assumirem como pressuposto que essa produção se trataria de uma atividade masculina.

Então, ao se depararem com a arte iorubá – umas das formas de arte mais reconhecidas e estudadas pelo ocidente (OYĚWÙMÍ, 2011) –, por exemplo, associam a produção de esculturas e qualquer outro objeto que se assemelhasse à noção de arte europeia a uma produção masculina e, ao encontrarem em escavações ou em pilhagens objetos como potes, sem parar para se perguntarem sobre a identidade de gênero dos artistas que modelaram esses potes, presumem que esta seria uma atividade feminina. Além disso, ignoram que esse pressuposto diz muito mais sobre o Ocidente do que sobre a sociedade iorubá.

Nzegwu (2020, p. 41) deixa claro que a arte de fazer cerâmica [*Pottery-making*] no oeste africano é uma das atividades mais antigas e versáteis e também uma das mais importantes formas artísticas, datando mais de 10.000 anos antes da era cristã. Também é uma atividade completamente negligenciada na história da arte desde a fundação da arte africana. Tanto a filósofa quanto Oyěwùmí (2011) ressaltam que homens faziam e fazem cerâmicas na sociedade iorubá e que homens serem ceramistas é um fato e não uma exceção. Porém, o que se perde de vista ao assumir essa postura *naïve* em estabelecer supostas equivalências conceituas entre ontologias africanas e europeias – sejam de arte ou de gênero – é que a ontologia africana não é a ontologia europeia com um traço negro, mas que, sim, as expressões visuais, as literaturas orais e textuais, as instituições sociais

e as ontologias africanas são repositórios vivos e arquivos das comunidades que tornam palpáveis suas visões de mundo sobre questões como natureza, humanidade e realidade (NZEKWU, 2011a, p. 257).

A homogeneização que o Ocidente insiste em realizar é uma redução das multiplicidades de nações africanas, povos e culturas, e a primeira indicação desse problema são as generalizações excessivas como as que são realizadas tomando por base o gênero, o que na arte representaria uma operação que não faz sentido com a realidade. Para a autora, devemos tentar entender uma obra de arte como expressão do seu local de origem, isto é, entender a obra em seu contexto cultural (OYĚWÙMÍ, 2011, p. 224-225).

Além dos impactos dos processos de atribuir categorias como gênero e raça na arte que se expressam na história da arte e nos museus, vemos que a dominação ocidental sobre o Continente faz com que esses povos comecem a produzir arte à maneira que Europa espera que eles produzam, com o objetivo único de vender essas peças para turistas, causando um verdadeiro “*empobrecimento ontológico*” (MBEMBE, 2018a). Isso se dá uma vez que o Ocidente só está pronto para apreciar a arte que corresponda aos seus pressupostos.

Mudimbe (2019, p. 33) define essa arte como uma arte turística, produzida por africanos, mas para o consumo do mercado europeu que denota o domínio dos consumidores sobre a criatividade local. Tal fato o leva a perguntar se essa demanda turística é realmente arte ou apenas objetos de satisfação de uma vontade externa ao continente africano. Para ele, de fato, essa produção se mostra apenas como consequência do longo período escravista que insistiu em classificar objetos africanos de acordo com o pensamento ocidental.

Essa arte turística, para Bidima (1997), é fruto dos diversos processos colonizadores e dos imperativos do Capital que tornam possível o desejo de consumir, mas consumir sob padrões específicos que não questionem as lógicas dominantes que a supremacia europeia construiu. Assim, essas obras vendidas para turista geralmente são comercializadas e revendidas a preços baixos e sem referência autoral: por ainda terem uma visão infantil de que povos africanos não entendem o valor do dinheiro, e que assinar uma obra de arte seria um ato de egoísmo que se contrapõe ao pensamento *unamista*<sup>24</sup> de

---

<sup>24</sup> Sobre esse assunto, ver: Castiano (2010).

que as sociedades africanas seriam governadas por um ideal de coletividade que corresponderia a uma utopia do coletivo ocidental.

Gostaria de reafirmar a importância de revisitar criticamente esse processo histórico de criação e disseminação de hierarquias ocidentocêntricas que tem início no projeto da *Plantation* que confinou as expressões africanas em categorias reducionistas e dicotômicas como arte e artefato, negando-as o direito de ver e das obras de serem compreendidas a partir de suas próprias categorias filosóficas.

O problema, como alerta Nzegwu (1989, p. 30), concerne à falta de limite entre o particular e o universal e à não problematização do fato de que qualidades artísticas ou propriedades ontológicas da arte de uma cultura e ambiente cultural específicos foram universalizados. Ainda que a filosofia seja a via de interpretação e o meio de atribuir significado à obra, a ausência de uma problematização do local de onde surge esse pensamento filosófico, que foi tomado como universal, ainda se faz presente.

Sejam os processos de classificação, interpretação, valoração, compra/venda, crítica, exposição, etc., parece sobressair, em toda a cadeia fundante e resultante da ontologia da arte no ocidente, justamente, a primazia do Universal sobre o Particular. Isso não quer dizer que o melhor caminho seja uma relativização *ad infinitum* de toda e qualquer categoria ou valor de juízo teórico. Todavia, ao estudar e tentar entender esses processos, tem se tornado evidente que uma problematização da universalização acrítica da categoria arte, como compreendida em sua criação, é necessária, especialmente caso se pretenda de fato realizar alguma reparação ou inclusão dos objetos africanos e suas diversas recepções em território europeu.

### 3. A RACIALIZAÇÃO DA ARTE E DA ESTÉTICA

A racialização e a europeização da arte foram dois outros processos que andaram juntos. Ambos estão intimamente ligados ao guarda-chuva conceitual que acompanha o termo “arte primitiva”. Se o artista é definido como um homem branco, os outros povos deveriam ser menos homens, e qualquer produção simbólica ou material que viessem a realizar não passaria de uma mera expressão primitiva, portanto, não arte. Compelia apenas ao homem branco e europeu a digna tarefa de realização de obras de arte, pois era quem detinha o poder e o senso de bom gosto. Isso me possibilita suspeitar da Arte como um sistema operando “dentro de uma definição elitista de ‘belas-artes’ que envolve exclusivamente a arte branco-ocidental” (NASCIMENTO, 2016, p. 201).

Os reflexos desses processos de ocidentalização e racialização podem ser sentidos principalmente na demora que se há para o início de uma elaboração de um pensamento na academia ocidental sobre as artes de outros povos. Esse interesse apenas iria despontar e se tornar perceptivo de fato, nas artes, com as vanguardas europeias dos primeiros anos do século XX. Esse momento coincide com um período de maior circulação de objetos africanos na Europa e com as primeiras coleções privadas de grandes intelectuais desses objetos.

Shiner (2001, p. 270-278) delimita o início do século XX como ponto de partida para esse debate, impulsionado sobretudo pelo interesse particular de artistas europeus pela produção simbólica daqueles que, por seus olhos, eram vistos como incivilizados, sejam as crianças, os amadores, as pessoas com deficiência e os ditos povos primitivos. O interesse sobre esses primitivismos residia, de forma geral, nas possibilidades de se olhar para uma produção que teria sido feita por povos considerados antecessores na linha evolutiva do homem europeu. Via-se uma oportunidade de estudar seu passado no tempo presente e de criação artística inovadora por meio dos impulsos primitivos.

É importante salientar que essas categorias históricas que aparecem atreladas à invenção da arte e que merecem um estudo a parte – sejam de dominação geográfica, mas também de sexo, raça e classe – são associadas a uma cartografia complexa de dominação que envolve uma série de criações categóricas hierarquizadas que se geram mutuamente e se fortalecem de forma imbricada, para além das citadas poderíamos incluir: a língua, a

religião, as nações, as migrações, as divisões Norte/Sul e Ocidente/Oriente, etc. Todas elas estão atreladas umas às outras e se constituem mutuamente como tudo aquilo que irá embasar historicamente as matrizes de poder e dominação (DORLIN, 2009, p. 6-8).

No contexto próprio da arte africana, ocorrem processos similares àqueles que pertencem à invenção da arte, mas aqui com impactos específicos. No pensamento da filósofa nigeriana Nkiru Nzegwu (2019), a racialização que se faz presente na arte africana é fruto de uma estrutura, também racializada, em que a lógica epistêmica que vigora é fruto dessa teoria que universaliza as maneiras ocidentais de ver, pensar e entender o mundo e a arte (p. 367).

Operou-se uma gramática da racialidade, ou melhor, um “dispositivo de racialidade” sobre o domínio da produção de povos africanos que atuou “como instrumento articulador de uma rede de elementos bem definida pelo Contrato Racial que define as funções (atividades no sistema produtivo) e papéis sociais” (CARNEIRO, 2005, p. 96). Assim, deslegitima-se o conhecimento endógeno e os indivíduos enquanto produtores de conhecimento, e impõe-se um pressuposto universalismo binário europeu como estratégia de dominação e controle social. O dispositivo “[a]o instituir um novo campo de racionalidade em que relações de poder, práticas e saberes se articulam”, ele “instaura uma prática divisora que primeiramente tem efeitos ontológicos, constituindo sujeitos-forma. No âmbito do dispositivo a enunciação sobre o Outro constitui uma ‘função de existência’” (CARNEIRO, 2005, p. 39).

Uma dessas expressões do racismo é justamente o *racismo cultural* (MBEMBE, 2020b, p. 132), que não é um subtipo de racismo discernível dentre outros, mas uma das facetas do racismo como instituição social, ligado ao ódio cultural. O racismo cultural, não podendo eliminar os hábitos, os costumes, a alimentação e produção simbólica do sujeito africano, torna-os objetos exóticos, passíveis de curiosidade e de classificações a bel prazer da lógica colonial.

Dessa forma, vigoram os pressupostos de que os africanos são o estágio mais baixo da cadeia evolutiva do homem, e assim eles não podem distinguir conceitualmente arte de artefato. Logo, ao seguir a lógica da ideologia racial e entender esses povos como tribais, caso eles venham a possuir alguma expressão artística, essa seria uma expressão também tribalista, isto é, uma arte primitiva. A produção africana e o artefato são



entendidos como estáticos e restritos, ao passo que a dinâmica e a variação apenas são permitidas no reino da Arte.

Para Nzegwu (2019), a arte é uma categoria ontológica atrelada essencialmente à cultura branca. Essa concepção ocidental de arte e criatividade perpetua a hegemonia racial europeia. A mesma noção de arte, para se fazer valer, é evocada a todo momento, mesmo quando questões raciais estão ausentes ou são marginais para se estudar um objeto. O apagamento desse dado na narrativa da história da metafísica faz com que justamente se universalize esse pensamento e que se escondam dados políticos que deveriam estar presentes em todo o debate.

Ocorre justamente um ocultamento das estruturas racistas que moldaram o pensamento sobre arte. Racismo aqui se refere à “ideologia racial desse sistema de conhecimento que glorifica e assegura a validade e a dominância da realidade ocidental branca” (NZEKWU, 2019, p. 369). É justamente nesse regime racialmente estruturado que identifiquei como fundado nas práticas reducionistas das *Plantation* que a “realidade branca é corporificada em filosofias, teorias, teorizações, argumentos, processos reflexivos, suposições, ideias, conceitos, categorias e sistemas classificatórios” (NZEKWU, 2019, p. 369).

Ao ocultar as relações entre ontologia e política – isto é, ao tomar visões sobre o Ser como verdades únicas e neutras e não como discursos fundados em locais e por intermédio de práticas específicas –, reproduz-se uma lógica epistêmica e teórica oriunda dessa estrutura racializada em que se universalizam justamente compreensões e maneiras ocidentais de entender o mundo e as artes. É essa reprodução que irá autorizar que se proponham discursos que afirmam que o africano é o estágio mais baixo da cadeia evolutiva humana ou que os africanos não são capazes de discernir conceitualmente categorias como arte e artefato (NZEKWU, 2019).

Isto se dá por meio de “um processo persistente de produção da indigência cultural: pela negação ao acesso à educação, sobretudo de qualidade; pela produção da inferiorização intelectual; pelos diferentes mecanismos de deslegitimação do negro como portador e produtor de conhecimento e de rebaixamento da capacidade cognitiva.” (CARNEIRO, 2005, p. 97). Afinal, “não é possível desqualificar as formas de conhecimento dos povos dominados sem desqualificá-los também, individual e

coletivamente, como sujeitos cognoscentes. E, ao fazê-lo, destitui-lhe a razão, a condição para alcançar o conhecimento ‘legítimo’ ou ‘legitimado’” (CARNEIRO, 2005, p. 97).

Se a metafísica ocidental construiu historicamente “o Outro como não-Ser como fundamento do Ser” (CARNEIRO, 2005), de forma que a possibilidade de o branco se constituir como Ser dependia intrincadamente de o africano ser um não-Ser. Processo análogo ocorre na ontologia da Arte: para que a produção ocidental se elevasse como Arte, a epistemologia racial operou para que as produções de outros povos se constituíssem como não-Arte ou Artefatos.

Funda-se, portanto, uma ontologia da arte calcada justamente nessa estrutura, em que pesquisadores e teóricos brancos impõem uma visão racialmente estruturada sobre a realidade da cultura africana, em que categorias muito caras à ontologia de maneira geral reforça o racismo e o imperialismo<sup>25</sup>: Racionalidade, Objetividade, Universalidade, Verdade e Conhecimento. Nessa ontologia, ignoram-se o preconceito e as interpretações problemáticas em favor dessas mesmas categorias e na manutenção da hegemonia (NZEKWU, 2003).

Para Nzegwu, o exemplo inicial desta parte da dissertação é paradigmático para entendermos como a racialização da arte e da estética ocorrem e como uma certa visão política de mundo funda uma ontologia. O primeiro aspecto a se levar em conta em relação ao apagamento do discurso racial impregnado na ontologia da arte é uma ausência da discussão sobre como esses objetos foram parar no museu. Tanto no texto de Vogel (1988) quanto na crítica de Danto (1988), em nenhum momento se reflete sobre as origens da rede Zande.

A história da coleta desses acervos, que se constituem além dos artefatos e das obras de arte do continente africano – classificados segundo os critérios históricos debatidos neste trabalho –, contam também com enormes coleções de ossadas humanas e animais, plantas, insetos e outros objetos da biota local, atingem o ponto alto no fim do século XIX e início do século XX, com a intensificação de missões coloniais no continente africano cujos objetivos eram a conquista territorial, a colonização dos povos

---

<sup>25</sup> “Em diferentes pensadores, as esferas de atividade da razão constituirão parâmetros de aferição para o julgamento e validação do quantum de racionalidade é identificável em cada grupo humano: autocontrole (domínio de si), como condição de constituição do sujeito moral; domínio da natureza, como condição de desenvolvimento das técnicas, do progresso, da ciência e do desenvolvimento humano. Serão esses, pois, os eixos essenciais de valoração dos diversos grupos humanos” (CARNEIRO, 2005, p. 98).

africanos, e a contenção de sociedades que recusaram se assimilar ao poderio europeu ou até mesmo ousavam enfrentar as tropas militares europeias. As equipes eram constituídas de militares, cientistas, antropólogos, historiadores da arte, missionários e até mesmo aventureiros, para os quais a pilhagem e a coleta de materiais eram práticas recorrentes.

É possível destacar algumas dessas missões coloniais que costumavam se dividir entre expedições etnográficas e punitivas. Foram realizadas, por exemplo, missões na China em 1860, na Etiópia em 1868, no reino Ashanti em 1874, no atual Congo Belga em 1884, no Mali em 1890, no reino do Daomé em 1892, no reino do Benim em 1897, na Tanzânia em 1907.

Foram essas expedições que intensificaram de forma monumental a quantidade artigos africanos em circulação na Europa. Apenas no *British Museum*, há hoje cerca de 69.000 objetos africanos; no Museu Real da África na Bélgica, cerca de 180.000; no Humboldt Forum de Berlin, 75.000; e 70.000 objetos, no Museu *Quai Branly* na França. Números parecidos aparecem nas coletas de animais. Apenas a Missão Etnográfica Dakar-Djibouti, realizada pela França entre 1931 e 1933, coletou mais de 5.000 insetos que foram encaminhados para o Museu de História Natural de Paris (BONDAZ, 2015). Outros tantos objetos foram parar nas mãos de colecionadores particulares, universidades e mercadores de arte.

Existiu, nessas pilhagens, um ideal de caça, seja de artefatos ou de animais – vivos ou mortos –, que vinculou a conquista do ato de coletar como o direito à posse do que fora coletado (BONDAZ, 2015). É por vigorar no colonizador uma ideia de que tudo aquilo que possa encontrar ou “dominar” lhe pertence por direito – isso desde antes das missões etnográficas, como tratei sobre formação dos Gabinetes de Curiosidades – que uma quantidade enorme de pessoas se sentia encorajada a realizar essas grandes coletas.

Reconhecidos ou não por suas populações como obra de arte, compreendidos ou não como parte de uma “ontologia da força vital” (DIAGNE, 2007), a pilhagem desses objetos aliados à pilhagem de recursos naturais, da violação dos direitos humanos, das práticas de corrupção realizadas com auxílios de atores privados internos e externos compreendem parte constituinte do que Mbembe (2019, p. 30) entende como um verdadeiro crime contra a humanidade.

Se a *Plantation*, como estudado acima, funda, nas palavras de Mbembe (2018a), “uma nova consciência planetária”, foi ela que garantiu que o período da pilhagem colonial fosse possível. Chamada pelo autor de a “Grande Extração”, essa compreende o período da segunda fase do colonialismo no continente africano, que serviu de combustível e possibilitou a institucionalização do imperialismo moderno (MBEMBE, 2019, p. 57-62). Caracterizou-se pelo acesso ilimitado de matérias-primas diversas, o que permitiu aos países imperialistas estabelecerem um forte mercado para o comércio internacional.

Ao passo que a produção africana – classificada em território europeu como arte ou artefato – começava a causar um interesse mais notável ao público dos museus e aos pesquisadores, a colonização também impactou os diferentes povos africanos. Funcionando como uma verdadeira “máquina produtora de desejos e fantasias” (MBEMBE, 2018a, p. 203), o colonialismo também modifica a percepção local sobre as armas europeias e a técnica ocidental que passam a causar fascínio nas sociedades africanas, o que facilita o exercício do poder sobre a vida (MBEMBE, 2018a, p. 202-213).

“Se existe um pequeno segredo da colônia, é certamente a *sujeição do nativo pelo seu desejo*” (MBEMBE, 2018a, p. 211, grifo do autor), esse desejo de adquirir a novidade material europeia garante ao colonizado uma servidão integral ao colono. O discurso europeu pôde criar uma imagem de realidade que garantiu às suas instituições o poder de falar como proprietárias legítimas daquilo que era roubado.

Em resumo, Abdias do Nascimento destaca:

Recordemos rapidamente os fatos históricos: com a invasão da terra africana, o saque, a violação, a escravização, e o assassinio de cem milhões de africanos; com a pilhagem das riquezas naturais assim como dos tesouros artísticos da África; e com a dominação cultural, atingiu-se à negação do espírito africano, para na etapa seguinte o homem e a mulher africanos serem degradados à condição de animal. A ideologia da brancura se arvora em valor absoluto. Tudo o mais é a sombra do inexistente. O negro-africano não teve história, nunca teve cultura; sua existência "natural" sempre careceu de arte, religião e sutileza. A "superioridade" do branco e a "inferioridade inata" do negro-africano foram louvadas em todos os tons, e a ciência não negligenciou essa tarefa: a antropologia, etnologia, a história, e a medicina, contribuíram à edificação da ideologia, e à institucionalização do racismo com fundamentos "científicos". (NASCIMENTO, 2016, p. 196-197).

