



**ARTE AFRICANA EM TEMPOS PROFUNDOS:  
DES-COMPETIÇÃO ESTÉTICA E  
DES-RACIALIZANDO A ARTE VISUAL<sup>1</sup>**

**NKIRU NZEGWU**

Tradução de Mateus Raynner André de Souza<sup>2</sup> e Miguel Gally<sup>3</sup>

Em dois ensaios no catálogo da exposição ART/Artifact (1988), a curadora de museus americana branca Susan Vogel e o filósofo americano branco Arthur Danto declaram que os africanos não fazem distinção entre arte e não-arte. Embora sejam declarações empíricas aparentemente neutras, suas afirmações sobre a África e sua arte são rumações raciais de uma visão de mundo supremacista branca. Argumento que, ao teorizar dentro da categoria de raça, eles produziram uma estética racializada que comete a falácia eurocêntrica de defender objetivos racistas sistêmicos. Argumento (1) que suas afirmações falham em ser sobre arte africana, mas sim sobre hegemonia e poder; (2) como a atividade artística mais duradoura da humanidade, a arte africana é um importante obstáculo à estética racializada; (3) que a arte é produzida fora da categoria de raça e a partir de uma consciência crítica do mundo; e (4) que a arte revela criatividade e pressupõe os valores artísticos e morais de uma cultura na manipulação e transformação da realidade física.

---

<sup>1</sup> No título original deste artigo “African Art in Deep Time: De-race-ing Aesthetics and De-racializing Visual Art”, publicado em *The Journal of Aesthetics and Art Criticism* (77:4 Fall 2019), a autora nigeriana preta utiliza um jogo de palavras de difícil tradução para o português ao usar termo “race” tanto para enfatizar a ideia central de raça, quanto para trazer a noção de competir/competição ou estar numa corrida – (to) race - que aparece ao longo do seu artigo e que enfoca uma competição entre o conhecimento do branco e os conhecimentos locais do povo negro da África, com o intuito de dominar e espoliar, uma estratégia também presente na história da academia ocidental e de seus herdeiros que implicou destituir (vencendo e/ou eliminado) tais conhecimentos julgando-os racialmente inferiores. N.T.

<sup>2</sup> Mestre em Filosofia pelo Programa de Pós-Graduação em Metafísica da Universidade de Brasília (Unb). E-mail: mateus@anatel.gov.br.

<sup>3</sup> Professor de Estética & Filosofia da arte e da arquitetura junto ao Departamento de Teoria e História em Arquitetura e Urbanismo da Universidade de Brasília (UnB). Doutor em Filosofia pela Universidade Federal do Rio de Janeiro (UFRJ), com estágio sanduíche pela Westfälische Wilhelms Universität Münster, WWU, Alemanha. E-mail: gally@unb.br.

A distinção entre artefato e arte não é lexicalmente marcada nos vocabulários das línguas africanas em geral.  
—Arthur Danto

O problema central das várias abordagens ao estudo dos fenômenos raciais é a falta nelas de uma teoria estrutural do racismo.  
—Eduardo Bonilla-Silva

## I. Introdução

Dentro da academia ocidental, a raça [*race*] intersecta estruturalmente e de maneira profunda o conhecimento, com o intento de produzir e manter continuamente a supremacia branca. As narrativas e metanarrativas que criaram a representação hierárquica de raças foram uma invenção da modernidade europeia, projetada para garantir à raça branca superioridade e dominação sobre outros povos do mundo. A lógica epistêmica e as teorias que surgem dessa estrutura racializada de conhecimento [*racialized structure of knowledge*] universalizam modos ocidentais de ver, pensar, raciocinar e compreender o mundo. O conceito de arte inerente ao conhecimento desse sistema subscreve teorias da arte e da estética baseadas em raças.

Duas das maiores ideias que essas teorias competidoras [*raced theories*] promovem sobre a arte africana, e que persistem no presente, são: (1) os africanos são o menor degrau da escada da evolução humana, e (2) africanos não distinguem conceitualmente entre a categoria de arte e a categoria de artefato (VOGEL, 1988) nem fazem distinção lexical e conceitual entre arte e não-arte (DANTO, 1988). As teorias estéticas que fluem dessas duas ideias fundamentais subsequentemente “cristalizam noções e estereótipos raciais” e obstruem a compreensão da arte africana como culturalmente teorizada [*conceptualized*] (BONILLA-SILVA, 1997, p. 474). Elas o fazem ao substituir as filosofias da arte da África e ao sobrepor pressupostos e preconceitos ocidentais por cima da visão artística e dos objetivos das obras de arte africanas<sup>4</sup>. Ao afirmar apenas a realidade social, a criatividade e a acuidade intelectual da raça branca, o sistema de conhecimento ocidental racializado representa a arte, a racionalidade e o conhecimento como propriedades da branquitude. Por “propriedade da branquitude” quero dizer, segundo Cheryl Harris, um conjunto de traços, características, expectativas, direitos e recursos considerados permanentemente superiores e inalienáveis que são restritos a pessoas brancas que incorporam seu privilégio (HARRIS, 1993, p. 1733-1734)<sup>5</sup>. A representação do

---

<sup>4</sup> Para uma discussão mais ampla sobre esse assunto, consulte: Nzegwu (2018). N.A

<sup>5</sup> Como esclarece Cheryl Harris, “devemos parar de pensar que a alienabilidade do mercado é inerente ao conceito de propriedade” e que, portanto, a inalienabilidade não impede a consideração da branquitude como propriedade (HARRIS, 1993, 1733-1734). N.A

sistema de certos traços humanos como propriedades da branquitude permeia todos os modos de ver, pensar, raciocinar e analisar. Fala para quem tem racionalidade, objetividade e verdade; identifica quem é conhecedor e fornecedor de conhecimento; e molda a atividade de pesquisa, incluindo o estudo da arte africana domiciliado na academia ocidental.