Para Nzegwu (2019), o apagamento dessa questão ética garante que os curadores dos museus de arte sejam vistos como únicos capazes de apreender e falar sobre as qualidades próprias desses objetos, ou “discernir suas qualidades artísticas” (p. 369). Tudo isso ocorre “[d]esviando a atenção do fato de que artefatos africanos em museus de arte ocidentais são fruto de pilhagens, *troféus da dominação colonial*, facilitadores da representação dos museus ocidentais como instituições nobres e valorizadas pela humanidade” (p. 370, grifos meus).

Outros dois pontos fundamentais – sobre os quais a exposição supracitada se apoia para construir sua tese e que são percebidos na crítica dantiana – que dizem respeito justamente à “superimposição dos pressupostos e preconceitos ocidentais sobre objetivos e visões artísticas das obras de arte” (NZEKWU, 2019, p. 367) são os prognósticos que os africanos não são capazes de distinguir entre arte e artefato e que os africanos se encontram na escala mais baixa da evolução humana.

Esses pontos prescindem de uma construção longa e histórica, que novamente remonta o período das *Plantations*, são frutos de um processo duradouro de pesquisas realizadas em continente africano ou não, por teóricos e pesquisadores brancos armados de uma visão pré-constituída sobre a realidade africana. Atrelado a uma completa ignorância, por parte desses pesquisadores, das realidades e das línguas locais, o que dificultou ainda mais a entrada no universo conceitual do discurso desses povos. Fazendo com que uma estrutura de conhecimento racializada legitimasse a propagação de crenças e discursos racistas, deslegitimando conhecimentos locais, mantendo os não-europeus de fora do universo artístico e ignorando falsas interpretações e equivalências (NZEKWU, 2003; 2019).

O que Vogel sugeriu em *ART/artifact*, segundo Nzegwu (2019), é que Arte, Criatividade e Estética pertencem ao domínio da “cultura branca” e da “civilização ocidental”. “A ideia de que os artefatos africanos são obras de arte *apenas* no solo ocidental e determinadas *apenas* por curadores brancos é a evidências de que a ideologia racial estava conduzindo as explicações” (p. 369, grifos da autora). Ainda que as intenções da curadora não fossem racistas, “a ausência de intenção não significa que a racialização não ocorra” (p. 370). O ato de criar pseudoequivalências não garante nem o esclarecimento sobre a produção africana, nem uma redenção da metafísica ocidental, justamente porque Vogel inicia seu argumento a partir de uma pressuposição que o

esquema estético e ontológico africano é inferior ao conhecimento ocidental. (NZEKWU, 2011a; 2018; 2019).

Essa racialização da ontologia da arte a qual venho me referindo está atrelado àquilo que Flor do Nascimento (2020) chamou de *metafísica do racismo*, uma imagem de realidade estruturada a partir das práticas coloniais que prescreve o Ser em uma lógica hierarquizada pautada em uma naturalização do racismo. São processos frutos de uma universalização do pensamento considerado Ocidental, e do reducionismo da pluralidade ontológica da Terra, que vão categorizar o Ser antes mesmo de conhecer o que ele tem a nos dizer. Ou seja “[s]umariamente achatando a complexidade das culturas africanas e inflando arbitrariamente o que Vogel conhece, o sistema de conhecimento de privilégio branco torna as culturas africanas repositórios de qualquer interpretação, por mais ridícula que seja” (NZEKWU, 2019, p. 371). E é ao transformar “afirmações racistas em afirmações empíricas e, em seguida, em verdades” (NZEKWU, 2019, p. 371) que essa *metafísica do racismo* cria uma arte e uma estética racializadas e uma ontologia despolitizada – no sentido de esta não costuma refletir sobre os aspectos políticos de sua constituição como verdade absoluta.

No que concerne a crítica dantiana e suas considerações a partir do seu exemplo mental sobre o Povo Cesteiro e o Povo Ceramista, descritas no início desta dissertação, é importante reafirmar que o filósofo se apoia vigorosamente em sua tese dos significados incorporados. Possuir um significado incorporado é o que garante que um cesto seja uma obra de arte e não repositório de frutas. Por significado incorporado Danto quer dizer discurso, ou seja, que o objeto apenas é uma obra de arte se ele diz algo sobre a realidade. De forma que a Arte se encontra, então, atrelada fortemente à uma reflexão sobre sua realidade.

Esse discurso é historicamente localizado e se baseia na relação da obra com o mundo, dando “vida” à obra de arte. No entanto, se quisermos alcançar esse significado que está incorporado na Arte ou que a Arte corporifica, é necessário um trabalho intelectual de interpretação<sup>26</sup> feito por alguém que não seu criador (o artista), de forma que não seja arbitrário o que distingue o conjunto restrito de objetos que formam a Arte

---

<sup>26</sup> “[P]oderíamos facilmente caracterizar as interpretações como funções que impõe obras de arte sobre os objetos materiais, no sentido de determinar quais propriedades devem ser tomadas como parte da obra e dentro do significante da obra de modo que eles não estejam caracteristicamente de fora da obra” (DANTO, 2014, p. 77).

e o que os irão diferenciar das meras coisas do mundo. “A interpretação é, com efeito, a alavanca com a qual um objeto é alçado para *fora do mundo real* e para *dentro do mundo da arte*” (DANTO, 2014, p. 74, grifos meus), ao se apoiar na interpretação como chave para o desvelamento do objeto artístico, Danto garante que “a arte pode, na verdade precisa, ser racional e sensorial ao mesmo tempo” e que “suas propriedades sensoriais estão relacionadas ao seu conteúdo racional” (DANTO, 2015, p. 108).

Ao se calcar na interpretação filosófica e na História – definida aqui com universal – garante na concepção de Danto que sua teoria dos significados incorporados seja também universal e atemporal. Por essa razão, para Danto é natural aplicar sua epistemologia da arte à produção africana. É justamente seu desconhecimento das realidades africanas (NZEKWU, 2019) que faz com que o filósofo norte-americano retome o caráter sacro da obra de arte para diferenciar arte e artefato em sociedades não-europeias.

Para a filósofa nigeriana, atrelar uma obra de arte a teoria dos significados incorporados, faz com que a Arte só possua sentido em um sistema fechado (Ocidental) e perca o sentido fora desse sistema., ainda que Danto argumente que sua ideia de arte equivale para qualquer lugar e em qualquer tempo. O que ocorre é justamente o que venho tratando acompanhando os argumentos de Nzegwu, isto é, ainda que Danto queira parecer neutro, sua teoria fora construída sobre pressupostos raciais e imperialistas. Não à toa vemos aparecer em sua comparação teórica categorias construídas dentro dessa estrutura racial: Racionalidade, Universalidade, Neutralidade, Verdade, etc.

Justamente por querer atrelar a Arte à interpretação e não a similaridades visuais (DANTO, 2005), o teórico americano se preocupa em diferenciar Artefatos africanos cujas formas foram apropriadas pela Arte modernista. Uma vez que a distorção do olhar que essas formas causaram no Ocidente não são vistas como distorções no continente africano. É o fato do olhar ocidental não ser capaz de penetrar profundamente nos artefatos africanos, que garante uma impossibilidade de os interpretar, ou seja, os artefatos apenas poderiam ser apreciados por suas qualidades estéticas e não por propriedades filosóficas.

Assim, “Danto cria uma ficção epistemológica que o permite negar que artefatos africanos sejam arte” (NZEKWU, 2019, p. 373) a não ser por parâmetros e reflexões

ocidentais. Com isso, o que Danto afirma, em última instância, é que a África é “como uma terra de desinteligência, falta de razão e sem conhecimento” (NZEKWU, 2019, p. 374).

Uma ontologia da arte racialmente estruturada afirma “uma impureza, uma tara que impugna qualquer explicação ontológica” (FANON, 2020, p. 125) da produção africana em seus próprios termos. A ontologia assim, de uma vez por todas, “deixa de lado a existência”, pois assim como “o negro não precisa ser negro, mas precisa sê-lo diante do branco” (FANON, 2020, p. 125), o objeto africano apenas precisa ser Arte em solo ou diante dos olhos do europeu. E é pelo fato de a produção africana não possuir “resistência ontológica aos olhos do branco” (FANON, 2020, p. 125), que permite que esses objetos sejam classificados e reclassificados em categorias diferentes e alheias ao conhecimento local. É o fato de a África ser reconhecida como um “vaso vazio” que permite que o objeto africano seja “preenchido por terminologias, periodização, definições e interpretações ocidentais e racializadas que fazem com que a Arte Ocidental constitua a única arte lá fora” (NZEKWU, 2019, p. 375).

Desse modo, para Nzegwu (2019) o primeiro passo para sair desse local é a desracialização da arte e da estética, o que requer mover essa produção para fora da esfera da raça. E entender que falar e insistir em ideais racialmente estruturados é insistir em um projeto colonial modernista que se mostrou incapaz de compreender as produções africanas tradicionais.

Fora da ontologia cognitiva e social criada pela ideologia racial, uma realidade diferente se abre, na qual a arte é uma atividade pela qual os humanos interagem e descobrem as várias dimensões da vida. A linguagem artística reflete os valores perceptuais e ontológicos da realidade das pessoas. Um levantamento abrangente da arte e da atividade criativa desdobra um empreendimento humano no qual o engajamento imaginativo com a realidade produz obras de arte. A arte confirma que as pessoas veem o mundo por meio de lentes culturalizadas. Seguir a linha do tempo humana e focar na produção artística de povos e comunidades em todo o mundo revela uma incrível gama de formas e expressões de tratados filosóficos do mundo visível e invisível. Desde o início da história humana até o presente, as pessoas especularam e produziram filosofias concretas como artefatos. Esses artefatos, incluindo os de nossos primeiros ancestrais humanos, eram claramente diferenciados das ferramentas comuns do dia a dia. Seus sítios arqueológicos revelam que eles eram formas de arte apreciadas, tanto pelas mensagens que codificaram quanto pela metafísica da vida que articularam. Entre o antigo povo Khoisan da África do Sul, por exemplo, estimadas gravuras em pedra datam de 22.000 anos, ou 16.000 a.C. Assim, as filosofias criativas que sustentam a dimensão



contemplativa da arte e da criatividade vão profundamente no tempo até a antiguidade remota, à medida que os primeiros humanos analisavam e raciocinavam sobre seu ambiente e condição existencial. (NZEKWU, 2019, p. 374).

Estas reflexões apontam que as coisas, a arte inclusive, não se encontram como entes dados e finalizados em si mesmos, prontos para serem classificados<sup>27</sup>, a construção do conhecimento se dá por embates e relações de poder. A ideia de que o conhecimento metafísico aponta uma falência em si mesmo, uma vez que vimos a eliminação de formas de conhecimentos dos povos na tentativa de eliminá-los, desqualificando em suma esses próprios povos. “A desmoralização cultural do Outro realiza a um só tempo a superlativização do Mesmo e a negação do Outro” (CARNEIRO, 2005, p. 108).

Nesta concepção, raça e cultura são categorias estruturais que determinam hierarquias que só podem ser plenamente legitimadas, se puderem – por meio da repetição sistemática e internalização de certos paradigmas (dos quais as teorias racistas são decorrentes) -, instituir e naturalizar em uns, uma consciência de superioridade, e em outros, uma consciência de inferioridade. (CARNEIRO, 2005, p. 106).

Há, portanto, uma urgência de compreensão das filosofias criativas reveladas pelas esculturas, gravuras, pinturas, desenhos africanos e sua inclusão e reconhecimento no pensamento filosóficos, fora de uma ideologia “movidada pelo racismo da supremacia branca” e do “sistema de conhecimento subjacentemente racializado” (NZEKWU, 2019, p. 375). É dessa forma, e seguindo com as considerações da filósofa nigeriana, que pretendo na parte seguinte analisar mais a fundo dois movimentos que tentam incluir a produção africana na Ontologia da Arte: o Universalismo e o Multiculturalismo.

Na parte seguinte desse trabalho, pretendo analisar justamente como ocorrem essas tentativas de reparação teórica às artes africanas, tendo como exemplo o Bosque Sagrado de Oxum na Nigéria. É por, assim como Nzegwu, acreditar em uma falência desse modelo substancialista de Arte racialmente estruturado em binarismos, que irei propor reflexões a partir das compreensões locais das artes iorubás. Não apenas para contrapor um modelo universal e um modelo endógeno, mas para refletir sobre o que

---

<sup>27</sup> Ver: FOUCAULT (1999a).

podemos aprender com as concepções locais para vislumbrar pensamentos menos autocentrados e mais relacionais e plurais.

## **PARTE II: REFLEXÕES COM AS ARTES IORUBÁS**

## 1. O BOSQUE SAGRADO DE OXUM

Figura 5: Bosque Sagrado de Oxum em Osogbo, Nigéria. Foto: Thierry Joffroy.



Fonte: UNESCO<sup>28</sup>.

Em 2005, a Organização das Nações Unidas para a Educação, a Ciência e a Cultura (UNESCO) declarou o Bosque Sagrado de Oxum em Osogbo, na Nigéria, Patrimônio Mundial, título destinado ao reconhecimento de sítios com relevância histórico-cultural para humanidade. O reconhecimento da UNESCO traz uma série de garantias ao patrimônio, especialmente ao que concerne à sua conservação. O documento que reconhece o patrimônio nigeriano (UNESCO, 2004) traz como objeto de suma importância para a sua decisão a “arte sagrada” presente no sítio.

A presença dessa produção de “arte sacra” está intimamente ligada à constituição milenar do Bosque como local sagrado na espiritualidade iorubá. Situado às margens do Rio Oxum, constitui-se como um espaço reservado ao culto da orixá de mesmo nome.

---

<sup>28</sup> Cf.: <https://whc.unesco.org/en/list/1118/gallery/>. Acesso em 15 jul. 2022.

Oxum é uma divindade ligada ao rio homônimo e relacionada, para o povo iorubá, ao nascimento da humanidade, ao ouro, ao cobre, à criatividade, à fertilidade, à sensualidade e à beleza (NZEKWU, 2011a). Para uma compreensão aproximada da complexidade de Oxum nesse caso, é necessário um esforço em transcender nossa compreensão habitual de divindade. Quando digo que Oxum está ligada ao Rio ou à criatividade, não quero dizer que esses são elementos que a representam, mas que Oxum <sup>e</sup><sup>29</sup>, é o Rio Oxum, ela é a criatividade e se tornou o bosque.

O povo de Osogbo vivia às margens do Rio Oxum, com o qual conviviam cotidianamente, realizando inclusive atividades comerciais, até que um dia Oxum reuniu a população e pediu-lhes que se instalassem distante do Rio, até que não pudessem mais ouvi-lo. No entanto, lhes fora permitido que visitassem o bosque que abriga o Rio – e, portanto, Oxum – para com ela festejar uma vez por ano. Essa data é até hoje comemorada pelos fiéis e sacerdotes, ocasião em que se realiza o famoso Festival Anual de Oxum, momento festivo que movimenta em Osogbo uma grande quantidade de turistas do mundo todo.

A “arte sacra”, à qual o documento da UNESCO refere-se, compreende construções arquitetônicas e produções relacionadas ao universo dos orixás iorubanos, que, de novo, não apenas os representam, mas os são. Essa produção foi, ao longo da história colonial, alvo de constantes saques e destruições. Entretanto, na década de 1960, uma sacerdotisa de Oxum, imbuída por uma vontade da própria orixá, convidou a artista austríaca Susanne Wenger para restaurar o Bosque.

Wenger fez sua carreira na Europa como escultora, indo posteriormente morar na Nigéria, onde se iniciou no culto dos orixás e recebeu o nome de Adunni Olorisha (SILVA, 2020, p. 286). A artista já tinha prestígio local dentro do culto iniciático, no entanto, para a restauração ela convidou uma série de artesãos locais com os quais aprendeu “as técnicas e a estilística iorubá”. Nesse processo, Wenger desenvolve uma verdadeira simbiose entre as técnicas aprendidas na academia europeia com aquelas vivenciadas no cotidiano local de Osogbo, o que constituiu um verdadeiro movimento, que agregou diversos atores nacionais e desembocou na construção de uma escola de arte.

---

<sup>29</sup> “Sendo uma, Oxum é muitas...” (HADDOCK-LOBO, 2020, p. 131).

O movimento em questão ficou conhecido como Nova Arte Sacra<sup>30</sup> e possui hoje reconhecimento internacional.

Figura 6: Bosque Sagrado de Oxum em Osogbo, Nigéria. Foto: Thierry Joffroy.



Fonte: UNESCO.

A Nova Arte Sacra se destaca por uma grande geração de artistas nigerianos com passagem pela *Òṣogbo Art School*, como:

Yínká e Kólá Adéyemí, Adéniji Adéyemí, Isaac Akindélé, Prince Láyí Orogún Adémoinṣe, Tòrómádé Fátáì, Tóyìn Fólórunṣò (neto de Áṣírù Qlátúndé), Àrè mú Jimoh, Adémólá Oníḃonókúta, Túndé Qdúnladé, Adémólá Oyèlámì, Báýò Ògúndélé, Jinádù Qládèpò, e Phillip Olúfêmi Babárinlò. Outros estudantes [da *Òṣogbo Art School*] incluem Yèkínì Fólórunṣò, Rahmon Olúgúnnà, Bàshírù Q pábólá, e David Osevwe. Todos esses artistas e outros emergiram do Movimento *Òṣogbo art*. A convergência entre os artistas,

<sup>30</sup> Nova Arte Sacra se tornou o nome de reconhecimento internacional para um movimento iniciado nos anos 1950 em Osogbo, que consistiu no reconhecimento dos artistas que atuaram na reconstrução do Bosque Sagrado de Oxum e, posteriormente, em artistas formados por essa tradição, que teve como pilar fundamental a escola *Òṣogbo Art School*.

artesãos, dramaturgos e escritores locais e estrangeiros, transformaram a *Òşogbo Art School* em uma capital simbólica da comunhão multicultural. Artistas da *Òşogbo Art School* inscreveram parte da sua inspiração criativa na cultura iorubá. [...] Artistas nigerianos de origem iorubá influenciados pela *Òşogbo Art School* incluem membros do Movimento *Onà Art* e graduados na *Ifè Art School*, como Moyò Òkédijí, Bólájí Campbell, Kúnlé Filání, Túndé Násírù, Tólá Wéwè, Wólé Lágúnjú, e Múfú Onífádé. Onífádé criou o movimento artístico *Àràism*. (ADÉSÀNYÀ, 2016, p. 257-258, grifos meus).

Importa, primeiramente, para discussão desta pesquisa, uma questão posta por Nzegwu (1989, p. 157), que se relaciona diretamente com que proponho discutir sobre tentativas de reparação, aqui mais precisamente no seio da ontologia da arte. Vejamos: Nzegwu compreende dois grandes processos que ocorrem na Teoria da Arte para a inclusão das artes africanas, o Universalismo e o Relativismo Cultural, que serão melhor analisados. Em linhas gerais, esses dois movimentos propõem o que pode ser introduzido ao se olhar para o Bosque Sagrado de Oxum e pela importância da Nova Arte Sacra, protagonizada por uma artista ocidental.

Um pensamento universalista clama por uma natureza compartilhada pela espécie humana, mesmo que possuam culturas diferentes, como os iorubás e os austríacos. Nesse sentido, Wenger e a população local compartilham uma mesma experiência artística, por intermédio dessa natureza em comum. Por outro lado, a teoria relativista propõe que cada cultura possui uma maneira própria de produzir e experienciar arte, e a experiência de não-nativos com a arte local é sempre limitada. Seguindo essa linha de pensamento, ou Wenger teria uma experiência limitada com o Bosque, tendo produzido uma arte informada pelo Ocidente, ou a artista teria aprendido mediante a socialização maneiras de se aproximar da experiência iorubá, tendo construído algo parecido, mas incompleto por ser estrangeira.

Pretendo, a seguir, debater o Relativismo Cultural e o Universalismo como duas tentativas de incluir as artes africanas na Ontologia da Arte, revelando as limitações de ambas. Proponho, ao fim da análise, retornar ao problema do Bosque Sagrado de Oxum para indicar possibilidades nesta pesquisa.

## 2. TENTATIVAS DE REPARAÇÃO ÀS ARTES AFRICANAS: RELATIVISMO CULTURAL X UNIVERSALISMO

Nkiru Nzegwu (1989) identifica duas grandes tendências teóricas na tentativa de compreender a experiência estética em contextos não-ocidentais, ou seja, ela investiga, na teoria estética, questões sobre a apreciação da obra de arte e o modo como a teoria ocidental compreendeu a experiência do Outro. Nesse contexto, a filósofa entende dois movimentos na tentativa de se estabelecer uma teoria geral que pudesse abarcar diferentes povos: o Universalismo e o Relativismo Cultural. Gostaria de reconstruir o percurso de Nzegwu não para analisar a experiência estética ou os critérios e condições para que uma arte seja boa ou ruim, mas para investigar como podemos usar a crítica a essas tendências para a pensar as tentativas de inclusão das artes africanas na ontologia da arte.

Carroll (2010) pontua que a tradição ocidental, de forma geral, em busca de uma definição de arte, desprezou análises metafísicas – que estariam dispostas a se preocupar com quais coisas são obras de arte e quais são candidatas em potencial para serem consideradas obras de arte – e privilegiou investigações epistemológicas – que estariam preocupadas, de forma mais enfática, com as qualidades necessárias que os candidatos a obras de arte deveriam possuir. A partir desses aspectos epistemológicos, a análise de Nzegwu adentra o campo.

Nesse sentido, as qualidades necessárias para apreciação de uma obra de arte, ou para sua definição, podem ser divididas em dois reinos, ambos qualificados como dicotômicos. De um lado, encontramos as qualidades exteriores, que dizem respeito às características formais da obra, prescrevendo que “não há nada mais para apreciar em obras de arte do que as suas qualidades formais” (NZEKWU, 1989, p. 106). De outro, há as teorias que clamam para os aspectos interiores e o subjetivismo, ou seja, as qualidades formais podem até contar para a apreciação ou definição de uma obra de arte, mas não são limitadas por eles, sendo mais importante considerar aspectos sociais ou culturais.

Essa divisão interior/exterior<sup>31</sup> foi utilizada para depreciação das artes africanas (NZEKWU, 1989). Defendia-se, por um lado, que a produção africana não poderia ser

---

<sup>31</sup> Nzegwu (1989) usa essa divisão interno/externo para evidenciar diferenças entre as teorias estéticas analisadas por ela em sua tese. A filósofa, acredita que algumas correntes estéticas no pensamento ocidental



considerada arte devido a seus aspectos formais, que eram inferiores aos europeus, os quais seriam dotados de uma qualidade superior. Por outro lado, acreditava-se que tanto a Europa não teria como definir ou apreciar uma obra africana, por não compreender suas qualidades subjetivas, quanto um africano jamais poderia compreender ou apontar obras europeias, por serem distintas de seu contexto cultural (NZEKWU, 1989).

Contudo, a supremacia de qualidades exteriores/interiores também foi utilizada para a inclusão da produção africana no seio da Arte. Reivindicava-se que a análise universal dos critérios formais poderia ser objeto de análise em qualquer parte do mundo com objetivo de estabelecer o que é ou não obra de arte. Também havia a crença de que tanto o africano quanto o europeu poderiam aprender sobre os aspectos socioculturais um dos outros para definir obras de arte em diferentes culturas.

O Relativismo Cultural privilegiou justamente esses aspectos internos. Em sua compreensão, “apenas nativos poderiam ter uma experiência completa das obras de arte em suas culturas; outros em virtude de serem estrangeiros ou não-nativos não poderiam a ter em princípio” (NZEKWU, 1989, p. 132). Ou seja, para o que nos interessa, apenas aqueles indivíduos de uma certa cultura poderiam definir e apontar as obras de arte em seu contexto nativo, cabendo ao teórico estudar e aprender sobre a cultura do Outro para indicar o que, naquele contexto, é Arte ou artefato.

Já a teoria Universalista descredita o acesso interno da obra tanto para a experiência estética quanto para a definição do objeto artístico. “Nessa visão, qualquer um pode apreciar completamente as supostas propriedades estéticas de qualquer obra de arte somente porque todos os seres humanos compartilham a natureza genética e por isso podem ser compreendidos como tendo a mesma prática artística” (NZEKWU, 1989, p. 133). Assim, há um cultivo de ideias que levam a crer que racionalmente podemos dizer que os outros possuem arte, justamente porque somos todos humanos e compartilhamos uma mesma natureza.

Para a filósofa, as questões e os problemas nas duas soluções foram construídos em torno de uma suposta possibilidade de dificuldade de acesso à cosmovisão de outras culturas. Dessa maneira, a tarefa do filósofo seria justamente, ao entrar em contato com

---

priorizam aspectos internos da obra de arte, portanto, subjetivos, já outras, teriam enfatizados aspectos externos, ou seja, formais da obra.

essa cosmovisão, encontrar os aspectos externos e os aspectos internos de cada cultura para definir uma obra de arte em determinado contexto, ou buscar dentro dessa cosmovisão as qualidades externas para a construção de um pensamento sobre arte universal.

Se adentrarmos nos dois movimentos em busca de uma possibilidade de apreensão multicultural da Arte, veremos que os Universalistas estariam mais dispostos a uma teoria global, uma vez que negam as diferenças culturais. Já os Relativistas Culturais seriam muito mais céticos com relação às abordagens multiculturais, pois há na base de suas concepções a existência de uma supremacia das diferenças culturais.

Ambas as abordagens são limitadas por um ocidentocentrismo. Por mais que Universalistas tenham uma compreensão muito acertada da possibilidade de que indivíduos de locais diferentes possam, em princípio, compreender obras de arte uns dos outros, eles chegam a essa conclusão apontando um suposto universalismo da natureza humana que parte das próprias concepções etnocêntricas do que conta ou não como importante. Assim, a arte seria algo universal justamente porque fora primariamente definida e entendida como algo importante na Europa.

Já os Relativistas Culturais teriam acertado na compreensão de que diferenças culturais são muito mais complexas que apenas as qualidades estéticas, mas errariam na crença de que a arte é impartilhável por indivíduos de diferentes culturas. As consequências dessa apreensão se dão sobretudo no rebaixamento do africano, que seria sempre menor que o europeu. Segundo essa lógica, o africano não possui a distinta habilidade de distinguir conceitualmente categorias como Arte/artefato aos moldes europeus (NZEKWU, 2014).

Preservou-se, de tal forma, este ocidentocentrismo que nenhuma das duas abordagens pode ter sucesso em resolver a querela sobre como a Arte de diferentes culturas interagem. Ou se universaliza a arte a tal ponto em que as diferenças culturais se tornam insignificantes, não porque elas são insignificantes de fato, mas porque se crê que todos compartilham uma mesma natureza Ocidental. Ou se crê na universalidade das diferenças culturais, de modo que o acesso completo à arte do Outro se torna impossível, e se acaba por sobrepujar os parâmetros Ocidentais, que são os que podemos conhecer de fato.

Nesse sentido, podemos retomar a discussão de Latour (2001), que considera o multiculturalismo do Universalismo e o Relativismo Cultural como duas esferas da modernidade que escondem, sob uma falsa abertura do pensamento, um ocidentocentrismo em que a natureza única<sup>32</sup> ocidental permanece como edificante da realidade. Ambas propostas permitem que qualquer povo seja universal – aqui que qualquer povo possua Arte –, desde que, para isso, “abram mão de tudo aquilo que lhes importa, seus deuses, suas almas, seus objetos, seus tempos, seus espaços e, em suma, sua *ontologia*” (LATOURE, 2001, p. 9, grifo meus).

Nzegwu (2018) nos diz, em uma análise mais atenta dos estudos africanistas<sup>33</sup> sobre a arte africana, realizados por africanos ou não, como pesquisadores ao longo dos anos não se propuseram a compreender a linguagem e a norma vigentes nas culturas que produzem algo nas quais se debruçaram para estudar as artes africanas. Assim, esses estudos – que frequentemente se baseiam em registros dos séculos XVII ao século XIX, decorrentes justamente das missões coloniais, transcritos por antropólogos e informados por funcionários coloniais ou missionários cristãos brancos – valem-se de pseudoequivalências entre as categorias africanas e as categoriais de Arte do Ocidente, causando mal-entendidos. Essas abordagens não são bem-sucedidas não pelo fato das culturas africanas serem demasiadamente complexas, mas sim pelos limites da compreensão Ocidental, que não se debruça de fato sobre seu objeto de estudo.

---

<sup>32</sup> A noção de natureza humana que Latour se propõe a criticar, e que a mesma crítica aparece em certa medida na pesquisa de Nzegwu, possui relação com uma faceta do pensamento ocidental que considera todos os seres-humanos como compartilhadores de uma natureza em comum, “implicando a inevitável existência de regularidades quase universais em toda espécie humana – regularidades, como o uso da linguagem, muito provavelmente explicáveis em termos da biologia e da psicologia evolucionista” (CARROLL, 2010, p. 283). Possuindo uma mesma natureza na qual os seres-humanos compartilham essas regularidades, as diferenças que aparecem nessas mesmas regularidades seriam da ordem cultural. Essas diferenças culturais ocorreriam “porque trazemos nossas dotações, nossos recursos biológicos, para diversos desafios ambientais e porque essas próprias diferenças iniciais geram histórias diversas” (CARROLL, 2010, p. 289). A espécie humana é assim compreendida como portadora de uma mesma natureza – “mononaturalismo” – e muitas culturas – multiculturalismo. A Arte como parte da natureza humana implica a sua existência em todas as culturas, como um elemento hereditário cujas diferenças nas formas de esculpir, desenhar, construir, gravar, cantar e dançar seriam da ordem da distinção cultural. No entanto, temos que nos lembrar da crítica latourniana que considera que para que um grupo seja compreendido como “cultura” deve aderir ao Universal, *i. e.*, deve abrir mão de sua *ontologia*. Quero dizer com “natureza única” ou “natureza universal” justamente essa compreensão ocidentocêntrica que considera como pertencente à natureza humana, compartilhada por todos os povos, conceitos e ideias importantes para o Ocidente e talvez não tão importantes assim para outros povos – como a Arte.

<sup>33</sup> Por “Africanista”, a autora compreende uma série de pesquisadores que se engajaram na pesquisa sobre as artes africanas ou qualquer outro objeto de análise no contexto africano, mas que mantêm um paradigma Ocidental em suas análises e constroem um quadro cultural hegemônico que sempre privilegia o Ocidente.

É mesmo uma lógica interna – epistêmica e teórica – que se fundou em estruturas racializadas, que, mesmo com concessões, pressupõe conhecimentos universalistas que privilegiam as maneiras de ver, pensar e entender o mundo Ocidentais, o que se traduz na compreensão da Arte. Essa primazia não permite inclusões nem reparações na ontologia da arte, porque sempre a compreende como sinônimo de cultura branca ou Ocidental, mesmo que essas informações estejam ausentes ou apareçam como marginais na análise em questão (NZEKWU, 2019). Isso nos faz lembrar que essas categorias “não são mais universais e socialmente neutras do que as condições sociais que elas refletem, do que se desprende que as diferenças culturais existem no nível conceitual assim como existem no nível prático” (NZEKWU, 1989, p. 153).

Essas tentativas de inclusão – que por vezes acontecem em exposições de arte, como vimos com a Rede de Vogel – estão ancoradas em uma narrativa imperial que sempre dá ao Ocidente o lugar por direito de definir o que é Arte ou não. Nzewgu (1994) mostra que essas construções teóricas dizem mais sobre a visão do curador ou do filósofo em questão do que sobre as noções africanas de arte, as quais o teórico costuma tratar, como parte de disciplinas como a Antropologia da Arte ou a História da Arte, coisas que nenhum nativo informaria primariamente dessa maneira.

Voltando para o Bosque Sagrado de Oxum, vemos o desmantelamento desse embate entre Universalismo e Relativismo Cultural, uma vez que a compreensão da espiritualidade iorubá por Wenger não está amparada na sua origem Ocidental, nem sua apreensão das formas artísticas iorubás foram colocadas em questão pelos próprios iorubás. Dessa forma, não podemos dizer que o fato da escultora ser austríaca configura sua produção como arte ou não em termos diferentes dos critérios Ocidentais ou iorubás. Insistir nesse tipo de diferenciação é perseguir em um eterno relativismo que deixa de olhar para o que está sendo produzido para olhar para quem está produzindo (NZEKWU, 1989, p. 157-158).

Quero insistir nesse exemplo que nos mostra que, assim como a análise da filósofa nigeriana, é o fato de teirmos em universalizar as categorias para resolver essa querela intercultural da ontologia da arte. O problema se refaz toda vez que colocamos a Arte como algo universal, seja ela orientada por características formais compartilhadas pela natureza única do ser-humano seja ela radicalmente diferente em cada local em que está circunscrita em aspectos internos e não completamente compartilháveis. A produção de

uma artista austríaca não é menos iorubá por sua ascendência europeia, tampouco é somente aceita como artisticamente valorosa pelo fato de possuir qualidades formais idênticas às presentes nos Museus de Artes da Europa.

Surge assim um *lugar-comum* que:

devido a uma necessidade cultural de definições únicas e universalmente válidas. Como se fosse impossível apreciar obras de arte sem defini-las. O problema é que na tentativa de definir um universo múltiplo [...] há [...] a necessidade de um porto seguro que impele as tentativas definitórias. O problema é que esse mesmo anseio contaminou a estética do século XX. [...] Elas propõem ou a absolutização ou o recorte do mundo da arte, *i.e.*, ou as teorias afirmam peremptoriamente o que é e o que não é arte, mesmo que seus critérios de demarcação sejam claramente insuficientes, ou elas trabalham com apenas um aspecto do mundo da arte, configurando-se como teorias de movimentos ou de tendências específicas. A maioria sequer cogita a possibilidade de ampliar esse mundo. (COSTA, 2014, p. 237).

A crítica da autora não advoga pela impossibilidade transcultural ou pela negação de experiências artísticas em diferentes locais. Destaca-se a necessidade de se atentar para os perigos do vício em universalizar o conhecimento Ocidental, gastando-se mais energia para encontrar supostas correlações entre cosmovisões de diferentes locais do que legitimando de fato os aspectos práticos que influenciam uma concepção transcultural de arte.

O apelo final de Nzegwu (1989) não é pela condenação das análises sobre artes em contextos não-nativos, mas por abordagens filosóficas que se dediquem menos em realizar descrições e se voltem mais para o valor que as práticas diárias vividas pelos nativos possuem, para que haja uma compreensão profunda dos contextos locais. Assim, nega-se uma supremacia epistemológica presente na ontologia que garante importância desmedida a lugares comuns e a generalizações.

Isso nos informa que o paradigma usado até então para as artes africanas está ligado a uma visão ocidentocêntrica sobre Arte e indica aquilo que será melhor analisado em seguida: *quando o paradigma muda, as artes aparecem*. Então, o primeiro passo para a reparação é começarmos a reconhecer as múltiplas categorias locais e endógenas das diferentes experiências artísticas, sendo esse movimento o oposto da constante universalização das formas de pensar.

O aviso de Mbembe (2018b) de que a Europa retirou coisas que ela nunca será capaz de restituir indica justamente que a universalização da Arte e sua imposição causaram um empobrecimento ontológico que destituiu a capacidade dos africanos de criar mundos, de criar outras figuras para uma partilha comunitária da humanidade. Sob essa perspectiva, propõe-se que haja reparação transcendente à mera inclusão da produção africana no arcabouço ontológico da Arte – mas que não nega a importância desse ato e desse debate. Isso nos obriga “não apenas a encontrar formas de reparar os danos que causamos (penso que isso é certamente importante), ou mesmo o dano que cremos ter causado, mas antecipar e prevenir o dano que *ainda está por vir*” (BUTLER, 2020b, n.p., grifos da autora). Para garantir que a reparação, qualquer que seja, “não será nem um gesto de caridade, nem um gesto de benevolência”, mas sim “uma obrigação, o ponto de partida de um novo regime de circulação (...) do patrimônio geral da humanidade” (MBEMBE, 2018c, n.p.).

### 3. CONSIDERAÇÕES SOBRE AS ARTES IORUBÁS

Pretendo seguir o exemplo destacado anteriormente, o Bosque Sagrado de Oxum, para retomar a discussão sobre os limites de uma certa ontologia da Arte ocidentocêntrica como apresentada ao longo desta pesquisa. Dessa forma, pretendo abandonar a categoria “artes africanas” – que fora apresentada com uma construção racializada da compreensão do Ocidente sobre a Arte – e seguir um certo recorte pensando com pesquisadores das artes iorubás. Essa estratégia também segue parte dos exemplos indicados e apresentados ao longo deste trabalho e parte importante da pesquisa da filósofa Nkiru Nzegwu – pesquisadora fundamental para construção desta dissertação –, que se dedicou a pesquisar, dentre outras coisas, aspectos estéticos, ontológicos e históricos da produção “artística” dos povos iorubás.

Ainda que um seguimento deste trabalho venha questionando categorias fixas como “arte” e suas correlatas – artístico, artista, obra de arte, escultura, estética, etc. –, seguirei com a estratégia de utilizá-las sempre que for necessário fazer uma aproximação entre o pensamento iorubá e o pensamento europeu. No entanto, preferirei sempre grafar no plural, uma vez que o intuito central desta pesquisa reside justamente em destacar a pluralidade das formas de se pensar as artes. Também, a pretensão reside não só na busca pelo artístico ou estético do pensamento iorubá, mas sim no questionamento de como a filosofia iorubá pode nos ajudar a repensar categorias e a ontologia da arte no pensamento ocidental.

#### 3.1. OXUM E O FAZER ARTÍSTICO

Enveredada por caminhos diferentes, mas que se encontram com os desta dissertação, a epistemóloga nigeriana Oyèrónké Oyèwùmí (2016) tece uma longa pesquisa que perpassa a *oralitura*<sup>34</sup> iorubá para discutir a necessidade de uma

---

<sup>34</sup> Utilizo aqui o neologismo criado pela pesquisadora Leda Maria Martins (2016), ao invés de “literatura oral”, termo recorrente, com intuito de destacar a inscrição dessa literatura para além da oralidade. Martins destaca que “matiz[a] neste termo a singular inscrição do registro oral que, como *littera*, letra, grafa o sujeito no território narratário e enunciativo de uma nação, imprimindo, ainda no neologismo, seu valor de *litura*, rasura da linguagem, alteração significante, constituinte da diferença e da alteridade dos sujeitos, da cultura e das suas representações simbólicas” (MARTINS, 1997, p. 21, grifos da autora). Dessa forma, o termo congrega as performances, os rituais, as memórias, as vocalidades inscritas nas corporeidades, as inscrições das corporeidades nos espaços e suas visualidades.

epistemologia endógena em debates de grande destaque nas academias ocidentais, como gênero, religião, corpo – tencionando sua suposta universalidade e a naturalidade com que as pesquisas acadêmicas fizeram translações e traduções interculturais sem problematizá-las. A pesquisadora compreende que “[as] sociedades, que experienciaram a colonização, sofreram diversos efeitos maléficos, alguns psicológicos, alguns linguísticos e outros intelectuais. Mas nenhum talvez tenha sido menos estudado do que a forma como a colonização subjugou saberes e marginalizou epistemes locais” (OYĚWÙMÍ, 2016, p. 1).