Em virtude de sua localização, a disciplina e o estudo da arte africana no Ocidente ainda precisam abordar os profundos problemas epistemológicos do pensamento racializado [*racialized*] e do racismo [*racism*] latente na academia ocidental e no sistema ocidental de conhecimento. Escritos sobre arte africana produzidos por pesquisadores africanistas brancos, com compreensão superficial das culturas estudadas, são considerados verdadeiros, objetivos e dignos de conhecimento. Por outro lado, aqueles de estudiosos africanos que apresentam um retrato criticamente diferenciado de sua própria realidade são amplamente questionados. Desde o momento da expansão do oeste da Europa para as Américas no século XVI, o sistema de conhecimento ocidental tem fundamentalmente reestruturado o mundo e reconstituído negativamente o conhecimento de outras culturas segundo linhas eurocêntricas, incluindo o significado da arte africana.<sup>6</sup> Mais significativo que tudo isso, ele concedeu às suas ideias e reconstruções racializadas o estatuto de verdade incontestável [*truism*]. Consequentemente, não era incomum, na última década do século XX e na primeira década do século XXI, encontrar filósofos, historiadores de arte, antropólogos ou funcionários de museus brancos e respeitados, americanos ou canadenses, nas principais universidades ou museus que opinaram com bastante naturalidade que os africanos carecem de sensibilidade estética, que não apreciam a beleza natural (como um pôr do sol), que não têm conceito de arte e não têm história ou tradição de arte antes da colonização europeia. A natureza contundente dessas declarações esconde a pobreza de conhecimento dessas pessoas sobre os povos e culturas africanas, muito embora elas raramente foram questionadas por sua ignorância.<sup>7</sup>

Dentro da academia ocidental, os “fornecedores de conhecimento” brancos normalmente assumem que a África é composta de sociedades simples, povoadas por pessoas atrasadas com ideias ingênuas e crenças que são transparentemente óbvias. A ideologia racial

---

<sup>6</sup> Este ponto foi discutido por uma variedade de autores em diferentes disciplinas e diferentes regiões do mundo. No entanto, estou me concentrando especificamente em Samir Amin (1989); Enrique Dussel (1995, 2000) e Aníbal Quijano (2000). N.A.

<sup>7</sup> Sempre que fiz tal declaração no passado, sempre houve uma pressa de alguns ouvintes equivocados em sugerir que estou enganada. O esforço deles para “corrigir” meu “erro” valida meu ponto, pois pressupõe que: (1) os professores brancos não são ignorantes sobre a África; (2) eles não proclamam descaradamente essa ignorância; (3) devo estar enganada no que ouvi; e (4) eles conhecem minha realidade tão bem, inclusive estando nas proximidades de onde tais absurdos são proferidos. Para uma investigação extensa sobre isso, ver: Nzegwu (2002). N.A.

no coração do sistema cognitivo ocidental autoriza crenças persistentes e duradouras sobre os africanos como sendo “tribais” e suas obras de arte como sendo “primitivas”. A alta prevalência de tais falsidades no sistema de conhecimento nos diz quatro coisas: (1) que o Ocidente é o único parâmetro civilizacional da humanidade; (2) que a branquitude é sinônimo de posse de conhecimento; (3) que a diferença ou divergência da raça e cultura brancas implica erro e degeneração; e (4) que “arte” é sinônimo de “cultura branca”, uma “marca civilizacional branca” de uma “sociedade branca tecnologicamente avançada”<sup>8</sup>. Embora possa ser interessante especular como essas ideias surgiram, ou de onde os antigos “especialistas em conhecimento” brancos obtiveram seus conhecimentos empíricos dos povos africanos, eu estou mais interessada em tornar visíveis as maneiras pelas quais o sistema de conhecimento racializado legitima crenças racistas que sustentam os subsídios da pesquisa sobre a arte africana.

Assim, este artigo destaca como a estrutura racializada de conhecimento incita os teóricos ocidentais a apresentarem mentiras, meias verdades e interpretações enganosas sobre a arte africana. Com base em experiências pessoais, no conhecimento da arte africana e nos anos de estudo dos fundamentos racistas da filosofia ocidental, argumento que a concepção ocidental de arte e de criatividade pressupõe uma hegemonia racial branca, mesmo quando a raça parece marginal ou ausente. A racialização da arte é uma teorização fundamentalmente racista. Baseia-se em uma ideologia racial que dinamicamente encobre os aspectos filosóficos artísticos e estéticos de outras culturas e as suplanta com os princípios, objetivos e crenças da arte ocidental. A utilização de conceitos racializados que são impregnados de branquitude produz teorias racistas da arte. O problema para a filosofia ocidental é que sua teorização racista substitui a ignorância pelo conhecimento, o provincianismo pelo universalismo e a falsidade pela verdade. Sua ofuscação da arte como atividade humana, alcançada ao transformar a arte em sinônimo de culturas brancas, exige uma mudança epistemológica a partir da ontologia social criada pelo racismo. Corretamente conceituada, a arte é o produto da expressão criativa que fala para a ontologia e filosofias de vida dos povos. Apreendemos corretamente os significados de quaisquer obras de arte e das filosofias que as desprenderam a partir do seu próprio terreno cultural.

---

<sup>8</sup> Arthur Danto diz isso melhor quando defende a distinção entre “uma arte” (referência a uma habilidade que pressupõe regras) e “arte” (caracterizada pela ausência de regras) (DANTO, 1988, p. 28). Seu argumento nos diz que a arte está sendo usada de forma estritamente ideológica. N.A

## II. Racismo e museus de arte

Teorias ocidentais de arte e estética são produtos de um sistema subjacente de conhecimento racial, mas raramente reconhecido. É o produto de um sistema social que, como descreve o sociólogo Eduardo Bonilla-Silva, possui uma base estrutural que organiza racialmente dados e interações epistemológicas, sociais, políticas e econômicas em linhas verticais que consolidam a superioridade e o domínio do branco (1997, p. 467). O racismo é a ideologia racial desse sistema que evidencia e assegura a validade e o domínio da realidade branca ocidental. Na academia, a realidade branca é incorporada em filosofias, teorias, teorizações, discussões, processos de pensamento, suposições, ideias, conceitos, categorias e sistemas classificatórios<sup>9</sup>. Através de uma implantação constante e implacável de pressupostos racialmente infundidos, as terminologias e significados dentro do sistema de conhecimento são codificados racialmente mesmo quando parecem racialmente neutros<sup>10</sup>. O sistema sempre reproduz a racialização. Ele evidencia a superioridade de pessoas e culturas brancas e a inferioridade de outros povos e outras culturas. Em suma, é um sistema de supremacia branca.

A teorização da supremacia branca ocorre em quase todos os engajamentos teóricos sobre a África<sup>11</sup>. O continente e os assuntos africanos são rotineiramente retratados de maneiras que amplificam a superioridade do “oeste branco” e da população branca<sup>12</sup>. Em 1988, por exemplo, o Center of African Art organizou uma importante exposição intitulada “ART/artifact” para examinar “as formas como os estrangeiros ocidentais têm considerado a arte e a cultura material africanas ao longo do século passado” (VOGEL, 1988, p. 11). A então diretora e curadora do museu, Susan Vogel, pretendia provocar o debate sobre as práticas curatoriais que moldam a compreensão ocidental sobre arte africana. Evitando, em primeiro lugar, a questão ética de como esses artefatos chegaram aos museus ocidentais, ela descreveu como os museus de arte de “meados do século XX” permitiram a entrada de esculturas africanas em seus espaços, depois de determinar “quais objetos eram propriamente arte e deveriam ser exibidos em museus de arte, e quais eram artefatos que pertenciam a museus de história natural” (VOGEL, 1988, p. 12).

---

<sup>9</sup> A “realidade branca” denota os aspectos subordinados e domesticados de uma cultura criada e nutrida para o único benefício dos brancos. N.A.

<sup>10</sup> Em dois textos principais, Charles Mills (1997, 2008) abordou abertamente esse traço de neutralidade da ideologia racial. N.A.

<sup>11</sup> É pertinente notar que uma miríade de pensadores e filósofos rastreou as raízes do sistema racista branco de conhecimento, notavelmente Samir Amin (1989), Martin Bernal (1987), Charles Mills (1997) e Enrique Dussel (2000). N.A.

<sup>12</sup> Estou usando o termo “oeste branco” [*White West*] para uma especificidade, dado que nativos americanos, afro-americanos e asiático-americanos residem e fazem parte do Ocidente, mas não são incluídos pela ideologia racial da branquitude. N.A.

Ao fazer essa determinação, Vogel sugere que curadores de museus de arte conferiam por conta própria a singularidade [*uniqueness*] dos objetos. Eles foram capazes de discernir a originalidade artística e a invenção dos artefatos através da percepção e de condições institucionais favoráveis (VOGEL, 1988, p. 13). A base para a reclassificação foi totalmente interna aos museus: “nenhuma ajuda veio dos povos africanos” porque eles nunca fizeram “uma reivindicação por seu status como artistas ou por suas obras como arte” (VOGEL, 1988, p. 13). Afinal, eles “não distinguem arte de outros objetos manufaturados, e raramente tinham uma palavra que pudesse ser traduzida como ‘arte’” (VOGEL, 1988, p. 13). Isso, segundo Vogel, dá-se porque “as culturas africanas não isolam a categoria de objetos que chamamos de arte” e “as línguas africanas não têm uma palavra para arte”, embora tenham “muitas palavras que indicam artiicidade; palavras para enfeitado, decorado, embelezado, fora do comum” (VOGEL, 1988, p. 17).

De fato, o argumento contundente de Vogel estabeleceu que toda valorização de artefatos africanos como arte era devida à percepção ocidental de que a arte “existe por si só, [e] tem uma ambição maior do que ser útil em qualquer sentido trivial [*pedestrian sense*]” (VOGEL, 1988, p. 14). Como a mudança de artefato para a arte ocorreu dentro do esquema ocidental, prevaleceram práticas de exibição de arte que dispensam a documentação em exposição. E assim, os objetos africanos foram exibidos para “se assemelhar à arte do Ocidente e se adequar à nossa definição do que é arte” (VOGEL, 1988, p. 14). Como Vogel reconheceu com franqueza: “Nós os exibimos por nossos próprios propósitos em instituições que estão profundamente enraizadas em nossa própria cultura. Não há nada de estranho ou errado nisso. É simplesmente um dado” (VOGEL, 1988, p. 16).

Uma outra justificativa para a aplicação dos padrões ocidentais é que a África carecia de práticas de exibição “adequadas”. Como Vogel também argumentou, as máscaras (o rosto esculpido ou grinaldas) são

partes de figuras fantasiadas movendo-se em performance, ou simplesmente não vistas. Figuras essas que, muitas vezes, ficavam em santuários escuros visíveis apenas a algumas pessoas e, ainda, sob condições de sensibilidade acentuada. Outros objetos foram vistos apenas envoltos em pano, cercados por música, coberto com oferendas ou obscurecido por assessórios. A maioria das esculturas só podia ser vista em raras ocasiões. (VOGEL, 1988, p. 11)

A princípio, sua descrição parece empírica e, embora pareça desprovida de problemas raciais, na verdade é tudo sobre raça. E de que maneira a representação é aí racialmente problemática? Logo no início, quando o esquema estético africano foi deslocado e apresentado como inferior ou inexistente. O deslocamento justifica então o uso da prática de exibição

ocidental que é representada como “melhor” e mais “sofisticada”. A ideia de que os artefatos africanos são obras de arte *apenas* em solo ocidental e determinados *apenas* por curadores brancos é uma evidência de que a ideologia racial estava conduzindo as explicações. Na medida em que nenhuma tentativa foi feita para apresentar a visão artística e estética dos objetos e as práticas de exibição adequadas desses objetos de arte foram eliminadas, a explicação estabelece a ontologia africana como falha. A desconsideração arrogante da África que se segue afirma inequivocamente que existe uma maneira correta de ser e de apresentar a arte; que a África carece desse modo de ser e de se apresentar; e que essa diferença fundamental estabelece a ausência de ou, pelo menos, a natureza subdesenvolvida da arte nas culturas africanas.

O conseqüente deslocamento da África ocorre em terreno racializado, embora se possa argumentar que a intenção e o ato não são racistas. Por exemplo, Vogel poderia argumentar que a intenção na transformação de objetos de artefatos para arte e a preferência por práticas de exibição ocidentais não focalizam, nem implicam, a superioridade do esquema estético ocidental, apenas a sua correção. Curadores anteriores não haviam apreendido as qualidades únicas dos artefatos africanos, como tem feito a nova geração de curadores, com mudanças que estão expandindo a definição ocidental de arte. O que a expansão conceitual está, portanto, destacando é a inflexibilidade do antigo critério ocidental de arte, que está sendo corrigido, e não a deficiência do esquema artístico africano.