Figura 7: Bosque Sagrado de Oxum em Osogbo, Nigéria. Foto: Thierry Joffroy.



Fonte: UNESCO.

Nesse movimento, destaca-se na pesquisa de Oyěwù mí a categoria sócio-espiritual *Ìyá*, fundamental em seus escritos e central para questionar os binarismos de um pensamento ocidentocêntrico. O termo, frequentemente traduzido como mãe, indica uma instituição, uma prática social e um sistema local de conhecimento ligado à maternidade, mas não generificado e longe dos papéis hierárquicos e opostos



historicamente construídos no ocidente sobre o homem e a mulher. Nos estudos sobre os múltiplos papéis sociais na sociedade iorubá, Ìyá ganha enorme destaque nos trabalhos de Oyěwùmí (2016; 2021), indicando que para os iorubás “[n]enhuma dessas categorias sociais, seja de parentesco ou não, tem especificidade de gênero” (OYĚWÙMÍ, 2021, p. 43). Nos é mostrado que o gênero não é um marcador social, as distinções e as localizações da pessoa humana não são denotadas pelo olhar, despontando outros fundamentos mais dinâmicos como demarcação das relações, na qual a senioridade é sem dúvida central.

No entanto, gostaria, na medida do possível, de me distanciar das discussões de gênero para focalizar no que possa interessar à nossa discussão sobre as artes. O exemplo do Bosque Sagrado de Oxum pode servir como uma ponte para as reflexões de Oyěwùmí, devido à centralidade e importância de Oxum para as considerações da autora. As discussões sobre a categoria Ìyá e suas ligações com as artes, perpassam as interligações feitas sobre Ìyá, Oxum e a criação.

A maternidade na sociedade iorubá possui uma dimensão espiritual, além do nascimento físico dos bebês na família, “eles nascem antes de tudo de sua Ìyá, espiritualmente e fisicamente, portanto, eles são fundamentalmente filhos de sua Ìyá em primeira instância” (OYĚWÙMÍ, 2016, p. 60). Ìyá é, portanto, na tradição iorubá intimamente ligada à prole (*omo*), representa uma instituição, um papel social e uma identidade mística primordial cujo significado central “é a cocriação da criança, sua criação e preservação durante a vida depende da vigilância física e espiritual de Ìyá” (OYĚWÙMÍ, 2016, p. 66). Ainda que caiba à fêmea o papel de engravidar, Ìyá é uma categoria sem gênero, pois a criação da prole é comunitária (OYĚWÙMÍ, 2016, p. 57-66).

Oxum, na cosmopercepção<sup>35</sup> iorubá, é a Ìyá primordial. Esse fato se dá pois Oxum recebeu de *Olódùmarè* (o Ser Supremo) o poder sobre todas as outras divindades que

---

<sup>35</sup> Cosmopercepção [*world-sense*] é um neologismo, criado pela epistemóloga nigeriana Oyèrónkè Oyěwùmí, que se contrapõe a um certo oclocentrismo que permeia a noção ocidental de cosmovisão [*worldview*]. “O termo ‘cosmovisão’, que é usado no Ocidente para resumir a lógica cultural de uma sociedade, capta o privilégio ocidental do visual. É eurocêntrico usá-lo para descrever culturas que podem privilegiar outros sentidos. O termo ‘cosmopercepção’ é uma maneira mais inclusiva de descrever a concepção de mundo por diferentes grupos culturais. Neste estudo, portanto, ‘cosmovisão’ só será aplicada para descrever o sentido cultural ocidental, e ‘cosmopercepção’ será usada ao descrever os povos iorubás ou outras culturas que podem privilegiar sentidos que não sejam o visual ou, até mesmo, uma combinação de sentidos” (OYĚWÙMÍ, 2021, p. 29).

vieram para a Terra, sendo elas, portanto, prole de Oxum, devendo obedecê-la e respeitá-la, assim como cabe a toda prole obedecer e respeitar sua *Ìyá*. “Sem a cooperação de Oxum, nenhuma cura pode ocorrer, nenhuma chuva pode cair, nenhuma planta pode dar frutos e nenhuma criança pode nascer” (ABIODUN, 2014, p. 100). O poder e a autoridade que *Ìyá* possui sob a prole também foi concedido por *Olódùmarè*. (OYĚWÙMÍ, 2016, p. 65).

A conexão entre as artes e *Ìyá* se dá pelo poder e energia criativa de Oxum (NZEKWU, 2011b) e também pela ligação entre “criatividade [*creativity*] (fazendo arte) e procriatividade [*procreativity*] (fazendo bebê)” (OYĚWÙMÍ, 2016, p. 66) como produtos de uma mesma raiz e uma mesma fonte. Assim é a força de Oxum que delinea um fluxo de energia associado ao desejo, à cúpula, à realização, à concepção, ao nascimento e à criatividade que revitaliza e renova a vida (NZEKWU, 2011a).

Oxum também é reverenciada como *Ìyálewà* (*Ìyá* que produz beleza), título que associado à maternidade se liga ao processo de formação da prole no ventre, o parto propriamente dito e todos os cuidados pós-parto que formaram crianças belas. Por produzir uma prole bela que torna o mundo mais belo e agradável, *Ìyá* é, ela mesma, considerada bela. “Crianças são emblemas da beleza nas representações iorubás, e *Ìyá* como cocriadoras dessas belezas possuem um papel único a desempenhar na vida dessas crianças e, logo, da comunidade” (OYĚWÙMÍ, 2016, p. 68). Esse processo de embelezamento da criança na gestação e ao longo da vida são chamados de *onàyiya* (fazer arte), comparado como uma modelagem contínua da argila, o bebê é uma arte viva (OYĚWÙMÍ, 2016, p. 67). OyĚwùmí trata *Ìyálewà* como uma instituição estética, que embeleza não só o ser criado, seja de argila ou de carne e osso, mas que também torna o mundo belo e, por conseguinte, a existência humana. Pode-se perceber, desse modo, uma ligação intrincada de estética e política como categorias indissociáveis, uma vez que a beleza do ser gerado está intimamente ligada a uma existência humana mais aprazível.

Até aqui, consideramos as elucubrações iorubás sobre as funções estética da instituição *Ìyá*, e o papel de *Ìyá* na criação da arte viva, também conhecida como criança. Mas, a cultura também reconhece o papel de *Ìyá* na produção da arte visual e verbal. O ímpeto para as artes verbais e visuais é o mesmo: as belas criações representam adornos para os Orixás e anunciam a celebração de seu maior presente para os seres-humanos – as crianças. Porque as *Ìyá* são centrais para o processo de criação e procriação, não é surpresa que sua maestria artística flua daí (OYĚWÙMÍ, 2016, p. 68).

Assim, a esfera estética de Oxum, *Ìyáḷẹ̀wà*, como passível de ser ensinada e educada ao longo da vida (NZEKWU, 2011a), tratará do ensino de competências artística e estéticas em diversos âmbitos da vida da pessoa humana, como a dança, o canto, o adorno, a conduta pessoal, a higiene e a contracepção (NZEKWU, 2011a, 260-263).

É interessante perceber, ainda estando atento a uma discussão sobre modelos generificados de pensar o mundo, como a criatividade ao longo da história da arte foi associada a uma dominância masculina e associada unicamente à criação de objetos físicos e estáticos (NZEKWU, 2011b; 2014). No entanto, ao discutir a criação e a criatividade como *Ìyáḷẹ̀wà*, notamos não só um modelo e uma concepção estética não generificada – ainda que a fêmea possua papel primordial –, mas que tange formas artísticas criadas com o corpo humano e aspectos diversos da vida humana e da comunidade.

Esse caráter fica evidente se analisarmos as duas dimensões da beleza (*ewà*) apontadas por Lawal (2008): a beleza física (*ewà òde*) com apelo visual e a beleza interna (*ewà inú*) ligada à moral e ao caráter (*ìwà*). Lawal se utiliza de um ditado popular para expressar essa relação e compreender a beleza física como um legado natural: “*Ìwà l’ewà*” (“O Caráter determina a Beleza”).

Figura 8: Bosque Sagrado de Oxum em Osogbo, Nigéria. Foto: Thierry Joffroy.



Fonte: UNESCO

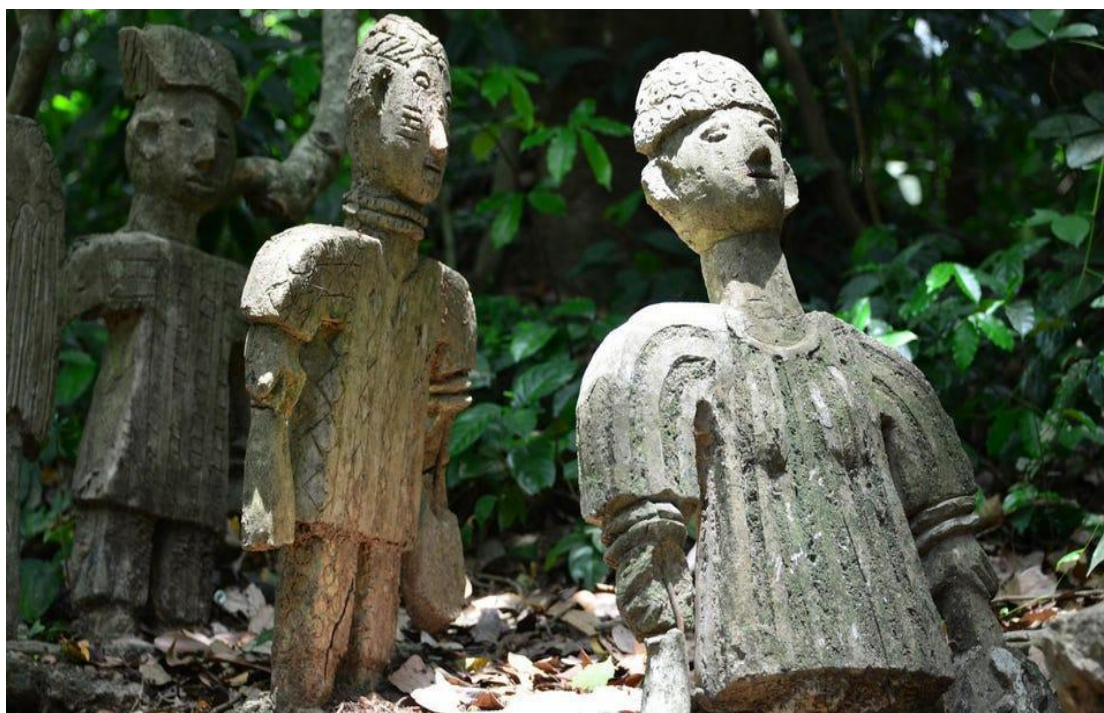
### 3.2. ARTE COMO ORIKI VISUAL

Para os iorubás, a criação artística possui uma ligação com a ação arquetípica de *Obàtálá* – divindade ligada à criatividade e patrona dos artistas iorubás. Nesse contexto, a palavra em iorubá que se aproxima da noção de arte é *onà* (LAWAL, 2001). *Onà* ainda aparece em diferentes traduções como design (FÁMULÈ, 2016) e habilidade (LAWAL, 1983). Uma vez que a criação é um processo cocriativo, que emana, entre outras coisas, a energia de *Obàtálá* e a força física e espiritual de *Ìyá*, o processo de criar uma obra de arte é chamado de *onàyíyá* – *onà* = arte; *yíyá* – criação ou fazer (LAWAL, 2001).

Seguindo essa aproximação, o artista, ou seja, quem cria a arte – *onà* – é comumente chamado de *onísé-onà* – literalmente, fazedor ou criador de arte. A ideia de *onísé-onà* é múltipla, podendo significar a criação de uma infinidade de obras em diferentes mídias (FÁMULÈ, 2016). O historiador da arte Oláwole Fámulè enumera algumas dessas possibilidades de criação material, como quem esculpe madeira (*agbégilére*), quem molda potes de barro (*amòkòkò*), quem molda o ferro (*alágbèdè*) e quem trabalha com bronze (*asúde*).

A ideia de um criador de arte – *onísé-onà* – também está ligada à criação do ser-humano por *Obàtálá* – a divindade primordial artista –, quanto ao processo de cocriação da pessoa humana – obra de arte viva. O ser-humano começa, portanto, sua vida enquanto obra e criação de *Obàtálá*, sendo também *onà*, e termina sua jornada na Terra sendo enterrado, ou seja, ele é moldado – tal qual se molda a argila – e retorna a sua fase inicial no findar a vida terrena – voltando a ser uma massa argilosa (LAWAL, 1977).

Figura 9: Bosque Sagrado de Oxum em Osogbo, Nigéria. Foto: Thierry Joffroy.



Fonte: UNESCO.

Ainda seguindo esse exercício de tradução e da identificação dos termos próprios da produção iorubá, Abiodun (2014) trata que conceitos restritos, já canonizados no jargão ocidental da arte para tratar do objeto de arte, como *oeuvre* ou *work* – que significam normalmente a produção de um artista como um todo –, não se adequam no contexto iorubá por sua dimensão limitadora. O termo iorubá *iṣẹ̀-ọ̀nà* possui uma dimensão mais ampla e se adequaria melhor, por significar obras de arte, design e criatividade em um sentido mais alargado (ABIODUN, 2014, p. 17).

É nesse contexto que a arte pode ser compreendida como Oriki, no qual *Ìyá* desempenha papel fundamental (ABIODUN, 2014; LAWAL, 2008; OYĚWÙMÍ, 2016). Os estudos sobre Oriki aparecem frequentemente ligados às pesquisas sobre artes verbais e em uma compreensão que permite traduzi-lo como poesia laudatória (ABIODUN, 1987, 1994, 2014; ADÉÈKÓ, 2021; AKÍNYEMÍ, 2016; JEGEDE, 1997; OYĚWÙMÍ, 2016; YAI, 1993). Busco, no entanto, uma compreensão também apresentada por diversos autores de que as artes visuais são como orikis visuais. Oriki quer dizer literalmente “louvor à cabeça”. Compreenderei por oriki: “uma poesia recitada diretamente a uma pessoa ou um assunto em particular” (OYĚWÙMÍ, 2016, p. 68).



A grande maioria dos outros gêneros são feitos a partir de orikis, mesmo o oriki sendo um gênero por si próprio. Todos os elementos da vida iorubá possuem seu próprio oriki, o qual, em certo sentido, é uma extensão de sua própria definição; o oriki encapsula a essência. Performar o oriki de uma pessoa é nomear, renomear e acumular mais nomes. Oriki, de uma maneira simplificada, é chamamento do nome no sentido mais literal possível do termo. (OYĒWŪMÍ, 2016, p. 68).

Oriki, portanto, ainda que apareça frequentemente associado a uma ideia de louvor, não necessariamente se limita a eventos de culto ou características religiosas. Ele pode fornecer informações históricas, tecer críticas ou até mesmo destacar imperfeições do sujeito (ABIODUN, 2014, p. 12). Constitui-se, ao mesmo tempo, como conceito e como prática discursiva performática (YAI, 1993) desassociado de uma diferença binária entre material e espiritual.

Assim, o oriki – como outras produções orais do continente africano (HAMPÂTÉ BÂ, 2010) – é, para além da contação ou de um texto próprio espiritual – na visão comum do ocidente sobre o termo –, associado a diversos fatores da vida e interagindo com a ciência, o conhecimento, a natureza, a arte, a história, a diversão e a recreação. Como prática performativa, os orikis se mostram como repositórios vivos e arquivos de uma comunidade que revela, em certa medida, além de suas visões de mundo, da realidade e da natureza humana (*cosmovisão*), sua maneira de habitar, perceber e se presentificar no mundo (*cosmopercepção*).

Compreendê-lo como prática performativa é propor seu escopo para além de um mero texto ou de uma literatura oral. Parte importante e constitutiva do oriki se dá na sua performatividade, que não só traduz uma assinatura própria daquele que recita, mas todo o conjunto de características da performance irão garantir a emissão da mensagem e também sua eficácia: o tom da voz, as expressões faciais, a linguagem corporal, a associação simbólica entre palavra e gesto (JEGEDE, 1997).

Dessa forma, o oriki, enquanto prática da palavra em performance, se liga às investigações em torno da *oralitura* realizadas por Martins (1997), uma vez que é, ao mesmo tempo, memória, registro, representação simbólica e uma grafia do sujeito em seu território, evocando forças e energias que presentificam os seres e reorganizam o tecido cultural. É, portanto, “memória dramatizada da filosofia telúrica africana, profundamente

imbricada na percepção das forças farmacêuticas da natureza; é a relação de uma linguagem que canta a pujança do verbo e do corpo como forças motrizes” (MARTINS, 1997, p. 170).

A ligação entre *Ìyá* e orikis também é corroborada pelas palavras de Oyěwùmí (2016), não só pelas conexões entre estética e *Ìyá*, ou pela impossibilidade de dissociação entre *Onà* e *Ìyá*, mas por uma série de práticas cotidianas de performances rituais, que as *Ìyás* praticam com sua prole com os orikis, cujo objetivo é nutrir a vida. A epistemóloga nigeriana nos conta alguns fatos de sua experiência pessoal, criada em uma família tradicional iorubana, na qual são práticas comuns que *Ìyá* performe orikis para sua prole diariamente ou em momentos importantes da vida, como o casamento, o parto, situações de dificuldade, constituindo “ocasiões para [se] conectar com *Ìyá*, com o lar, com a família, com ancestrais e até mesmo com o orixá familiar” (OYĚWÙMÍ, 2016, p. 69). “O efeito, sobre um sujeito, da recitação do oriki é um prazer intenso, devido ao seu elevado senso de reconhecimento e aos laços de pertencimento que são invocados” (OYĚWÙMÍ, 2016, p. 69), o que mais uma vez não apenas conecta *Ìyá* com as artes, mas também nos mostra um valor político e comunitário que está intrínseco a esse contexto.

É largamente apresentado em textos sobre a cultura iorubá o entendimento de diversos elementos da cultura material – compreendidos no ocidente como artes visuais, por exemplo a escultura – como sendo orikis visuais, uma vez que representam as mesmas configurações de um oriki verbalizado ou performado. As artes verbais e visuais são vistas como interdependentes, Abiodiun (2014, p. 24) cita algumas dessas referências múltiplas que permitem compreender produções visuais como orikis: os orikis visuais possuem a mesma origem dos verbais, definem e evocam o *Orí*<sup>36</sup> – “dimensões múltiplas da cabeça significando ‘individualidade’” (NZE GWU, 2019, p. 376) –, produzem *insights* que se relacionam ao sistema metafísico iorubá e manifestam conceitos e contextos estéticos.

---

<sup>36</sup> “O princípio de individuação e individualidade e atualização que desencadeia a consciência imaginativa. *Orí* define quem é a pessoa/artista; retrata as essências e as identidades dos sujeitos, bem como as propriedades distintivas que transmitem a distinguibilidade. Por outro lado, implicando alteridade e diferença, o *Orí* assegura a originalidade e a imaginação à inventividade. A criatividade, sob este princípio, pode desafiar a lógica da ordem natural, convidando e acolhendo a constituição imaginativa de formas e formatos. Como fonte de divindade, o *Orí* concede a todos os criadores/artistas poderes divinos, transformando-os em criadores de deuses” (NZE GWU, 2019, p. 376).