Ampliar a intencionalidade como razão da mudança de definição dissimula os processos de racialização fundamentais do sistema de conhecimento. Todavia, a ausência de intenção não significa que nenhuma racialização ocorreu. O sistema de conhecimento está inerentemente estruturado para racializar. Ao hierarquizar sempre as culturas, reservando o primeiro lugar para o Ocidente, estar-se-á mantendo a relação de domínio da cultura branca sobre outras culturas. O racismo sistêmico muitas vezes funciona sorrateiramente para alcançar seus objetivos. Assim, enquanto a prevaricação pode se concentrar na qualidade dos artefatos africanos escolhidos, os pressupostos e processos da mudança de definição não escapam às acusações de racismo. Isso porque os objetivos da supremacia branca do sistema permanecem intactos, apagando os esquemas artísticos e estéticos da África e substituindo-os pelos do Ocidente.

Assim, o racismo no argumento de Vogel começa com a suposição tácita de inferioridade do esquema estético africano e da superioridade do esquema estético ocidental<sup>13</sup>. A direção da mudança é sempre para o Ocidente, não para a África. E, assim, Vogel também

---

<sup>13</sup> Existem outros tantos problemas errôneos implícitos que não tenho tempo para destrinchar. Mas vou me limitar aos dois pontos identificados. N.A.

utiliza subterfúgios para avançar nas ideias que promovem de forma relacional a superioridade branca e a objetividade na representação da arte africana, enquanto a atitude dos africanos em relação aos seus artefatos é apresentada como indiferente e inferior. O subterfúgio funciona silenciando vozes africanas e retratando africanos como inarticulados e contestados esteticamente<sup>14</sup>. Isso exclui contestações explícitas dos esquemas estéticos africanos que subvertem a valorização do esteticismo branco e a superioridade artística ocidental. Tudo isso também inviabiliza o surgimento de questões críticas que poderiam investigar como esses artefatos chegaram, no fim das contas, aos museus ocidentais. Desviando a atenção do fato de que os artefatos africanos nos museus de arte ocidentais foram saqueados e que são troféus da dominação colonial, viabiliza-se a imagem dos museus ocidentais como instituições nobres e valiosas para a humanidade. Enquanto isso, os curadores de arte brancos são transformados em campeões imparciais da arte em todo o mundo, e suas exposições em museus são retratadas como relatos objetivos e neutros da arte de qualquer cultura.

No entanto, um problema central da representação ocidental da arte africana é a invalidação da concepção desta última como arte e de suas práticas de exibição. Isso alimenta a falsa alegação epistemológica de que os africanos não fazem distinção entre arte e objetos não artísticos. A alegação se baseia no raciocínio circular que utiliza a ausência de uma distinção entre arte e não arte para avançar a ideia de que um conceito de arte está ausente na África. O erro fundamental do raciocínio é a afirmação implícita de que as mais de duas mil línguas distintas de África foram estudadas e que não existe nenhum conceito ou palavra para arte em nenhuma delas. Não só esta afirmação é fundamentalmente falsa, como os intelectuais africanos a repudiaram ao mostrar a existência de um conceito de arte em algumas línguas e culturas, notadamente o Ibo e o Iorubá<sup>15</sup>. Essas culturas fazem distinções sofisticadas entre arte e artefatos. Assim, essa falsa afirmação que persiste nas afirmações de Vogel expõe o investimento na categoria de raça para deturpação de culturas não-brancas. Tais deturpações são úteis para os teóricos brancos afirmarem falsamente sua proficiência em mais de duas mil línguas. Dado que esta é a única maneira pela qual a representação de Vogel poderia ser verdadeira, é claro que ela está expurgando injustificadamente a realidade das culturas africanas para avançar em falsas alegações sobre a inferioridade dos africanos. Enquanto isso, a estrutura

---

<sup>14</sup> Se os africanos e as culturas africanas são apresentados como carentes, conceitualmente, então não podemos esperar que eles falem a verdade sobre sua arte. Vale a pena notar que a suposição tácita de que a arte é um fenômeno distintamente ocidental implanta a raça como uma categoria reguladora para definir a arte e para evitar a extensão do termo aos artefatos da África. N.A.

<sup>15</sup> Grandes concentrações das sociedades Ibos e Iorubás no continente africano estão no território hoje pertencente a Nigéria, país de origem de Nkiru Nzegwu. N.T.

racializada subjacente do conhecimento converte as afirmações falsas dela em alegações de conhecimento; isso, então, desvia a atenção dos leitores frente à expulsão da verdade, que permite que qualquer um minimamente informado funcione como um especialista cultural da África. Ao achatar sumariamente a complexidade das culturas africanas e inflar arbitrariamente o que Vogel sabe, o sistema de conhecimento que privilegia os brancos torna as culturas africanas passíveis de qualquer interpretação, por mais ridícula que seja. Esse recurso exculpatório do sistema transforma declarações racistas em afirmações empíricas e as considera verdadeiras.

Uma vez fora das estruturas do sistema racializado, compreendemos as deficiências da representação de Vogel à medida que descobrimos os eventos políticos que foram parcialmente responsáveis pela reclassificação de objetos de arte africanos nos museus de arte ocidentais<sup>16</sup>. Países recém-independentes e anteriormente colonizados lançaram extensas campanhas para a repatriação de suas obras de arte saqueadas. A filosofia da negritude de Léopold Sédar Senghor abriu caminho para recuar os limites epistemológicos da noção ocidental de arte que havia desvalorizado a arte africana. Questionou o mal-entendido ocidental sobre os valores africanos e deu origem a uma série de conferências, reuniões, discussões, artigos de jornal e artigos de opinião em jornais diários. Estes culminaram no inovador Primeiro Festival Mundial de Artes Negras [*First World Festival of Negro Arts*] que aconteceu em Dakar, Senegal, em 1966. Os participantes vieram de 45 países africanos, europeus, das Índias Ocidentais e da América do Norte e do Sul. O festival forneceu uma plataforma internacional para amplas discussões sobre arte e estética africana e para traçar uma direção artística para o futuro. Onze anos depois, em 1977, o espetacular FESTAC 77 - Segundo festival mundial preto e africano de arte e cultura [*Second World Black and African Festival of Arts and Culture*] - foi realizado em Lagos, Nigéria, superando em escala, escopo e extravagância o primeiro festival em Dakar. O FESTAC 77 iniciou uma nova rodada de direções críticas e análises da arte africana global.

A verdade é que esses festivais e as incessantes demandas de repatriação de arte saqueada forçaram os museus ocidentais a se adaptarem às mudanças de um mundo em descolonização. Eles fizeram isso revisando suas definições de arte da era colonial que eram abertamente racistas em uma tentativa de apaziguamento e de silenciar críticas. Não havia dúvida de que os africanos se preocupavam com seus tesouros culturais e os queriam de volta.