No entanto, há uma dificuldade evidente de tradução de oriki visual para artes visuais, uma vez que a própria ontologia da Arte privilegiou o objeto estático e colocou a arte em oposição ao artefato. A limitação também ocorre devido a uma compreensão limitada do ocidente referente aos sentidos, “[a] concepção iorubá do oriki como fenômeno artístico não é limitada a coisas que tocamos, cheiramos ou degustamos, mas se expande a experiências de transe e possessões espirituais” (ABIODUN, 2014, p. 15), em que os sentidos não são privilegiados uns sobre outros e muitas vezes se misturam e confundem-se, o que impede também a tradução de oriki visual para poesia visual, no sentido que normalmente utilizamos este último na história da arte.

Assim, oriki visual “não é uma forma de arte no sentido ocidental do termo” (NZEKWU, 2018, p. 13), e as dificuldades de translações interculturais podem causar mal-entendidos, como o expresso acima, por uma limitação própria da ontologia da arte como apresentada ao longo desta pesquisa.

Oriki, como “centro votivo de transfiguração” (NZEKWU, 2020, p. 51) que reanima a realidade e como parte – mas não limitado a ela – da experiência visual, inclui uma série de outras produções materiais, além do exemplo da escultura, como a pintura, a arquitetura, roupas, danças, mímicas, dramatizações, rituais, comidas, cheiros (ABIODUN, 2014), pois elevam “a consciência individual ou coletivamente acima e além do físico para o reino espiritual e para a realização vivida de uma ideia abstrata” além do fato de que “cada um dos itens nomeados torna-se um oriki porque todos eles evocam e citam seu assunto, isto é, seu *ki*” (ABIODUN, 2014, p. 32).

Por si só, poderíamos considerar orikis visuais como artes vivas que estão em constante movimento e atrelados à experiência cotidiana e à realidade experienciada, no entanto, seres vivos humanos e não-humanos também podem ser considerados orikis visuais. Em uma belíssima descrição, Oyěwùmí (2011, p. 236) define a prole como oriki visual, uma vez que são entregues por suas mães à linhagem familiar de nascimento da criança. São, inclusive, compreendidos como uma criação que vai além da exclusiva ação antropogênica.

### 3.3. A ESTÉTICA DO AXÉ

Há, na compreensão iorubana de arte, uma conexão forte com o *Orí* e sua ligação intrincada com a criatividade humana, enquanto princípio divino que emana de *Ìyá*. “É uma noção dinâmica de arte que conecta a criatividade humana à criação cósmica e a criação cósmica de volta aos princípios de individuação e individualidade” (NZEKWU, 2019, p. 376). Dessa forma, distingue-se um princípio individual e coletivo ao mesmo tempo que se tange a dimensão cósmica da criatividade.

O princípio da criatividade pressupõe um *ojú-onà* (consciência de *design*), isto é, literalmente, um “olho para o *design*” [“*eye-for-design*”] (ABIODUN, 2014, p. 163), que revela uma familiaridade com as matérias-primas e a maneira de usá-las adequadamente, além de uma vivência na cultura e, de fato, uma *cosmopercepção*. Porém, enquanto princípio de individuação, que revela a qualidade da produção do criador/artista, os iorubás se empenham na necessidade de *ojú-inú*, um olho interno, que é aprendido e desenvolvido por meio de cantos, canções e orikis. Possuir um *ojú-inú* bem desenvolvido garante ao criador/artista distinguir os meios mais eficazes de produção com relação às formas, às cores, à matéria-prima (ABIODUN, 2014, p. 134). “*Ojú-inú* se refere ao *insight*, uma sensibilidade estética, uma forma especial de conhecimento que não é normalmente derivada de uma fonte óbvia, como os estudos prévios de modelos e formas de vida” (ABIODUN, 2014, p. 133-134).

Esse campo de criação enquanto princípio de criatividade individual e coletiva, se relaciona com uma “força constitutiva incorporada em todos os objetos que, quando invocada, dão vida a esses objetos” (NZEKWU, 2019, p. 376). A essa força que constitui e é emanada do/para o objeto, os iorubás denominam *axé*<sup>37</sup>, de forma que a arte possui duas dimensões, uma física e outra energética, que pode ser emanada para o objeto ou dele emanar por intermédio de sua ativação por sons ou palavras. “*Axé*, a palavra efetivamente ativada, aciona os orikis (obras de arte) à vida e os convoca à ação. Suas formas distintivas moldadas por *ojú-onà* (consciência do *design*) ‘transmitem’ seu *iwà* (caráter) e *ewà* (beleza)” (NZEKWU, 2019, p. 376).

---

<sup>37</sup> Em iorubá, *àṣẹ*, e nas religiões de matriz africana na América hispânica, *Aché* (AYOH’OMÍDIRE, 2016).

Dessa forma, o axé é notadamente percebido enquanto aspecto estético-espiritual (ABIODUN, 2014) cuja função é “ativar, atualizar e direcionar experiências sociopolíticas, religiosas e artísticas” (ABIODUN, 2014, p. 87). Há de se destacar duas dimensões complementares do axé, uma que é inerente e reside em todas as coisas humanas, animais, plantas, orixás, objetos, minerais, rios, montanhas, etc.; e outra que é transferida dessas mesmas coisas para outras, essa transferência se dá de diferentes formas nas quais os orikis são parte integrantes.

É interessante notar essa múltipla relação nos orikis visuais, uma vez que são instrumentos de ativação e transmissão de axé. Ao mesmo tempo, para que seu uso seja eficaz, é necessária a transmissão e a ativação do axé no objeto. Esse processo envolve a verbalização, visualização e performance do oriki. Dessa maneira, há de se considerar que objetos podem permanecer inertes esperando ganhar vida mediante o axé.

Nzegwu (2021), compreendendo o axé enquanto energia e força que constitui a vida, destaca sua dimensão criativa que se insere no complexo sistema da vida humana e expande objetivos e a própria realidade do homem – seja a realidade percebida em suas dimensões espaço-temporais seja a própria sensibilidade e a receptividade dos valores e das formas de perceber a realidade –, o que depende de escolhas estético-políticas. Isto é, enquanto princípio modificador da realidade, o axé implica que o criador/artista reflita sobre o que criar, como criar e quando criar, pois sua criação deve gerar transformações, as quais podem ser negativas ou positivas.

Para a filósofa nigeriana, o axé é, pois, uma dimensão sensorial que envolve diferentes sensações e sentidos, gerando experiências sinestésicas. Esta dimensão sensorial se relaciona com a beleza, ainda que esta não seja o objetivo final, que possui uma interconexão política, como visto. Além disso, apresenta uma dimensão espacial, na qual o espaço é percebido de forma policrônica, o que nos fala sobre uma multiplicidade de linhas do tempo que se inter-relacionam no mesmo espaço geográfico e que questionam um lugar-comum de que vivemos todos em uma mesma linha do tempo e em um mesmo tempo-espaço.

Ao questionar o tempo histórico, como frequentemente difundido no ocidente, o axé questiona a ideia de que todos os povos pensam e experienciam a temporalidade da mesma maneira, o que diz respeito uma dimensão crítico-historiográfica do axé para o

pensamento ocidental, que influi na nossa própria maneira de pensar a história da arte. Assim, põe-se em cheque valores dados como certos: a sequência temporal de eventos, a narrativa evolucionista das formas de arte, a evolução dos discursos e produções intelectuais.

Dessa forma, é interessante notar que, para a autora, a estética do axé não diz respeito somente às formas de arte tradicionais yorubás – que viemos tratando ao longo da pesquisa –, mas também à dimensão multitemporal e multiterritorial, presente em produções de arte contemporânea e em diversas culturas ao redor do planeta, inclusive na Europa. Ainda que advogue pela existência do axé em outras culturas que não a iorubá, Nzegwu (2021) nos fala que é a cultura iorubá que fornece as bases teóricas pelas quais esse conceito se manifesta, e que para se realizar translações interculturais é necessário que se faça estudos próprios dos termos endógenos e com relação às epistemologias de uma cultura.

Para tanto, nossa filósofa distingue alguns pontos fundamentais para um ontologia do axé: o axé seria uma força vital presentes em todas as formas de vida – humanas e não-humanas – e em seres não-viventes; todas as coisas dos universos seriam compostas pela força vital do axé; o axé pode ser dado, recebido ou exercido; a mensagem transmitida ou encarnada pelo axé pode ser distinguida por aqueles que participam do processo – tanto o criador/artista quanto o receptor. Tais pontos podem ser complementados por Abiodun (1994a): o axé simboliza poder, autoridade, domínio, além de força vital; pertence à descrição de espaços sociais, formas de adoração, processos ritualísticos e dimensões organizativas político-sociais.

Tanto em Abiodun (1994b) quanto em Nzegwu (2021) aparece uma dimensão sobre a eficácia da arte que é interdependente do uso correto e da compreensão do axé. Isso diz respeito ao processo geracional e transformativo da obra de arte e da compreensão social e comunitária do objeto, o que se interconecta com o que tratamos por *ojú-inú* e *ojú-onà*. Dois exemplos sobre diferentes faces do axé, para além da arte tradicional iorubá, podem auxiliar na compreensão dessa eficácia.

Abiodun (1994a) fala sobre o axé utilizado como dimensão vital e de poder pelas forças de combate durante as guerras pré-coloniais, nas quais uniformes militares, roupas de caça e jaquetas eram adornadas com elementos e encantamentos como proteção

defensiva e como alçada ofensiva. Esses ornamentos eram frequentemente peças de marfim, guizos e peles ou elementos animais. Todos esses elementos deveriam ter seu axé efetivamente e corretamente ativado e recebido, por encantamentos, palavras, orikis, cantos, sacrifícios, etc. Se o processo fosse bem-sucedido, a roupa utilizada em combate não só causaria temor no inimigo como também traria proteção para o combatente.

Uma das partes mais inventivas e interessantes da pesquisa apresentada por Nzegwu (2021) está no reconhecimento da estética do axé em obras de arte pertencentes ao grande guarda-chuva conceitual da arte contemporânea. Uma das obras analisadas pela filósofa é *Sintonizador Fronterizo* (2019), do artista mexicano Rafael Lozano-Hemmer, a qual consiste em uma grande instalação participativa projetada para ligar duas cidades, El Paso, no Texas, e Ciudad Juárez, em Chihuahua. Parte fundamental da obra projetada pelo mexicano são enormes holofotes que projetam luz entre as duas cidades, funcionando como verdadeiras pontes não-materiais transpondo muros e fronteiras entre os Estados-Unidos e o México. A obra ainda possui duas estações interativas, uma em cada cidade, com um microfone, um alto-falante e um ativador dos holofotes, que podem ser utilizados pelo público para criar conexões com o outro lado da fronteira e transmitir mensagens, tornando visível também as conexões já existentes pelo fluxo migratório.

Para Nzegwu, o axé está presente na conectividade e no senso de comunidade que a proposta artística emana – a qual, em suas palavras, é parte constituinte do cosmos. Há de se destacar também a potência criativa da obra em questão, que se propõe a criar laços, transformar a realidade, reter ideias e conceitos sobre a vida, e “refazer a humanidade”. Essa abordagem permite à autora identificar uma estética do axé em diversas formas artísticas que *a priori* estariam alheias ao contexto iorubano, mas que se conectam a ele por meio de expressões criativas das mais diferentes concepções de realidade e de pertencimento ao mundo. Cabe lembrar que um *ojú-inú*, apesar de demandar uma consciência coletiva, pressupõe a possibilidade da livre expressão criativa e a inventividade individual.

Figura 10: Rafael Lozano-Hemmer, "Border Tuner / Sintonizador Fronterizo, Relational Architecture 23", 2019. Foto: Monica Lozano.



Fonte: Rafael Lozano-Hemmer.

Por fim, com intuito de reiterar a ligação entre a estética do axé e as formas de vida humana, gostaria de deixar evidente a interconexão entre o poder criativo, gerador e transformador do axé enquanto estética eminentemente política no pensamento iorubá e como princípio de Oxum. A orixá se destaca enquanto manifestação da criatividade, e um paralelo é possível, como realizado por Nzegwu (2019), entre os artistas gestando e gerando suas formas simbólicas e as mães criando sua prole. É graças a uma pulsão criativa infinita ligada a Oxum que aos artistas é permitido imaginar possibilidades até então inexistentes e criar novas realidades.

A arte é gestacional. Ela atualiza o axé em novas formas físicas. A arte no axé, ou pelo axé, une comunidades. É por esse motivo que as comunidades africanas sofreram traumas psicológicos quando suas valiosas obras foram saqueadas por oficiais coloniais e queimadas por missionários cristãos, que estavam cientes do terror psicológico que desencadearam (NZEKWU, 2019, p. 376).

Por possuir um poder comunitário, notadamente político, capaz de criar laços, a arte, ao ser saqueada ou ao ser impedida de ser vivenciada e pensada por seus próprios termos – por uma imposição de uma ontologia da arte ocidentocêntrica –, causa prejuízos comunitários, perda de laços identitários, traumas e violências psíquicas. O axé, enquanto possibilidade estético-política, de ser pensado e experienciado em diferentes obras de artes, até mesmo alheias ao contexto iorubá, e em diferentes formas de vida – lembrando, inclusive, que objetos se tornam formas de vida com o axé –, desponta-se como possibilidade justamente de promover essa reintegração fraturada pelo colonialismo.

Figura 11: Bosque Sagrado de Oxum em Osogbo, Nigéria. Foto: Thierry Joffroy.



Fonte: UNESCO.

#### 4. ARTE E VIDA

Retornando, mais efetivamente, ao Bosque Sagrado de Oxum, gostaria de destacar as múltiplas relações artísticas que ali estão estabelecidas, que não só são alheias a uma ontologia da arte racializada como apresentamos, mas que vão de embate com uma percepção binária de arte, construída sobre bases dicotômicas e hierarquizadas: Arte/artefato, Arte/vida, Natureza/Cultura, Estética/Política.

O Bosque Sagrado de Oxum tornou-se Patrimônio da Humanidade, reconhecido pela UNESCO (2014), por um apreço evidente pelos Orikis Visuais presentes na floresta e restaurados/criados pela artista austríaca Susanne Wenger e, posteriormente, por diversos criadores/artistas locais ligados, direta ou indiretamente, ao Movimento Nova Arte Sacra. No entanto, o que me chama atenção nesse caso – em que uma produção material garante a patrimonialização de um espaço, assegurando sua preservação em frente ao crescimento urbano e às tentativas recorrentes de exploração das riquezas naturais – é o fato de a UNESCO reconhecer essa cultura material como Arte. Ao ser tratada como Arte, sustenta-se a argumentação de que o Bosque, como um todo, deva ser preservado.

Os efeitos práticos de se compreender as produções presentes no Bosque como arte parecem em um primeiro momento contrários aos tratados ao longo dessa pesquisa ao definir a Ontologia da Arte Ocidental como racializada e limitadora. Entretanto, ainda que tenham garantido a preservação da floresta e a manutenção do culto de Oxum no interior do bosque, entender como Arte apenas a produção material que remete às esculturas da história da Arte é excluir toda a complexidade tratada aqui com relação aos conceitos endógenos do povo iorubá.



Figura 12: Vista aérea do Bosque Sagrado de Oxum.



Fonte: The University of North Carolina at Charlotte.

Há de se ter bem claro que a compreensão iorubá de arte perpassa uma camada política que liga a arte à vida e permite compreender obras de arte como formas de vida. Esse entendimento perpassa muitas vias, dentre eles que as obras tratadas pela UNESCO como Arte são formas vivas, uma vez que não só emanam o axé dos orixás, mas foram infladas com um sopro de vida pelo axé, com cantos, ritos, palavras, orikis. Seguindo a lógica que viemos tratando, vários outros elementos são também arte no bosque: as construções arquitetônicas, as roupas, as comidas, as pessoas que se relacionam com o Bosque e (por que não?) o próprio Bosque, que é uma criação de Oxum e um presente para sua prole. É, justamente, a compreensão e o entendimento do Todo que garante a harmonia e a continuidade do Bosque, “criando um quadro sócio-político onde o indivíduo deve ver a si próprio como uma parte inseparável do todo” (LAWAL, 1983, p. 54). “Em resumo, enquanto a ORDEM na vida é a base da vida, a ORDEM na Arte é a base da civilização humana que em iorubá significa *òlaja* ou "consciência". Ser civilizado, portanto é estar consciente desta Ordem e de seus benefícios para a raça humana” (LAWAL, 1983, p. 54).

Compreender as relações múltiplas com a arte e a vida iorubá dessa forma não nega que as produções materiais no Bosque sejam arte. No entanto, reforça-se a visão

ocidentocêntrica que não dá conta das complexidades que se dão no contexto local. Indica também que é problemático manter a concepção ocidental que pressupõe uma hegemonia branca pelo simples fato de que essa forma de compreender Arte não indica nada sobre como tratar e se aproximar do Bosque e da variedade material ali presente.

Todavia, em termos teóricos, há uma dificuldade inerente em assumir essa aproximação imbricada entre Arte e Vida. Alguns pressupostos me levam a assumir que tudo é arte nesse contexto, ou que, pelo menos, tudo pode vir a ser arte. O debate aqui realizado parece apontar, por caminho inverso ao de Vogel – de que não há distinção entre os povos africanos entre categorias como Arte e Artefato –, mesmo afirmando que na sociedade iorubá a vida como um todo é arte, uma verdadeira estetização da existência. Se tudo é arte, obviamente nosso primeiro impulso é afirmar que nada é arte. No entanto, parece-me que, ao aproximar arte e vida, a pesquisa nos dá elementos para criticar a própria categoria Arte e a necessidade de reinventá-la – não a vida como obra de arte, mas a arte como forma de vida imbricada a ela.

Nesse contexto, Nzegwu (2019) chega a defender arte como além-do-discurso, refletindo sobre a estética do axé e sobre conceitos próprios das artes iorubás. Arte aqui não se define pela não-arte ou pela sua diferenciação e elevação perante o artefato, de forma que se tudo pode ser arte, não quer dizer que nada seja arte ou esta seja um conceito vazio, mas atenta à possibilidade de que tudo seja *criação* e que um pensamento estético – outrora atrelado unicamente à obra de arte e ao belo – pode perpassar diferentes modalidades da vida. No entanto, a filósofa também deixa evidente que sociedades africanas possuem distinções próprias de objetos que seriam de uso cotidiano e objetos de valor artístico/criativo.

Se Arte, compreendida por uma via imperialista e racial, se opunha ao Artefato, *i.e.*, a não-arte, cria-se um binarismo hierárquico; aproximar arte e vida aqui, no contexto iorubá, não significa advogar que esta seja destituída de conceitualização própria. Porém, afirmar que formas de vida são obras de arte e que obras de arte são formas de vida reposiciona a presença da vida na arte e a presença da arte na vida – arte e vida como categorias indissociáveis.

Nesse nível de debate, faz todo o sentido compreender diferentes criações como obras de arte no Bosque Sagrado de Oxum – inclusive o próprio Bosque – d’onde o axé enquanto esfera estético-política emana a todo momento. Lembremos do mito de criação

do Bosque que, por determinação de Oxum, garantiu sua preservação e sua função enquanto espaço comunitário de culto, festejo e integração social. Essa mesma eficácia parece emanar também das criações vivas realizadas por Wenger, uma vez que garantiram que a floresta se tornasse um patrimônio e pudesse continuar existindo e tendo sua preservação assegurada.

Parece-me que as produções materiais/esculturais do Bosque, ao se permitirem ser compreendidas como Arte, não visam resgatar a compreensão ocidental de Arte, aliás permite uma *posicionalidade estratégica* – tomando emprestado o termo de Butler (1993) – que se deixa ser posicionado como Arte provisoriamente – como categoria provisória – enquanto lhe é benéfico, assumindo que esse lugar está e é necessário que seja passível de revisão e contestação. Permite-se, inclusive, hibridismos e emaranhamentos conceituais.