---

<sup>16</sup> Mudanças de categoria dessa natureza, que abrem um campo incrível de eventos históricos ocultos, ocorrem na academia ocidental quando os estudiosos rejeitam o puxão coercitivo do pensamento racializado. Um excelente exemplo disso é o livro de Susan Buck-Morss “Hegel e o Haiti”, que mostra que o catalisador da dialética senhor-escravo de Hegel foi a revolução haitiana (2009, p. 21-75). Enquanto Hegel estudava escrupulosamente e aprendia com a experiência como ela acontecia, ele fazia parecer que sua dialética era “divinamente” inspirada. N.A.

Eles estavam cientes de sua imensurável importância cultural. E assim, a partir da década de 1950, se não antes, os museus de arte ocidentais enfrentaram pressões crescentes para devolver os tesouros nacionais aos países recém-independentes. Implacavelmente, a Etiópia fez campanha para a Itália repatriar o Obelisco de Axum e outras obras de arte, como também para a Grã-Bretanha devolver os tesouros e obras de arte de Maqdala saqueados do palácio do imperador Teodoro II. O Egito pressionou a Grã-Bretanha pela devolução da Pedra de Roseta que havia sido transferida para o Museu Britânico em 1802. Nas reuniões que antecederam a independência do Congo em 1963, o governo de Patrice Lumumba pressionou a Bélgica a devolver os valiosos artefatos culturais que o rei Leopoldo II havia levado. Os nigerianos fizeram uma campanha vigorosa para a devolução dos bronzes imperiais que foram saqueados do palácio de Obá do Benin em 1897. Em 1975-1976, essas campanhas culminaram no pedido formal da Nigéria ao Museu Britânico e a outros museus europeus para devolver a famosa máscara de Iyoba Idia e outras esculturas em marfim, bronze, madeira e terracota do Benin, Ifé e Nok para o FESTAC77. Mais uma vez, em 1980, a Nigéria desafiou a ideia de que os africanos careciam de um conceito de arte em uma exposição e publicação espetaculares relatando dois mil anos de sua arte. O efeito dessas inúmeras pressões foi a exibição relutante, mas gradual, de obras de arte africanas em coleções ocidentais dentro das salas de exposições dos museus de arte ocidentais.

A reflexão histórica estabelece que a categoria de raça subjacente ao colonialismo e aos processos de conhecimento produziram inversões monumentais em que o mundo externo foi sistematicamente reconstruído [*reengineered*] para normalizar o racismo. A filosofia do racismo apoiando o colonialismo reteve a racionalidade dos corpos pretos, reservando-a apenas para corpos brancos. De forma circular, o colonialismo implantou sua missão civilizadora exploradora que licenciou ainda mais o racismo, racionalizando as crenças de que os brancos são os únicos capazes de conhecimento [*cognizers*] e, portanto, os únicos porta-vozes e intérpretes legítimos da arte africana. Ao silenciar intelectualmente os africanos, o racismo embutido no sistema de conhecimento ocidental ampliou o status epistêmico de Vogel e promoveu suas ficções de objetividade e benevolência branca no campo da arte africana. Consequentemente, não há necessidade de incluir os africanos nas discussões teóricas sobre suas próprias obras de arte, apesar de seu compromisso ontológico e investimento moral em sua realidade. A centralização do sistema ocidental e de seus esquemas estéticos e interpretativos autorizou distorções epistemológicas que são cristalinas para os outros, mas completamente opacas para os beneficiários do sistema.

### III. Filosofia e estética racializada

Convidado por Vogel para abordar as definições cambiantes de artefato africano para arte, Danto oferece um argumento filosófico muito utilizado na tradição supremacista branca em “Das Diferentes Raças da Humanidade” (1775) de Immanuel Kant, “Dos Personagens Nacionais” (1854), de David Hume, e em “A Filosofia da História” (1837) de Georg Wilhelm Friedrich Hegel<sup>17</sup>. Como é usual no engajamento filosófico ocidental com outras pessoas e culturas, Danto abordou a realidade africana por meio de hipóteses e conjecturas. Ele construiu “um ... exemplo imaginário detalhado” e (tomando uma folha de “Coisa 1” e “Coisa 2” do Dr. Seuss) ele “inventou ... um par de tribos africanas...” que ele também chamava de “Povo primitivo”, “Povo ceramista” e “Povo Cesteiro” (DANTO, 1988, p. 23). Sua ruminação filosófica que busca afirmar a superioridade racial dos brancos e da arte ocidental é tão fundamentalmente problemática que é difícil levar a sério suas alegações epistemológicas.

De uma maneira tipicamente filosófica ocidental, Danto começa avançando argumentos especiosos sobre a figura da “Razão” (“R” maiúsculo de Danto) e sobre a superioridade artística e estética dos artistas modernistas brancos europeus e americanos. Seu argumento amplifica o poder imaginativo dos artistas modernistas europeus e, mais tarde, americanos, sobre os criadores das obras de arte clássicas da África que iniciaram o modernismo. Ele procura o traço distintivo, a propriedade inelutável, que separa a arte africana da arte ocidental. Apoiando-se fortemente em seus exemplos artificiais, bem como na arte e cultura gregas antiga, ele resume seus pontos sobre a cultura grega antiga sem afirmar a relevância dessa cultura para a África. Embora conheça muito pouco sobre a arte e as culturas africanas, Danto não hesita em apresentar seus pressupostos sobre as culturas africanas como fato, afirmando, em um caso, que “[a] distinção entre artefato e arte não é lexicalmente marcada nos vocabulários de línguas africanas” (DANTO, 1988, p. 26). Não surpreendentemente, essa ausência também é verdadeira para suas “tribos primitivas” imaginárias. Mas, como se antecipasse objeções a esse movimento, ele rapidamente argumenta que a ausência desse marcador não estabelece que uma “distinção não possa ser feita ou que não seja feita na comunidade linguística em questão” (DANTO, 1988, p. 26). Ele habilmente se desvia de acusações de racismo ao entrar na filosofia grega antiga e invocar Sócrates e sua cultura para estabelecer que, de fato, às vezes há um ajuste imperfeito entre o esquema conceitual e o vocabulário de uma sociedade (DANTO, 1988, p. 27).

---

<sup>17</sup> Veja a investigação de Emmanuel Chukwudi Eze (1997) sobre Immanuel Kant, de Eric Morton (2002) sobre David Hume e de Martin Bernal (1987) sobre os estudiosos do arianismo na Alemanha. N.A.