Justamente por serem uma forma vida e estarem atreladas a ela, as artes iorubás se permitem posicionar enquanto Arte na medida em que lhes é estratégico. Assim, ao assumir essa posição, as artes iorubás reafirmam sua *resistência ontológica*, uma vez que podem *ser também* Arte nos moldes ocidentais, garantindo, contudo, que essa posição não seja a sua única definidora ou enclausuradora em um contexto rígido e de pouca mobilidade.

Definir-se enquanto Arte, mas *não apenas*, exprime uma vontade e uma garantia de que essa posição seja revista, uma vez que não garante uma compreensão total da produção. Assegura-se também que, todas as vezes que tratarmos dessa produção como *também* arte, nos seja inquirido exprimir de que forma a arte está sendo compreendida, anunciando suas limitações e não apagando suas construções histórico-políticas do discurso.

Um movimento contíguo emana da estética do axé e expande suas configurações para além do objeto de arte iorubá, convergindo com produções artísticas de diferentes tempo-espacos e se encontrando com a vida. Mesmo que possamos pensar produções contemporâneas em artes visuais ou produções de outros povos, nos é impelido a todo tempo localizar tanto o axé quanto a localidade e os termos da produção analisada, impelindo que tratemos dos porquês dessa aproximação, mas também como ela se emaranha e se mistura com as compreensões próprias de cada uma delas.

Realizar esses diferentes movimentos de aproximação, localização e diversificação de um pensamento em/sobre arte aponta para direções que *resistem a um lugar-comum*, o de generalizar e universalizar os dogmas ocidentais sobre Arte. Pensar em termos de resistências diz respeito à compreensão desses deslocamentos como múltiplos e que vêm ocorrendo a todo tempo ao longo da história.

Afirmar a *posicionalidade estratégica* ou *estética do axé* como formas de *resistência* não trata exclusivamente de falarmos em termos de enfrentamento às formas de dominação, ainda que também o sejam; é, sobretudo, propor novos modelos e formas de criação a partir de um lugar outro. Trata-se menos de uma resposta às formas de poder e ao universalismo moderno, mas muito mais uma expressão de uma inclinação criativa e uma possibilidade de tecer relações e criar mundos.

## **CONSIDERAÇÕES FINAIS**

“[Portanto], um problema central da representação ocidental da arte africana é a invalidação da concepção desta última como arte e de suas práticas de exibição.”

Nkiru Nzewu

## 1. RESISTÊNCIA AO LUGAR-COMUM

Tendo descrito a produção do Bosque Sagrado de Oxum como Arte, mas *não apenas*, aponto justamente para a falência de uma ontologia que se apresenta por um modelo de um mundo único da arte, universal, dicotômico e possuidor de uma singular narrativa histórica. Desponta-me a necessidade de começar a conceber *mundos das artes*, localizados, plurais e não competitivos. Se um olhar binário e universalizante não é o que buscamos, gostaria de propor um olhar local que nos permita borrar as fronteiras entre Arte/artefato, entre arte e não-arte, borrando assim as próprias categorias da história do pensamento ocidental em seus binarismos.

O impacto da racialização da arte é “um legado trágico da modernidade e de seu projeto Iluminista” (NZEKWU, 2019, p. 376), cooptando a criatividade e a criação humana a serviço de um projeto imperialista, tornando produções “artísticas”, em diferentes localidades, outra coisa diferente do que são em seus contextos endógenos. Isso se insere em um projeto nascido nas *Plantation* de desapropriação do Outro e de degradação do Ser, nomeado anteriormente de *empobrecimento ontológico*, ou seja, uma deterioração da existência do Ser e uma destituição da sua maneira de pensar, ver, sentir e criar, retirando também sua potência transformativa. É a racialização, iniciada como um projeto moderno no regime das *Plantation*, que desumaniza o sujeito africano. Tornando-o mais que um Outro, um inimigo. Um alvo que, por não ser humano, pode ser descartado e, mais do que isso, deve ser eliminado para a conclusão desse projeto que inaugura um regime global de desigualdade. Como inimigo, o sujeito africano se torna o antagonista supremo do sujeito europeu, branco, de forma que, para o branco, o fato de o negro não possuir suficiente *resistência ontológica* é o que garantiria essa desumanização por via de dominação.

Essas práticas de “degradação histórica” (MBEMBE, 2001), que aprisionam o sujeito africano “na humilhação, no desenraizamento e no sofrimento indizível, mas

também em uma *zona de não-ser* e de morte social caracterizada pela negação da dignidade, pelo profundo dano psíquico e pelos tormentos do exílio” (MBEMBE, 2001, p. 174, grifos meus), causam justamente este empobrecimento ontológico, resultado da universalização da ontologia da arte e fazem o sujeito africano não se reconhecer nem no Outro nem em si mesmo. Imputa-se ao objeto e à produção africana falar a língua do colonizador. Nesse estranhamento de si mesmo e na perda de identidade – na qual tanto o sujeito quanto o objeto se veem diante de possibilidades de falsas escolhas que resultam em se enquadrar em categorias fixas de despersonalização, como em nosso debate entre arte e artefato –, Mbembe (2001) compreende uma verdadeira objetificação do Ser.

Penso que a ontologia da arte se inscreve no projeto de origem moderna da criação de conceitos *monoepistêmicos*. Como tal, “a expressão máxima da soberania é a produção de normas gerais por um corpo (povo) composto por homens e mulheres livres e iguais” (MBEMBE, 2016, p. 124). Práticas de violência, como as que estou considerando, compreendem formas de poder sobre os corpos, e tecnologias de destruição do saber em forma de aparatos disciplinares.

Nesse processo moderno, de classificação e hierarquização do pensamento e da criatividade, a alteridade surge enquanto uma negatividade do Mesmo (MUDIMBE, 2019), ao passo que a máxima passe a ser “*universalizar*”, isto é, aplica-se o entendimento que agregar o Outro implica que ele passe a falar a língua do Mesmo. É o que pretendi demonstrar a partir da exposição *ART/Artifact*, em que, no discurso curatorial de Susan Vogel e na crítica do filósofo da arte Arthur Danto, desponta justamente essa ideologia racial e imperialista que se “toma como dado que tudo o que os outros fazem não pode ser arte” (NZEKWU, 2019, p. 374), somente se compreendido nos termos ocidentais da disciplina, em que a alteridade aparece justamente enquanto uma concessão que possibilita compreender certos objetos do Outro como Arte – por não possuírem *resistência ontológica* podem ser classificados e reclassificados a bel-prazer – nos termos e nas bases conceituais do Mesmo.

Essa suposta alteridade se traduz nas tentativas constantes de reparação e concessão que ocorrem na própria teoria e ontologia da arte. Tanto em investidas Universalistas quanto de Relativismo Cultural, encontramos essa diligência de inclusão do Outro no Mesmo, uma vez que o paradigma usado para falar sobre as artes é um só. Mantém-se o paradigma e a perspectiva ocidentocêntrica e se empenha enorme esforço

teórico-conceitual em encontrar supostas equivalências e correlações que só fazem algum sentido se são negados o reconhecimento histórico e as percepções locais.

Uma proposta diferente de alteridade aparece no axé enquanto prática estético-política, uma vez que não se pretende que todas as produções sejam compreendidas em termos iorubás ou mediante um olhar próprio “africano”, mas ele permite compreender outras produções pelo seu viés, levando em conta a necessidade de uma busca pelas compreensões locais e se despontando como universal não o axé em si, mas as capacidades criativas, gerativas, transformativas e comunitárias que as práticas artísticas possuem em potencial.

Há um tipo diferente de alteridade que também ocorre no nosso exemplo com as artes iorubás que seria justamente o que nomeei de *posicionalidade estratégica*, que consiste em se deixar ser compreendido pelos termos e paradigmas do Mesmo apenas na medida em que essa posição lhe é tática, uma espécie de astúcia que não nega a necessidade de revisão e de reposicionamento. O que a *posicionalidade estratégica* indica é justamente que as artes iorubás possuem *resistência ontológica*, *resistindo ao lugar-comum* de serem enquadradas *apenas* enquanto Arte ou Artefato. Outrossim, ao permitir a possibilidade de um posicionamento estratégico, abre-se teoricamente para a viabilidade de emaranhamentos e multirrelações conceituais – que não negam a localidade –, que é o que me interessa explorar nestas páginas.

É necessário podermos contar outras histórias que não apaguem a violência moderna, mas também que não a naturalize, impedindo-a de se fazer presente no cotidiano. Politizar a Arte como instituição atrelada a um projeto moderno de apagamento de um conjunto vasto de sujeitos plurais é um primeiro grande passo ao direito à memória e à possibilidade efetiva de resistência à colonialidade.

Em suma, parece-me que a estética do axé e as artes iorubás como um todo nos encaminha para uma crítica ou uma percepção outra das artes, um convite “às infinitas re/de/composições que o espaço tempo normativo fecharia” (BRADLEY; FERREIRA DA SILVA, 2021, p. 3). Ao re/de/compor a ontologia da arte – propiciando mudanças de paradigmas que garantem que as artes apareçam –, esse olhar às artes iorubás indicam a necessidade não só de avaliar as compreensões artísticas locais, mas que toda noção de arte é local – as Belas-Artes inclusas.



Assim, leva-se a crer que a proposta de Nzegwu (2019) sugere uma ligação entre ontologia e política como caminho e ensejo em *desracializar* as Artes Visuais como saída da relativização do Mesmo, uma vez que a estratégia de “re/de/compor” não indica uma desconstrução ou desmantelamento da Arte pura e simplesmente, as artes iorubás apontam para um desejo de criar e estabelecer *relações*. Por meio da Relação nas artes, podemos vislumbrar uma ontologia, ou ontologias, sem “*outridade*”, *i. e.*, sem o estabelecimento de oposições binárias entre o Outro e o Mesmo. Sair da esfera da *outridade* requer um cenário em que a existência do diferente seja um parâmetro pré-concebido sempre.

Essa noção de relação que buscarei tecer em seguida encontra seu respaldo em outras figuras importantes do pensamento africano, como a *circulação* (MBEMBE, 2019b) e a *travessia* (BIDIMA, 2002). Ambos movimentos que indicam uma eterna incompletude que garante o acolhimento *ad infinitum* do novo e do diferente, ao mesmo tempo que ensejam uma partilha do sensível.

Em poucas linhas, a *circulação* (MBEMBE, 2019b) indica, inicialmente, uma capacidade e uma predisposição de mobilidade da população por diferentes espaços. Contudo, enquanto figura conceitual, tratará de práticas de extensão comunitária e complementaridade com o novo e com o diferente. Isso se dá por um estabelecimento de novas relações espaço-temporais que se constituem por trocas simbólicas construídas em idas e vindas, cruzamentos fronteirísticos e também travessias.

Falar de *circulação* implica ampliar e compreender o ensejo africano de se conhecer e reconquistar um direito retirado pela *Plantation* de pertencimento no mundo (MBEMBE, 2001). Desse modo, a noção de “questão” ou “problema africano” deixa de existir, pois todo problema passa a ser visto como um debate planetário que atinge ao mundo como um Todo (MBEMBE; SARR, 2017). Pauta-se assim uma nova política e uma nova ética planetária que compreende a Terra como um Todo, vista em suas dimensões como um berço da humanidade, mas que não exclui as percepções locais do seu campo de alcance. Permite-se então criar novas formas de habitar e experienciar o planeta, explorando diferentes concepções imaginativas e criativas (MBEMBE, 2019b).

Filosoficamente, deve-se dar prioridade àquilo que, na experiência africana de mundo, escapa à determinação e à ideia de uma história que ainda está sendo feita, e que se pode apenas seguir, ou repetir. Antropologicamente, à obsessão com a *singularidade* e a *diferença*, devemos opor a temática da *igualdade*. Para nos afastarmos do ressentimento e da *lamentação sobre a perda de um 'nom propre'*, deve-se abrir um espaço intelectual para repensarmos aquelas temporalidades que estão, sempre simultaneamente, se ramificando em diversos futuros diferentes, e ao fazerem isso abrem caminho para a *possibilidade de múltiplas ancestralidades*. Sociologicamente, deve ser dada atenção às práticas cotidianas através das quais os africanos reconhecem o mundo e mantêm com ele uma familiaridade sem precedentes, ao mesmo tempo em que eles inventam algo que pertence tanto a eles, quanto ao mundo em geral (MBEMBE, 2011, p. 186-187, grifos do autor).

[...] é uma estilística, uma estética e uma certa poética do mundo. É uma maneira de ser no mundo que recusa, por princípio, toda forma de identidade vitimizadora, o que não significa que ela não tenha consciência das injustiças e da violência que a lei do mundo infringiu a esse continente e a seus habitantes. É igualmente uma tomada de posição política e cultural em relação à nação, à raça e à questão da diferença em geral. Na medida em que nossos Estados são invenções (além do mais, recentes), eles não têm, estritamente falado, nada em sua essência que nos obrigaria a lhes render um culto - o que não significa que nós sejamos indiferentes ao seu destino (MBEMBE, 2015, p. 70-71).

Essa abertura está intimamente conectada por aquilo que o filósofo camaronês Jean-Godefroy Bidima tratará como parte de uma forma de contar experiências e partilhar sentidos por intermédio do paradigma da travessia. A travessia é definida como o *instante* em que o “*ainda-não*” e o “*nunca-mais*” se encontram (BIDIMA, 1995), isto é, o foco dessa figura paradigmática não é revisitar o que já passou nem propor um lugar de chegada, mas investigar o “o que se torna” (BIDIMA, 2002). Busca-se a incompletude e o momento em que o encontro e o cruzamento possam dar espaço para alguma coisa surgir. Ontologicamente, a travessia não buscará a origem enquanto abordagem essencialista ou substancialista, mas se voltará para o transitório e para o em potencial – lugar do “entre” (BIDIMA, 1997) – que não está vinculado a um destino final nem a uma reconciliação dos diferentes, mas na relação.

A arte lida sob essa perspectiva se entrecruza com as potencialidades que venho tratando com as artes iorubás, uma rejeição das leituras essencialistas sobre o continente africano que possuem como foco a diferença e o passado. Contraria-se também os dualismos presentes na ontologia da arte (tradição/Modernidade, mito/Razão, Arte/artefato) para ocupar um lugar *entre os dois* (BIDIMA, 1995). Assim, mais importante que realizar descrições – multiculturais, universalistas ou relativistas – do que

seriam as artes africanas, cabe a nós “determinar uma aproximação estética que combina o discurso sobre arte e o discurso da arte em África” (BIDIMA, 1995, p. 63).

Nesse campo paradigmático, a incerteza acompanha a incompletude na rejeição de verdades essencialistas e universais, “no ‘eu sei’ há um ‘desconhecido’ que trabalha com as redes institucionais que atravessam nossas palavras” (BIDIMA, 1995, p. 110). Bidima, em sua compreensão, investiga a África enquanto um terreno fértil de possibilidades filosóficas que investiga sobre o “vir-a-ser” com um olhar crítico e múltiplo sobre a história e o passado. “A ‘Arte do Entre’ não será um prelúdio da resignação diante ao sofrimento africano, ao contrário, ela reativa uma coragem sem certezas reducionistas, uma ‘esperança ensinada’ sem falsas promessas e com ensejo de uma justiça sem ressentimentos” (BIDIMA, 1995, p. 124).

Compreender a arte inserida nessas figuras conceituais é compreendê-la como uma ontologia da Relação (GLISSANT, 1997), na qual a imagem de mundo, que se constrói no imaginário humano, coloca em relação todas as culturas e línguas do mundo. Ao colocar em relação toda essa diversidade, estabelece-se a possibilidade de experimentar uma *totalidade-mundo*. Se a Arte aparecia como algo universalizado e violentamente imposto, aqui ela pode ser refeita e ser colocada à disposição para constantes (re)criações. Na Relação, a noção de totalidade do mundo – “*Tout-Monde*” – é marcada não pela valorização dos universais e verdades em absoluto, mas pelas fraturas, rupturas e predisposição a aberturas que interconectam o Mundo como um Todo.

Assim, pressupõe-se que o que conecta a totalidade não são as semelhanças, mas sim as diferenças. O imaginário da totalidade não se unifica na existência de um mesmo mundo, mas no reconhecimento de outros mundos possíveis. Contudo, a Relação não se construirá pelas estranhezas causadas pelo diferente, mas pelas possibilidades de *partilha* (GLISSANT, 2021). “Portanto, fazer um mundo é construir em conjunto uma memória do em-comum que é acrescentada àquela que é nossa - e não a substitui” (KODJO-GRANDVAUX, 2019, n.p.).

A dualidade do pensamento, como visto na análise da ontologia da Arte, aparece justamente no avigoreamento da figura do Outro, em contraponto ao Mesmo. O Outro na Arte racializada é generalizado e possui suas particularidades apagadas em favorecimento da figura do Mesmo, pois a universalidade só é possível quando se cala o particular, por

esse motivo o “universal generalizante é sempre etnocêntrico” (GLISSANT, 2021, p. 146). Para se compor uma Relação que possa abolir a dualidade do mundo, há de se reconhecer, justamente, o particular e as diferenças (GLISSANT, 2021).

A recusa da Arte enquanto categoria única pela tradição iorubá, é também uma recusa ontológica. Uma vez que o que o pensamento iorubá nos mostra com suas categorias – oriki visual, axé, etc. – é uma recusa fundamental aos binarismos essencialistas do pensamento, sobre os quais estão construídas muitas de nossas noções fundamentais e também palavras, o que inclusive dificulta muitas das traduções realizadas. Os orikis visuais e o axé enquanto categoria estética rompem com noções binárias como mente/corpo, sagrado/profano, interno/externo, oralidade/escrita, palavra/corpo, etc., ampliando a noção de sensibilidade.

Compreender a arte como Relação é despontar para uma política de um mundo outro, ao passo que insistir em uma ontologia da Arte como imposta pelo ocidente, em que se nutre pretensões universalistas, é impor o Mesmo sobre o Diverso. O Mesmo aqui busca o Ser, ao passo que o Diverso buscará a Relação (GLISSANT, 1981), causando uma irrupção no projeto de modernidade no qual a racialização apareceu como identidade que enraíza o Ser e não permite mobilidade (GLISSANT, 2021) – Circulação e Travessia.

A Relação ensejada pelo Diverso é uma força poética/política que é, por si mesma, um produto que produz outros produtos e não um Ser rígido. Fazendo mais sentido ao invés de tratarmos do Ser, falarmos em termos de *Sendo* (GLISSANT, 2021). É justamente essa possibilidade de compreensão da Relação como energia e força viva que a conecta com a estética do axé de Nzegwu, como um poder criativo que gera transformação e unificação comunitária em reconhecimento das infinitas particularidades locais que compõem um Todo, uma *totalidade aberta*.

O que as artes iorubás nos ajudam a re/de/compor, dentre outras coisas, no cenário da ontologia da arte ocidentocêntrica e racializada, é um dismantelamento de construções binárias e hierarquizadas, de forma que, se ontologia da Arte serviu para diferenciá-la do artefato ou das coisas banais do mundo, a invenção da arte africana despontou para estabelecer assimilações e hierarquias para com a Arte europeia. No cenário aqui apresentado, o interesse aparece não em apontar as diferenças em busca da assimilação do Mesmo, mas no seu reconhecimento enquanto algo dado e intrínseco que possibilita a

Relação. A estética do axé é sem dúvida o reconhecimento dessas possibilidades, haja vista a sua possibilidade de ser identificada em outras produções sem aniquilar as suas particularidades. Todavia, toda apresentação das artes iorubás e seus emaranhamentos com a vida indicam essa disposição conceitual.