Mas por que Danto está empregando a cultura grega antiga como modelo para investigar as filosofias da arte das obras de arte africanas saqueadas em coleções de museus ocidentais? Por que ele está tendendo para os gregos? Por que não para os romanos? Ele não diz. Ele não explica a conexão entre a cultura grega antiga e as culturas africanas que produziram as obras de arte saqueadas; em vez disso, ele nos deixa descobrir. Uma leitura cuidadosa revela que ele está avançando em uma linha do tempo que sugere que os artefatos africanos sob investigação remontam a uma linha do tempo, provavelmente aos primórdios da filosofia e do pensamento especulativo no século V (a. C.) na Grécia antiga. Ele não está invocando a cultura grega antiga como um modelo para entender a arte africana porque ele pensa que as duas estão conectadas ou porque ele acredita na dívida da cultura grega antiga com a antiga e superior civilização africana e egípcia. Longe disso. Os seus truques metodológicos encorajam os leitores a pensarem nas culturas africanas que produziram as artes pilhadas como existentes há muito tempo, reforçando a ideia da primitividade das culturas africanas. Da normalização do status primitivo da África, estamos apenas a um pequeno passo para ver as obras de arte africanas como primitivas. Assim, a utilização da Grécia antiga para traçar uma linha do tempo histórica para a África como um lugar primitivo é um movimento performativo que esconde o fato de que a linha do tempo histórica é realmente uma expressão da suposição racial subjacente do esquema de conhecimento ocidental, que trata as culturas africanas como primitivas e classifica-as muito abaixo na escala de evolução.

Construindo metodicamente seu caso, Danto argumenta que a “arte” tem sentido dentro de um sistema e que os objetos perdem seu sentido quando arrancados do sistema. O objetivo epistemológico deste ponto é verificar a ideia de que artefatos africanos podem se tornar obras de arte. Porque é apenas no sentido ocidental que um objeto pode se tornar arte, Danto amarra os artefatos aos seus sistemas. Ele invalida qualquer tentativa de tratar objetos artísticos africanos em coleções ocidentais como sendo arte. Sob sua definição prescritiva, o que torna um artefato uma obra de arte no sentido da arte ocidental é a ideia de “sem lugar” [*placelessness*] (DANTO, 1988, p. 29). Avançando para o modernismo, ele afirma que a arte moderna incorpora o “sem lugar”; não faz outra coisa senão ser arte (DANTO, 1988, p. 29). Mas, segundo ele, esse “sem lugar” que também se reflete na falta de documentação das exposições dos museus de arte não é uma característica inerente às suas sociedades primitivas.

Portanto, a comparação aparentemente neutra de Danto da arte africana e da arte grega antiga não é tão benigna quanto parece. Feita a regressão temporal da arte africana ao período

grego antigo (ou a.C.), ele passa a estabelecer as diferenças conceituais entre as duas culturas “antigas”. A arte grega antiga é totalmente diferente de arte/artefatos africanos porque as esculturas da cultura africana “antiga” incorporam tão completamente o poder expressivo, isto é, “poderes centrais à vida humana”, que suas formas são inventadas (DANTO, 1988, p. 31). Em contraste, a semelhança é um critério na arte ocidental, e assim o poder expressivo das esculturas gregas antigas é diminuído pelo mimetismo. Sua forte semelhança com a natureza ou formas naturais explica em parte por que as antigas “estátuas gregas expressam esses poderes [expressivos] com menos sucesso do que as esculturas da África” (DANTO, 1988, p. 31). Essa distinção amplia ainda mais o fato de que o poder da arte grega antiga está na Razão: “Não acredito que os africanos tenham essa metafísica da Razão” (DANTO, 1988, p. 31). Danto é claramente alheio ao fato de que a “Razão” que ele vê na Grécia antiga veio através do Egito. Este ponto não é projetado para localizar a “Razão” como Danto formulou no Egito, mas meramente para afirmar que a distinção que ele faz com a razão é espúria e fundamentalmente falha. A distinção carece de consciência histórica do endividamento grego antigo para com o Egito (OBENGA, 2004; BERNAL, 1987; DIOP, 1991). Théophile Obenga faz um apontamento crucial que torna falaciosa a estratégia de Danto de correlacionar raça e inteligência. Ele observa que “[filosofia] floresceu no Egito de cerca de 3400 a.C. a 343 a.C. e em Kush (também conhecida como Núbia ou Etiópia pelos gregos) de cerca de 1000 a.C. a 625 a.C.” (2004, p. 31). Assim, o fato de ter começado na Grécia no século V a.C. invalida sua correlação de raça e inteligência, dado que os filósofos gregos receberam seu treinamento em matemática, razão e filosofia do Egito.

Assim, para Danto, as formas inventadas pelos africanos nunca podem ser arte porque, para ele, as formas não são vistas nem tratadas como distorções em sua própria estrutura. Como a semelhança pesa tanto na arte ocidental, qualquer introdução de formas ou características artísticas africanas no esquema estético ocidental é registrada como distorção. Isso significa que quaisquer características de que Picasso se apropriou das esculturas africanas, uma vez colocadas em *suas* obras, tornaram-se distorções (DANTO, 1988, p. 32). São essas distorções que as tornam arte. A ideia de distorções criando arte no Ocidente surge porque “a opacidade penetra tão profundamente na consciência [ocidental] da arte que nós [...] não temos acesso às obras de arte africanas a não ser através de nossos olhos” (DANTO, 1988, p. 32). Para Danto, como os olhos ocidentais estão estruturados pela semelhança, sua incapacidade de acessar e

entender a escultura africana as torna irreconhecíveis para os ocidentais<sup>18</sup>. É por isso que os artefatos africanos podem ser valorizados apenas “por suas qualidades estéticas e não por suas qualidades filosóficas” (DANTO, 1988, p. 32). E assim, Danto quer que aceitemos que quaisquer semelhanças de artefatos africanos com obras de arte na tradição ocidental (observe a inversão sub-reptícia!), semelhanças que levaram críticos como Roger Fry ou curadores de museus de arte a tratá-los como arte, são ilusões. São ilusões porque não podem ser arte, pois (1) não são percebidas como distorções em seus ambientes naturais; (2) não gozam desse status em suas sociedades: se “foram artefatos lá, são artefatos aqui”; e por último, (3) eles estão “mais abaixo na escala da evolução tecnológica do que seus equivalentes em nossa própria tecnologia” (DANTO, 1988, p. 32). Com efeito, Danto cria uma ficção epistemológica que lhe permite negar que os artefatos africanos possam ser arte: eles “não são menos primitivos porque podem se assemelhar a obras muito avançadas em nossa própria cultura; não são obras de arte e as semelhanças são ilusões estéticas” (DANTO, 1988, p. 32).

#### IV. Des-racializando a estética

Embora Danto estivesse respondendo aos objetivos da exposição de Vogel, ele também estava abordando a exposição *blockbuster* do Museu de Arte Moderna de 1984, “*Primitivism in 20th Century Art: Affinity of the Tribal and the Modern*, que expôs a forte influência da arte africana nos artistas modernistas. A natureza da influência levantou a questão de quão verdadeiramente originais ou brilhantes eram os aclamados “gênios” dos artistas brancos (RUBIN, 1984). Totalmente investido em restaurar o rótulo de gênio para Picasso e outros artistas modernistas, Danto argumenta, ao contrário de Vogel, que os curadores e funcionários do museu de arte não apreenderam por conta própria as qualidades artísticas e estéticas da arte africana. Sua visão é a de que a apreensão que levou à reclassificação de artefatos africanos como arte foi possibilitada pela brilhante visão de Picasso depois que ele se libertou “de suas próprias tradições representativas” (DANTO, 1988, p. 19). Picasso, na mente de Danto, “reestruturou a maneira como nós [o Ocidente] ... vemos toda a arte reestruturando a forma como víamos aquela arte [africana]” (DANTO, 1988, p. 19). Ele descreve essa “descoberta” como sendo equivalente à descoberta da América por Colombo, à descoberta do Inconsciente por Freud ou à descoberta dos raios X por Roentgen (DANTO, 1988, p. 19). (Aliás, ele perdeu

---

<sup>18</sup> Curiosamente, os africanos sem razão ou sofisticação tecnológica podem entender a arte ocidental e sua lógica, mas os brancos com razão e sofisticação tecnológica não conseguem entender a arte africana e sua estética. N.A.

a ironia de Colombo descobrir as Américas vários milênios depois dos povos nativos daquela terra).

Embora apresentadas como filosóficas, as análises de Danto são narrativas cansadas, velhas, racistas na esteira de *Coração das Trevas* (1899), de Joseph Conrad. Estão impregnadas de “colonialidade” (QUIJANO, 2000), isto é, das ordens hierárquicas de poderes políticos, sociais e raciais interconectadas do colonialismo europeu. A análise aparentemente cuidadosa de Danto afirma essencialmente que os artefatos africanos não podem ser arte porque são objetos “primitivos” de povos “primitivos” em sociedades “tecnologicamente atrasadas”. A restrição do conceito de arte apenas aos brancos não aborda a questão fundamental do que a arte é para as pessoas. Ele pressupõe, depois simplesmente toma como dado, que tudo o que os outros fazem não pode ser arte. A estrutura teórica do racismo, como ilustrou o filósofo afro-americano Charles Mills, dita preocupações históricas artificiais e falsas narrativas de superioridade racial branca (MILLS, 1997; 2008), que Martin Bernal (1987) revelou ter surgido com o modelo ariano de conhecimento propagado por intelectuais alemães do século XVIII. Mills analisa o racismo não “como anômalo, um misterioso desvio do humanismo iluminista europeu”, mas como central para ele (1997, p. 26-27). Os conceitos centrais da estrutura são preconceitos indelevelmente racializados (MILLS, 2008, p. 1382).

Nas Américas, raça é um conceito altamente carregado, com complexas implicações históricas e sociais. A ideologia racial é seu motor e a racialização é o processo. Não se pode ignorar que a ideologia racial sempre conecta as condições da vida real a um ranking hierárquico da humanidade em que apenas os brancos e a cultura branca têm valor. Os brancos reivindicam superioridade cognitiva e moral subordinando e dominando povos não-brancos. Mas tal alegação só funciona apagando ou se apropriando da história dos outros. Essa história de apagamento-apropriação explica a pressuposição fundamental de Danto de que a Grécia antiga é o lar da filosofia, que os ocidentais afirmam ter surgido plenamente sem influência ou dívida para com qualquer cultura. A questão preocupante na evasão ou teorização evasiva não é simplesmente a falsidade das pressuposições, mas é a supressão intencional do contexto histórico e das raízes da filosofia grega antiga para obscurecer a contribuição do antigo Egito para o aprendizado e a erudição. O objetivo filosófico dessa manobra é puramente motivado pelo racismo: ela quer reformular a África como um terreno de não inteligência, ausência de razão e sem nenhum conhecimento.

Um projeto que visa tirar da competição [*de-racing*] a arte e a estética requer sair da esfera da racialização. Fora da ontologia cognitiva e social criada pela ideologia racial, abre-se

uma realidade diferente 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 perceptivos e ontológicos da realidade das pessoas. Um levantamento abrangente da arte e da atividade criativa revela um empreendimento humano no qual o envolvimento imaginativo com a realidade produz obras de arte. A arte confirma que as pessoas veem o mundo através das lentes da cultura. Seguindo a linha do tempo humana e focando na produção artística de povos e comunidades em todo o mundo, revela-se uma incrível variedade de formas e expressões de tratados filosóficos pictóricos do mundo visível e invisível. Do início da história humana até o presente, as pessoas especulavam e produziam filosofias concretas com artefatos [*as artifacts*]. Esses artefatos, incluindo os de nossos primeiros ancestrais humanos, eram claramente diferenciados das ferramentas comuns do dia-a-dia. Seus sítios arqueológicos revelam que eram formas de arte apreciadas, tanto pelas mensagens que codificam quanto pela metafísica da vida que articulavam. Entre o antigo povo Coissã da África Austral, por exemplo, gravuras em pedra preciosas remontam a 22.000 anos, ou 16.000 a.C. Assim, as filosofias criativas que sustentam a dimensão contemplativa da arte e da criatividade vão fundo no tempo até a antiguidade remota, quando os primeiros humanos analisaram e raciocinaram sobre seu ambiente e condição existencial.