Essa pulsão criadora e criativa do axé, “[à]s vezes tratada como um princípio, às vezes como uma força divina, a imaginação expande exponencialmente a compreensão humana da realidade e do estado de ser-no-mundo” (NZEKWU, 2019, p. 377) é o que torna possível pensarmos em termos de Relação. É também o que permite às criações iorubás se posicionarem estrategicamente como Arte, questionando internamente as limitações do conceito. Isto posto, não há uma abolição da Arte, nem um simples alargamento conceitual, mas uma indicação das suas limitações e estruturas violentas, o que se afirma na consciência de que um objeto pode ser Arte, mas *não apenas*, apontando-se um eterno “e”.

As artes iorubás parecem recriar, com a possibilidade de Relação, um novo paradigma, ou seja, uma refundação de práticas que visam recuperar a pluralidade do mundo e construir outros sentidos. Produzir sentidos, sob essa perspectiva, é fazer memória, ou seja, elaborar um passado e um reconhecimento de si e de sua presença no mundo. Entretanto, se queremos elaborar de fato uma pluralidade relacional, precisamos nos atentar que construir esse ser-no-mundo não condiz com o simples habitar o mundo, porém entender que é existir *com* o mundo, o que quer dizer agir e criar sentidos com os outros. Em suma, estou falando aqui de ampliar a nossa percepção para o copertencimento e o aprender a viver-junto (KODJO-GRANDVAUX, 2019).

Essa mirada às artes iorubás reposiciona as relações ontologia/política daquelas presentificadas na *metafísica do racismo*. Se um campo de conhecimento racialmente estruturado instaurou uma certa ideia de Arte e Estética, essa prática divisora não é enunciada, pelo contrário, ela se oculta por trás de uma suposta objetividade, cientificidade, universalidade, etc., que contribui para a manutenção da hegemonia ocidental. Ao se acobertar, esse discurso racial velado faz transparecer que não há um projeto com impactos político-sociais por trás de sua estrutura.

Identificar aspectos políticos que moldaram uma ontologia da arte racialmente instaurada é localizar uma série de discussões que foram subalternizadas ao longo da

história acadêmica, como com relação à origem das coleções coloniais em museus europeus, às compreensões locais de arte e estética, às lógicas binárias e hierarquizadas que acompanham o pensamento artístico. Assume-se uma postura crítica no sentido de que se volta às relações de poder que estão invisibilizadas por discursos que propõem uma falsa neutralidade. Essa guinada nos permite realizar um desocultamento do lugar de onde o conhecimento sobre Arte foi edificado.

As artes iorubás nos fornecem elementos para pensar outras formas de conhecimento ao romper com a ordem colonial do saber. O ato de investir em conceitos locais e dá-los reconhecimento filosófico, isto é, tencioná-los, questioná-los e enriquecê-los, permite-nos pensar o mundo contemporâneo e opulentar reflexões não africanas e/ou não apenas africanas de arte, como também criar novos espaços de individuação e produção de conhecimento (KODJO-GRANDVAUX, 2017).

Já, por outro lado, a ontologia – área que necessita ser posta à prova – se despontará emaranhada com a política. Falar de política, nesse caso, é tratar de questões de relação com os diferentes e das possibilidades de uma partilha do sensível, em que as preocupações não são como enquadrar, identificar e definir o Outro com relação ao Mesmo, mas sim como existir em conjunto e como partilhar o sentir.

Esses embates políticos são também essencialmente estéticos e ontológicos na compreensão iorubana acerca do fazer artístico. Não à toa fora apresentado o emaranhamento entre arte e vida, em que as artes aparecem como formas de vida e a vida é compreendida esteticamente.

Falar em termos de *Relação e Localidade* torna evidente a crítica de Nzegwu (2019) dirigida à exposição *ART/Artifact* e a crítica dantiana à essa exposição. Ambas evidenciam justamente esse esforço do campo de conhecimento ocidental de se alargar o mínimo possível para englobar o diferente, ao mesmo tempo em que silenciam e menosprezam diferenças. Se a curadora falhou em afirmar uma ausência de reflexões endógenas sobre o fazer artístico em povos não ocidentais, Danto falha em compreender a Arte unicamente por uma via universal e racional atrelada a uma compreensão muito particular de discurso.

As artes iorubás vão na via contrária, em outras palavras, elas se mostram como algo além do discurso<sup>38</sup>, uma vez que nos permitem compreendê-los como parte de uma *cosmopercepção* mais ampla e como formas de vida que possuem referências outras para além das operações discursivas como condição suficiente apresentada por Danto. As artes nesse contexto se opõem aos binarismos – inclusive àqueles que distinguem as artes visuais das artes orais, por exemplo – como Arte/artefato para ganhar dimensões maiores enredadas com os potenciais criativos, criadores, transformadores e comunitários que irão identificar o sensível e as artes.

Afirmar que as expressões artísticas podem ser mais que discurso, ou ainda, e mais importante, mais que Arte – enquanto categoria fundada sob um paradigma racializado – é reforçar as possibilidades múltiplas – Relação – que surgem mediante uma mudança paradigmática. Quando o paradigma muda, as artes aparecem, isto é, ao se abandonar o paradigma hegemônico e permitir possibilidades outras de compreensão, nos é mostrado que diferentes concepções artísticas são possíveis para além de uma visão limitadora.

[...] é necessário reforçar uma mudança de paradigma, necessária para compreender verdadeiramente e estudar significativamente as culturas africanas. Na ausência de uma mudança de paradigma, estamos apenas engajando as sociedades africanas de uma perspectiva externalista que oferece pouco da lógica de uma cultura. De fato, a dependência dessa perspectiva externalista para a produção de conhecimento é fundamentalmente problemática. Isso porque a própria estrutura cultural de um grupo irá continuamente interferir e se intrudir com o esforço de alguém para entender uma outra cultura. O problema é ampliado se a estrutura cultural é a hegemônica. (NZE GWU, 2018, p. 01).

O paradigma moderno apresentado que moldou nossa compreensão racializada de Arte e Estética coincide com toda uma imagem de mundo fundada sob uma lógica cientificista, substancialista e essencialista. Essa se diferencia de uma compreensão dinâmica e múltipla de tempo e espaço iorubá, em que “[p]resente e futuro estão conectados ao passado, e todos são o mesmo no axé” (NZE GWU, 2018, p. 17). Isso

---

<sup>38</sup> Ainda sobre a noção de discurso em Arthur Danto (1987), outra razão para justificar os limites de seu argumento no texto escrito para a exposição *ART/Artifact* para as artes iorubás é justamente a sua dependência da sacralidade para encontrar os significados incorporados. As categorias analisadas nesta pesquisa, mostram que não há uma divisão essencial entre sagrado e profano entre os iorubás, estando, por outro lado, muito mais próximos de uma sacralização do cotidiano, sendo a noção de sagrado diferente da comumente utilizada e que surgem em dicionários.

implica dizer que, nas compreensões iorubás de arte e estética, há a indicação de uma realidade de tempos e espaços cíclicos e espiralados nos quais os ancestrais, orixás, e o Diverso participam da formação da realidade e das explanações conceituais (NZEKWU, 2018, p. 16-20).

A filosofia iorubá constrói a realidade como algo muito além do que é visualmente apreendido, consistindo em aspectos internos e externos, e dimensões do tempo que são constitutivamente moldadas pelo axé. Propriamente entendido, o axé é uma força de vida ou energia. A realidade é constituída por ele, e assim toda forma é uma manifestação dessa energia na qual tudo está diretamente ou indiretamente interligado. Todas as formas de vida [a arte inclusa] como formas de axé se emergem, envolvem e transformam no denso meio do axé ou fluxo de vida. Dado seu aspecto dinâmico, não existem dicotomias maniqueístas (NZEKWU, 2018, p. 17).

Visto sob esse ângulo, Nzegwu (2018, p. 20) destaca a importância da possibilidade das artes iorubás serem compreendidas como orikis visuais. Para a autora, existe uma potência nessa afirmação de que, por um lado, objetos no contexto iorubá sejam vistos como obras de arte e como orikis visuais ao mesmo tempo. Por outro lado, aponta as artes visuais como uma “fala visível” [*visible speech*] ou “tratados que falam a uma ordem ontológica específica”, local. Em suma, compreender a noção de orikis visuais significa presumir que essas obras citam seus criadores, suas divindades, seus ancestrais e a própria essência de sua realidade local. O oriki visual “pode ativar e atualizar experiências religiosas e sócio-políticas experienciadas na sociedade iorubá” (NZEKWU, 2018, p. 20).

“Estudos sérios devem, portanto, ir além de análises formalistas superficiais que são o resultado de uma compreensão limitada do pensamento e dos sistemas de crenças da cultura. É necessária uma mudança de paradigma para que ocorra a fluência cultural necessária para que haja entendimentos e interpretações” (NZEKWU, 2018, p. 27). Mudar o paradigma, nesse caso, é desracializar, sair da esfera da racialização da arte. “Deixando de lado todas as alegações autocentradas do racismo, a racialização da estética [e da arte] distorce a criatividade humana, tornando-a diferente do que é. O imperativo, como tal, é a eliminar dos discursos teóricos” (NZEKWU, 2019, p. 376).



Fora da ideologia racial de dominação e subordinação, a arte africana, antiga e contemporânea, incorpora filosofias criativas que revelam as características afetivas e vocativas do desenho, escultura, gravura, produção de cores e pintura. Mesmo nas condições existenciais marginais e precárias, a arte comunica quem são as pessoas, em que acreditam e como conduzem suas vidas; e não como sinônimo ou metáfora para o progresso tecnológico (NZEGWU, 2019, 374).

Assim, leva-se a propor mudanças em um certo entendimento de História da Arte como disciplina que narra o progresso da Arte por meio de grandes narrativas mestres e construídas por ídolos e gênios. A compreensão de arte iorubá e as suas possibilidades relacionais, assim como suas imbricações e entrelaços com aspectos da vida, apontam para a construção de um conjunto de diferentes narrativas sobre arte que não deve ser compreendida em uma linha do tempo hegemônica, mas como uma comunidade artística/estética que seja capaz de abarcar e tecer relações entre diferentes percepções de artes em distintos espaços-tempos.

Se na *botânica da morte* do paradigma hegemônico da Arte, as artes iorubás morrem ao serem reduzidas única e exclusivamente como Arte; inserida dentro de uma comunidade – que pressupõe a incompletude –, ela se mantém viva em seu domínio endógeno, mas abarcando uma pré-disposição para entrançar relações múltiplas com o Diverso, sem inseri-lo no Mesmo – afinal, nesse caso, implicaria a construção de uma narrativa mestre de História da Arte.

As artes iorubás, nesse escopo, demandam uma reavaliação das verdades construídas na modernidade e esculpem – como uma atividade em processo – um cenário de relações em que a diferença é dada desde o início e a comunidade formada não só comporta a totalidade, mas está aberta às diversidades que virão. Em resumo, as artes iorubás parecem adquirir uma potência gerativa e de re/de/orientação muito próxima do que Bradley e Ferreira da Silva concebem como “poéticas negras” – ainda que nem eu nem os autores tratados até aqui tenhamos usado esse termo e esse não seja nosso foco de análise.

O estudo da negritude [*Black Study*] reorienta a conversa no cenário artístico internacional contemporâneo, pois introduz às ferramentas críticas da filosofia contemporânea um conjunto de conceitos, formulações e questões que contornam, sem ignorar, o que de outra forma teria permanecido o núcleo

eurocêntrico imperturbável desta última. A Estética Negra [*Black Aesthetics*] – ou seja, aquela que fomenta, facilita e modula um “enunciado negro” [*black enunciation*] – sinaliza um outro lugar para a análise da criação artística, da existência coletiva e da prática política. Como tal, fornece a base para um projeto que milita contra e mina serialmente a arquitetura política liberal moderna, em sua configuração e operações violentas pós-iluministas, bem como os duplos fascistas que o liberalismo ao mesmo tempo exige, solicita e condena sem entusiasmo. A Estética Negra é um enunciado que, em seu desarranjo imanente da gramática da modernidade, marca e é marcado pela arte da passagem sem coordenadas nem chegada, a arte da vida em partida (FERREIRA DA SILVA; BRADLEY, 2021, p. 05).

Em suma, tendo avaliado os limites da ontologia arte ocidentocêntrica e as possibilidades de compor relações com as artes iorubás, as reflexões presentes nesta dissertação fazem aflorar a iminência de um pensamento artístico que não seja mais *monolíngue* (GLISSANT, 2005), isto é, a construção e a concepção de um *imaginário* que se componha com todas as línguas do mundo em que não seja mais possível pretensões de um universal imposto. As considerações tecidas nestas páginas parecem apontar que o há de *em-comum* no campo artístico e que deve ser destacado não é uma visão essencialista de Arte, mas *a faculdade de criação, a criatividade, o sensível e a capacidade de geração de mundos*, o que indica a libertação do artístico de uma posição particular de crítica e racionalidade substancialistas, que visam encontrar uma suposta universalidade neutra e objetiva, e a busca por um *universal verdadeiramente universal* (DIAGNE, 2017), *i. e.*, um universal aberto à relação que nos enseje a “pensar com” e por nós mesmos.

Isso posto, demanda-se-nos uma outra atitude filosófica para além da estrutura essencialista da metafísica ocidental, construída por pilares racializados e imperialistas. Interessa-nos aqui tomar uma outra posição, a de “pensar o porvir, a maneira em que as sociedades africanas poderão enfim alcançar um melhor viver-junto e que faça sentido” (KODJO-GRANDVAUX, 2013, p. 195). Um pensamento filosófico que se dá pelo encontro, como prática de errância, compreendendo que pensar o Outro é ao mesmo tempo se pensar e pensar com o outro (KODJO-GRANDVAUX, 2013, p. 251-262). Pode-se concluir que esta outra postura filosófica compreende a filosofia para além do discurso, considerando-a também uma maneira de viver e de viver-junto (KODJO-GRANDVAUX, 2013, p. 256).

Por fim, vislumbro como desdobramentos possíveis para esta pesquisa uma discussão mais alargada sobre os conceitos propostos em diferentes contextos e também

a possibilidade de debater mais a fundo as concepções sobre o fazer artístico de cada um dos pesquisadores elencados aqui, colocando-os em relação e diálogo. Assim, espero que a pesquisa não se encerre aqui, mas que se abra para o diverso e o dissenso, possibilitando outras elucubrações futuras. Acredito também que a abertura iniciada pelos autores pesquisados pode possibilitar um caminho para um conhecimento mais plural e relacional.

## REFERÊNCIAS

- ABIODUN, Rowland. Àṣẹ: Verbalizing and Visualizing Creative Power through Art. **Journal of Religion in Africa**, v. 24, n. 4, p. 309-322, nov. 1994b.
- ABIODUN, Rowland. Understanding Yoruba Art and Aesthetics: The Concept of Àṣẹ. **African Arts**, v. 27, n.3, p. 68-103, 1994a. Disponível em: <https://www.jstor.org/stable/3337203?origin=crossref>. Acesso em: 18 jan. 2022.
- ABIODUN, Rowland. Verbal and visual metaphors: mythical allusions in Yoruba ritualistic art of Orí. **Word & Image: A Journal of Verbal/Visual Enquiry**, v.3, n. 3, p. 252-270, 1987.
- ABIODUN, Rowland. **Yoruba Art and Language: Seeking the African in African Art**. Cambridge: Cambridge University Press, 2014.
- ADÉÈKÓ, Adélékè. Decolonization without a linguistic turn is like drinking sugar without tea: Ọlábíyí Babalọlá Joseph Yáì. **Journal of the African Literature Association**, v. 15, n. 2, 308-320, 2021. Disponível em: <https://doi.org/10.1080/21674736.2021.1902669>. Acesso em: 18 jan. 2022.
- ADÉSÀNYÀ, Adérónké Adéṣọlá. Ọṣogbo: Ọṣun and the Art School. In: FALOLA, Toyin; AKINYEMI, Akintunde. **Encyclopedia of the Yoruba**. Indiana: Indiana University Press, 2016. p. 257-258.
- AGAMBEN, Giorgio. Entrevista realizada por Flávia Costa. **Revista do Departamento de Psicologia – UFF**, v. 18 - n. 1, p. 131-136, jan./jun. 2006. Disponível em: [http://www.scielo.br/scielo.php?script=sci\\_arttext&pid=S0104-80232006000100011&lng=en&nrm=iso](http://www.scielo.br/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S0104-80232006000100011&lng=en&nrm=iso). Acesso em: 08 mai. 2020.
- AGAMBEN, Giorgio. **O homem sem conteúdo**. Belo Horizonte: Autêntica Editora, 2017.
- AGAMBEN, Giorgio. **Signatura Rerum: Sobre o método**. São Paulo: Boitempo, 2019.
- AKÍNYEMÍ, Akíntúndé. Praise Poetry and Eulogy (Oríkì). In: FALOLA, Toyin; AKINYEMI, Akintunde. **Encyclopedia of the Yoruba**. Indiana: Indiana University Press, 2016. p. 276-277.
- AYOH'OMÍDIRE, Felix. Diaspora: Impact of Yorùbá Culture. In: FALOLA, Toyin; AKINYEMI, Akintunde. **Encyclopedia of the Yoruba**. Indiana: Indiana University Press, 2016. p. 89-92.
- BEVILAQUA, Juliana Ribeiro da Silva; SILVA, Renato Araújo da. **África em artes**. São Paulo: Museu Afro Brasil, 2015.

- BIDIMA, Jean-Godefroy. Introduction. De la traversée : raconter des expériences, partager le sens, **Rue Descartes**, 2002/2, n° 36, p. 7-18. Disponível em: <https://doi.org/10.3917/rdes.036.0007>. Acesso em: 03 out. 21.
- BIDIMA, Jean-Godefroy. **La philosophie négro-africaine**. Paris: PUF, 1995.
- BIDIMA, Jean-Godefroy. **L'Art Négro-Africain**. Paris: PUF, 1997.
- BONDAZ, Julien. L'ethographie parasitée?. **L'homme**, n. 206, v. 03., jun. 2015. Disponível em: <http://journals.openedition.org/lhomme/24519>. Acesso em: 19 abr. 2019.
- BUTLER, Judith. **Bodies That Matter: On the Discursive Limits of Sex**. New York: Routledge, 1993.
- BUTLER, Judith. Em perigo/perigoso: racismo esquemático e paranoia branca. **Educ. Pesqui.**, São Paulo, v. 46, e460100302, 2020. Disponível em: [http://www.scielo.br/scielo.php?script=sci\\_arttext&pid=S1517-97022020000100851&lng=en&nrm=iso](http://www.scielo.br/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S1517-97022020000100851&lng=en&nrm=iso). Acesso em: 08 mai. 2020.
- BUTLER, Judith. **The force of non-violence: an ethico-political bind**. Londres, Nova Iorque: Verso, 2020b.
- CARNEIRO, Aparecida Sueli. **A construção do outro como não-ser como fundamento do ser**. São Paulo: Funesp, 2005
- CARROLL, Noël. **Art in three dimensions**. Oxford, New York: Oxford Press, 2010.
- CASTIANO, José. **Referenciais da filosofia africana: em busca de intersubjectivação**. Maputo: Ndira, 2010.
- COSTA, Rachel Cecilia de Oliveira. **Três questões sobre a arte contemporânea**. Tese (Doutorado em Filosofia) – Universidade Federal de Minas Gerais, Belo Horizonte, Minas Gerais, 2014.
- DANTO, Arthur. **Após o fim da arte**. São Paulo: Odysseus/Edusp, 2006.
- DANTO, Arthur. Artifact and Art. In: VOGEL, Susan. **Art/Artifact**. New York: The Centre for African Art, 1988. p. 18-32.
- DANTO, Arthur. Crítica de arte após o fim da arte. **Viso: Cadernos de estética aplicada**, v. VII, n. 14, p. 1-17, jul-dez 2013.
- DANTO, Arthur. **O abuso da beleza**. São Paulo: Editora WMF Martins Fontes, 2015.
- DANTO, Arthur. **O descredenciamento filosófico da arte**. Belo Horizonte: Autêntica, 2014.
- DANTO, Arthur. **O que é a arte**. Belo Horizonte: Relicário, 2020.

DANTO, Arthur. **Transfiguração do lugar comum**. São Paulo: Cosac Naify, 2005.

DIAGNE, Souleymane Bachir. **Léopold Sédar Senghor: L'art africain comme philosophie**. Paris: Riveneuve Éditions, 2007.

DIAGNE, Souleymane Bachir. Pour un universel vraiment universel. In: MEBMBE, Achille; SARR, Felwine (org.). **Écrire l'Afrique-Monde, Les Ateliers de la Pensée**. Dakar: Philippe Rey/Jimsaan, 2017. p. 396-377

DORLIN, Elsa. Vers une épistémologie des résistances. In: DORLAN, Elsa (org.). **Sexe, race, classe: Pour une épistémologie de la domination**. Paris: Presses Universitaires de France, 2009, p.05-20.

DUARTE, Pedro. O vírus e a redescoberta da natureza. **O que nos faz pensar**, [S.l.], v. 29, n. 46, p. 163-172, jul. 2020. Disponível em: <http://oquenofazpensar.fil.puc-rio.br/index.php/oqnf/article/view/744>. Acesso em: 15 jun. 2021.

DUNAEVA, Cristina. Antonioevna. Estatueta incógnita do Peru, datação não identificada, autoria desconhecida: por uma história da arte menos eurocêntrica e mais problematizadora. In: PEDROSA, Adriano; MIGLIACCO, Luciano. (Org.) **Entre Nós: A figura humana no acervo do MASP**. São Paulo: Museu de Arte de São Paulo, 2017. p. 94-99.

EVANS-PRITCHARD, E. E. **Witchcraft, Oracles and Magic Among the Azande**. Oxford: Oxford University Press, 1937.

FÁMULĒ, Ọláwọlé. Art: Indigenous. In: FALOLA, Toyin; AKINYEMI, Akintunde. **Encyclopedia of the Yoruba**. Indiana: Indiana University Press, 2016. p. 39-41.

FANON, Frantz. **Pele negra, máscaras brancas**. São Paulo: Ubu, 2020.

FANON, Frantz. **Os Condenados da Terra**. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1968.

FERREIRA DA SILVA, Denise; BRADLEY, Rizvana. Four theses on Aesthetics. **E-flux Journal**, n. 120, p. 3-6, set. 2021. Disponível em: [http://worker01.e-flux.com/pdf/article\\_416146.pdf](http://worker01.e-flux.com/pdf/article_416146.pdf). Acesso em 24 jan. 2022.

FLOR DO NASCIMENTO, Wanderson. **Por uma vida descolonizada: Diálogos entre a Bioética de Intervenção e os estudos sobre a colonialidade**. Tese (Doutorado em Bioética), Universidade de Brasília, Brasília, 2010.

FLOR DO NASCIMENTO, Wanderson. Racismo é sempre uma nova roupagem para práticas do período da colonização. Entrevista Especial com Wanderson Flor do Nascimento. Entrevista realizada por João Vitor Santos. **Instituto Humanitas Unisinos**. 30 de jul. 2020. Disponível em: <http://www.ihu.unisinos.br/159-noticias/entrevistas/600636-racismo-e-sempre-uma-nova-roupagem-para-praticas-do-periodo-da-colonizacao-entrevista-especial-com-wanderson-flor-do-nascimento>. Acesso em 27 mai. 2021.

FOUCAULT, Michel. **A arqueologia do saber**. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 2005.

FOUCAULT, Michel. **As palavras e as coisas**. São Paulo: Martins Fontes, 1999a.

FOUCAULT, Michel. **Em defesa da sociedade**: curso no Collège de France (1975-1976). São Paulo: Martins Fontes, 1999b.

FOUCAULT, Michel. **História da Sexualidade 2**: O uso dos prazeres. Rio de Janeiro, São Paulo: Paz e Terra, 2020.

FOUCAULT, Michel. **Nascimento da biopolítica**: curso dado no Collège de France (1978-1979). São Paulo: Martins Fontes, 2008b.

FOUCAULT, Michel. **Segurança, território, população**: curso dado no Collège de France (1977-1978). São Paulo: Martins Fontes, 2008.

GELL, Alfred. A rede de Vogel, armadilhas como obras de arte e obras de arte como armadilhas. **Arte e Ensaios**. Revista do Programa de Pós-Graduação em Artes Visuais. Rio de Janeiro: Escola de Belas Artes da UFRJ, v. 8, no 8, 2001, p. 174-191.

GLISSANT, Édouard. Espaço fechado, palavra aberta. **Estud. av.**, São Paulo, v. 3, n.7, p. 159-169, dez., 1989. Disponível em: [http://www.scielo.br/scielo.php?script=sci\\_arttext&pid=S0103-40141989000300009&lng=en&nrm=iso](http://www.scielo.br/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S0103-40141989000300009&lng=en&nrm=iso). Acesso em: 08 mai. 2021.

GLISSANT, Édouard. **Introdução a uma poética da diversidade**. Juiz de Fora: Editora UFJF, 2005.

GLISSANT, Édouard. **Le discours antillais**. Paris: Seuil, 1981.

GLISSANT, Édouard. **Poétique de la Relation**. Paris: Gallimard, 1990.

GLISSANT, Édouard. **Poética da Relação**. Rio de Janeiro: Bazar do Tempo, 2021.

GLISSANT, Édouard. **Traité du Tout-Monde**: Poétique IV. Paris: Gallimard, 1997.

HADDOCK-LOBO, Rafael. Esses estranhos espelhos ou sobre como especular diante de.... **Poliética**. São Paulo, v. 8, n. 2, p. 127-157, 2020. Disponível em: <https://revistas.pucsp.br/index.php/PoliEtica/article/view/50693>. Acesso em 23 ago. 2021.

HAMPATÉ BÂ, Amadou. A tradição viva. In: KI-ZERBO, Joseph (ed.). **História Geral da África I**. Metodologia e Pré-história da África. Brasília: Unesco, 2010, p. 167-212.

HAN, Byung-Chul. **A salvação do belo**. Lisboa: Relógio D'água, 2016.

HARAWAY, Donna. Antropoceno, Capitaloceno, Plantationoceno, Chthuluceno: fazendo parentes. **ClimaCom**, ano 3, n. 5, 2016a, p. 139-148. Disponível em: <https://goo.gl/k1ArGV>. Acesso em: 15 de mai. 2021.

HARAWAY, Donna. Tentacular Thinking: Anthropocene, Capitalocene, Chthulucene. **e-flux**, n. 75, s/p, 2016b. Disponível em: <https://www.e-flux.com/journal/75/67125/tentacular-thinking-anthropocene-capitalocene-chthulucene/>. Acesso em: 03 mai. 2021.

HARAWAY, Donna; ISHIKAWA, Noboru; GILBERT, Scott F.; TSING, Anna; BUBANDT, Nils. Anthropologists are talking – about the Anthropocene. **Ethnos**, v. 81, n. 3, p. 535-564, 2016. Disponível em: <https://www.tandfonline.com/doi/full/10.1080/00141844.2015.1105838>. Acesso em: 31 mai. 2021.

JEGEDE, Olutoyin Bimpe. A poesia laudatória e a sociedade nigeriana: a Oriki entre os Yoruba. **Revista Crítica de Ciências Sociais**, Coimbra, n. 47, p. 75-88, fev. 1997.

KODJO-GRANDVAUX, Séverine. **Philosophies Africaines**. Paris: Présence Africaine, 2013.

KODJO-GRANDVAUX, Séverine. Mémoire du monde, mémoire-monde. In MBEMBE, Achille; SARR, Felwine (Org.). **Politique des Temps: Imaginer les devenirs africains**. Dacar: Jimsaan, 2019, s.p..

KODJO-GRANDVAUX, Séverine. S'estimer, faire sens. In: MBEMBE, Achille; SARR, Felwine (Org.). **Écrire l'Afrique-Monde**. Paris: Philippe Rey, Dakar: Jimsaan, 2017. p. 217 – 232.

LATOUR, Bruno. Guerre des mondes - offres de paix. In: BENETTO, J. V. (Org.) **Volume spécial de l'Unesco**. 2001. Disponível em: <http://www.bruno-latour.fr/sites/default/files/81-GUERRE-PAIX-UNESCO-FR.pdf>. Acesso em: 21 jul. 2021.

LATOUR, Bruno. Quel cosmos? Quelles cosmopolitiques ?. In: Jacques LOLIVE e Olivier Soubeyran (orgs.). **L'émergence des cosmopolitiques**. Colloque de Cerisy, Collection Recherches. Paris: La Découverte, 2007, p. 69-84.

LAWAL, Babatunde. A arte pela vida: a vida pela arte. **Afro-Ásia**, [S. l.], n. 14, 1983. Disponível em: <<https://periodicos.ufba.br/index.php/afroasia/article/view/20820>>. Acesso em: 18 jan. 2022.

LAWAL, Babatunde. Àwòrán: Representing the Self and Its Metaphysical Other in Yoruba Art. **The Art Bulletin**, vol. 83, n. 3, p. 498-526, set. 2001.

LAWAL, Babatunde. Èjìwàpò: The dialectics of twoness in Yoruba art and culture. **African Arts**, v. 41, n. 1, p. 24-39, 2008.

LAWAL, Babatunde. Dead: Art and Immortality among the Yoruba of Nigeria. **Africa: Journal of the International African Institute**, v. 47, n. 1, p. 50-61, 1977.



MARTINS, Leda Maria. **Afrografias da memória**: o Reinado do Rosário do Jatobá. São Paulo: Perspectiva; Belo Horizonte: Mazza Edições, 1997.

MBEMBE, Achille. As formas africanas de auto-inscrição. **Estud. afro-asiát.**, Rio de Janeiro, v. 23, n. 1, p. 171-209, jun. 2001. Disponível em: [http://www.scielo.br/scielo.php?script=sci\\_arttext&pid=S0101-546X2001000100007&lng=en&nrm=iso](http://www.scielo.br/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S0101-546X2001000100007&lng=en&nrm=iso). Acesso em: 20 mai. 2021.

MBEMBE, Achille. Afropolitanismo. **Áskesis**, v. 4, n. 2, p. 68-71, jul/dez 2015. Disponível em: <https://doi.org/10.46269/4215.74>. Acesso em: 3 out. 2021.

MBEMBE, Achille. **Brutalisme**. Paris: Éditions La Découverte, 2020a [ebook].

MBEMBE, Achille. Circulations. In: MBEMBE, Achille; SARR, Felwine (Org.). **Politique des Temps**: Imaginer les devenirs africains. Dacar: Jimsaan, 2019b, p. 109-122 [ebook].

MBEMBE, Achille. **Crítica da razão negra**. São Paulo: N-1 edições, 2018a.

MBEMBE, Achille. Necropolítica. **Arte & Ensaios**, PPGAV, EBA, UFRJ, n.32, dez. 2016. Disponível em: <<https://revistas.ufrj.br/index.php/ae/article/view/8993> >. Acesso em 20 mai. 2020.

MBEMBE, Achille. **Políticas de Inimizade**. São Paulo: N-1 edições, 2020b.

MBEMBE, Achille. **Sair da Grande Noite**: Ensaio sobre a África descolonizada. Petrópolis: Editora Vozes, 2019.

MBEMBE, Achille. «La vérité est que l'Europe nous a pris des choses qu'elle ne pourra jamais restituer». **Le Monde**, Paris, 01 dez. 2018b. Disponível em: [https://www.lemonde.fr/afrique/article/2018/12/01/achille-mbembe-la-verite-est-que-l-europe-nous-a-pris-des-choses-qu-elle-ne-pourra-jamais-restituer\\_5391216\\_3212.html](https://www.lemonde.fr/afrique/article/2018/12/01/achille-mbembe-la-verite-est-que-l-europe-nous-a-pris-des-choses-qu-elle-ne-pourra-jamais-restituer_5391216_3212.html). Acesso em: 18 jul. 2021.

MBEMBE, Achille; SARR, Felwine. Penser pour un nouveau siècle. In: MBEMBE, Achille; SARR, Felwine (Org.). **Écrire l'Afrique-Monde**. Paris: Philippe Rey, Dakar: Jimsaan, 2017. p. 7-13.

MIRZOEFF, Nicholas. O direito a olhar. **ETD - Educação Temática Digital**, Campinas, SP, v. 18, n. 4, p. 745-768, nov. 2016. Disponível em: <https://periodicos.sbu.unicamp.br/ojs/index.php/etd/article/view/8646472/14496>. Acesso em: 08 mai. 2021.

MIRZOEFF, Nicholas. **The Right to Look**: A Counterhistory of Visuality. Durham: Duke University Press, 2011.

MUDIMBE, Valetim-Yves. **A idéia de África**. Lisboa: Mangualde, Luanda: Edições Pedagogo; Edições Mulemba, 2013.

- MUDIMBE, Valetim-Yves. **A invenção de África**: gnose, filosofia e a ordem do conhecimento. Petrópolis: Editora Vozes, 2019.
- MUDIMBE, Valetim-Yves. From “primitive art” to “memoriae loci”. In: **Human Studies**, n. 16, p. 101-110, 1993.
- NASCIMENTO, Abdias. Arte afro-brasileira: um espírito libertador. In: NASCIMENTO, Abdias. **O genocídio do negro brasileiro**. São Paulo: Perspectivas, 2016. p. 196-207.
- NZEGWU, Nkiru. African Art in Deep Time: De-race-ing Aesthetics and De-racilizing Visual Art. **Journal of Aesthetics and Art Criticism**, (JAAC), Race and Aesthetics 77, 4, 2019. p. 367-378.
- NZEGWU, Nkiru. Àṣẹ Aesthetics. In: ALA Lecture Series: Nkiru Nzegwu - "Àṣẹ Aesthetics", **African Literature Association**, 25 set. 2021. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=v6NAVTLnyMw&t>. Acesso em 20 jan. 2021.
- NZEGWU, Nkiru. Art and Community: A social conception of Beauty and Individuality. In: WIREDU, Kwasi (ed.) **A companion to African Philosophy**, 2014, p. 415-424.
- NZEGWU, Nkiru. O Africa: Reflections on the Poverty of Theory. In: OYĚWÙMÍ, Oyèrónké (ed.). **African Women and Feminism**: Reflecting on the politics of sisterhood. Trenton *et al.*: African World Press, 2003. p. 99-157.
- NZEGWU, Nkiru. Oḳu Extenders: Women, Sacrality, and Transformative Art. **Polylog: Journal for Intercultural Philosophy**, p. 35 -54, ago. 2020.
- NZEGWU, Nkiru. Osunality. In: TAMALE, Sybia. **African sexualities**: A reader. Oxford, Naiorobi, Dakar, Cidade do Cabo: Pambazuka/Fahmu, 2011a. p. 253-270.
- NZEGWU, Nkiru. **Encounters in Aesthetic Appreciation**. Tese (Doutorado em Filosofia) – University of Ottawa, Ottawa, Ontario, 1989.
- NZEGWU, Nkiru. Transfixing Beauty: The Allure of Maiden Bodies. **West Africa Review**, n. 18, p. 1-28, 2011b.
- NZEGWU, Nkiru. The africanized queen: metonymic site of transformation. **African Studies Quarterly**, v.1, Issue 4, p. 47-56, 1998.
- NZEGWU, Nkiru. Secrecy: African Art that conceals and reveals. In: NOOTER, Mary H. **Secrecy**: Art that conceals and reveals [Catálogo]. Nova Iorque: Prestles Pub., Munique: Museum for African Art, 1994. P. 227-229.
- NZEGWU, Nkiru. When the paradigm shifts, African appears: reconceptualizing Yoruba art in space and time. **Journal of Art Histography**, n.19, dez. 2018.
- ORTIZ, Fernando. **Contrapunteo cubano del tabaco y del azúcar**. Habana: Editorial de Ciencias Sociales, 1983.

OYĚWÙMÍ, Oyèrónké. **A invenção das mulheres**: construindo um sentido africano para os discursos ocidentais de gênero. Rio de Janeiro: Bazar do Tempo, 2021.

OYĚWÙMÍ, Oyèrónké. Beyond Gendercentric Models: Restoring Motherhood to Yorùbá Discourses of Art and Aesthetics. OYĚWÙMÍ, Oyèrónké (ed.) **Gender Epistemologies in Africa**: Gendering Traditions, Spaces, Social Institutions, and Identities. New York: Palgrave Mcmillan, 2011. p. 223-238.

OYĚWÙMÍ, Oyèrónké. **What Gender is Motherhood?** Nova Iorque: Palgrave Macmillan, 2016.

RANCIÈRE, Jacques. **A partilha do sensível**: estética e política. São Paulo: EIXO experimental org; Editora 34, 2009.

RANCIÈRE, Jacques. **O espectador emancipado**. São Paulo: Editora WMF Martins Fontes, 2012.

SHAPIRO, Gary. Art and its Doubles. Danto, Foucault, and their Simulacra. In: Rollins, Mark (ed.). **Danto and his Critics**. Nova York: Basil Blackwell, Oxford, 1993, p. 129-214.

SHINER, Larry. **The Invention of Art**: a cultural history. Chicago: The University of Chicago Press, 2001.

SILVA, Cláudio Francisco Ferreira da. **Arquitetura e iconografia do Oduduwa Templo dos Orixás (Mongaguá – Tempo presente)**. Tese (Doutorado em Arquitetura e Urbanismo) – Faculdade de Arquitetura e Urbanismo, Programa de Pesquisa e Pós-Graduação em Arquitetura e Urbanismo, Universidade de Brasília. Brasília, 2020. Disponível em: <https://repositorio.unb.br/handle/10482/38996>. Acesso em: 17 jul. 2021.

STENGERS, Isabelle. Estamos divididos. **N-1**. 2021. Disponível em: <https://www.n-ledicoes.org/estamos-divididos>. Acesso em: 08 mai. 2021.

TSING, Anna. Margens indomáveis: cogumelos como espécies companheiras. *Ilha: Revista de Antropologia*, v. 17, n. 1, p. 177-201, 2015. Disponível em: <https://periodicos.ufsc.br/index.php/ilha/article/view/2175-8034.2015v17n1p177>. Acesso em: 08 mai. 2021.

TSING, Anna. **Viver em Ruínas**: paisagens multiespécies no Antropoceno. Brasília: IEB Mil Folhas, 2019.

UNESCO. Nomination to the World Heritage List of Osun-Osogbo Sacred Grove. **UNESCO**, Osogbo, 10 jan. 2004. Disponível em: <https://whc.unesco.org/uploads/nominations/1118.pdf>. Acesso em: 17 jul. 2021.

VOGEL, Susan. **Art/Artifact**. New York: The Centre for African Art, 1988.

YAI, Olabiyi Babalola. In Praise of Metonymy: The Concepts of 'Tradition' and 'Creativity' in the Transmission of Yoruba Artistry over Time and Space. **Research in African Literatures**, v. 24, n.4, p. 29-37, 1993.

### **Referências Audiovisuais**

**Estátuas também morrem** [*Les statues meurent aussi*]. Direção: Alain Resnais, Chris Marker e Ghislain Cocquet. França, 1953 (30 minutos).