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; não é sinônimo ou metáfora para o progresso tecnológico. As esculturas em relevo fenomenais e meticulosamente detalhadas das Girafas de Dabous das Montanhas de Air, no Níger, e a imensidão arquitetônica das gigantescas pirâmides de Gizé testemunham a audácia da imaginação humana e as impressionantes habilidades matemáticas e de engenharia que os criadores empregaram na produção dessas obras-primas. A complexidade técnica dos trabalhos realizados anula a ideia de que faltava razão aos produtores, ou de que a tecnologia é condição suficiente para a arte. A composição deliberada e as figuras requintadas no Linton Panel e as esculturas de arenito de figuras inteiras esculpidas com sensibilidade do faraó Miquerinos e sua esposa Rainha Camerernebeti II (aproximadamente 2613-2498 a.C.) irradiam intenso poder, poesia e potência. A arte encapsula histórias para as pessoas de hoje imaginarem o dinamismo do espírito humano no mundo antigo. A ótica [*opticality*] e a estilística do realismo existem na arte africana, como é evidente nos retratos dos antigos faraós egípcios. Isso vai de

2649 a.C., através de diferentes tradições artísticas - Núbia (500-200 a.C.), Cartago (100-300 d.C.), Numidia (202 a.C.-100 d.C.), Nok (700 a.C.-200 d.C.), Ifé-Ouó-Ioruba (séculos XII-XXI d.C.), Tada-Nupe (século XVI d.C) –, até a contemporaneidade. Forjado no crisol da metamorfose, o retrato africano e seu realismo estilístico exibem uma visão filosófica bem calibrada e habilidades artísticas naturalistas.

Excepcionalmente importante na arte africana é que o esquema estético afirma a importância vital da criatividade no pensamento reflexivo e na produção de formas. Transforma artistas em criadores divinos ou deuses-criadores. A transformação os empodera para especular, para soltar sua imaginação e buscar soluções existenciais e, em última análise, criar formas ainda inimagináveis. Em contraste, a ideologia racializada da ótica de Danto e do Iluminismo que sustenta as teorias da arte ocidentais limita as possibilidades imaginativas ao privilegiar a matéria e tornar a realidade física absoluta. Nenhuma dessas limitações é imposta aos artistas do esquema artístico Iorubá, por exemplo. Lá, a arte abrange tanto o domínio físico quanto o metafísico. As obras de arte visuais são oriki<sup>19</sup> [oríkì] concretos, ou tratados poéticos; são ferramentas de comunicação vitais para envolver o outro mundo e para falar em múltiplos registros com humanos, ancestrais, orixás, ou divindades. Oriki, como obras de arte ou tratados concretizados, codificam ideias abstratas e encarnam axé (força vital) que são afetivas (ou seja, causam, influenciam e transformam) e evocativas (transmitem memórias, sentimentos e imagens fortes) (ABIODUN, 2014, p. 5). Eles expandem possibilidades existenciais para revelar artistas como videntes e criadores divinos.

Como afirmado anteriormente, a definição de arte de Danto é prescritiva. É ideologicamente alimentada pelo racismo da supremacia branca e por um sistema de conhecimento racializado subjacente. A definição lança um véu de invisibilidade sobre a longa história e tradições da arte africana desde a arte egípcia pré-dinástica até o presente. Reprime qualquer coisa que ameace a superioridade da arte ocidental. Consequentemente, ela produz falsas narrativas sobre a arte da África, bem como discursos enganosos que estrategicamente apagam a racionalidade, o conhecimento e as ações dinâmicas dos africanos na arte. Sua metodologia produz uma pseudo-realidade artificial, carente de historicidade e que sustenta hegemonicamente a superioridade branca. De fato, a subsequente negação de uma noção inflada

---

<sup>19</sup> Oriki quer dizer literalmente “louvor à cabeça” e sua melhor compreensão é como uma poesia laudatória ou “uma poesia recitada diretamente a uma pessoa ou um assunto em particular” (OYĒWÙMÍ, Oyèrónké. *What Gender is Motherhood?* Nova Iorque: Palgrave Macmillan, 2016, p. 68). Em seguida a autora utiliza uma série de palavras e de conceitos em suas grafias sem tradução para o inglês e sem grandes explicações para cada uma delas; optamos, assim, por fazer o mesmo para manter o estranhamento proposto. No entanto, utilizamos a grafia abreviada de alguns termos de uso corrente no português do Brasil. N.T.

de “Razão” na África, simultaneamente mas ilegitimamente, apaga todas as tradições artísticas, filosofias estéticas e tradições intelectuais especulativas da África, deixando no lugar uma imagem insípida na qual a África está ausente. O vaso vazio que é “África” é então preenchido com terminologias, periodizações, definições e interpretações ocidentais racializadas, de modo que a arte ocidental constitua a única arte que existe. Enquanto isso, as terminologias africanas das atuais e prósperas tradições artísticas são silenciadas, principalmente, *maat* (verdade, justiça e ordem cósmica), *nefer* (beleza), *iri* (criatividade), *nka* (arte), *ikenga* (princípio da ação), *amewà* (especialistas em arte), *oríki* (forma de arte poética), *ewà* (beleza), *ojú-onà* (consciência de design), *lukasa* (memória), *dikenga* (cosmograma), *àsà* (tradição artística), *ikenga* (individualidade) e muito mais.

## V. Conclusão: um exemplo africano

A arte africana exhibe uma complexidade que repudia a simplicidade. Cada oriki visual ou obra de arte é um discurso ou tratado concretizado que incorpora a ontologia e a temporalidade da cultura. Por exemplo, a estátua Iorubá ère-ìbejì ou a efígie àkó pertence a *àsà* esculturais específicas ou tradições estilísticas que inovam continuamente (YAI, 1993, p. 35). Cada *àsà* incorpora um itan [*itàn*], uma noção dinâmica de história ou “historiografia crítica” (YAI, 1993, p. 30-31). As três características dessa historicidade são a cronologia ou sequência temporal dos eventos, atores e os valores que o evento reflete; território ou centralização geográfica das tradições e heranças intelectuais da sociedade; e conscientização ou processos iluminativos que provocam discursos para ajudar o maior esclarecimento (YAI, 1993). Essas qualidades dos itans se reúnem em um sistema de conhecimento integrado de tradição intelectual, composto pelos principais fornecedores de conhecimento: os obás [*oba*] (governantes), chefes de alto escalão, *baálè* (chefes de cidade/comunidade) e *Ògbóni* anciões, bem como especialistas profissionais de religião e saúde (*aláwo*, *onísègùn*), *arókinè* (historiadores), profissionais da música, das artes visuais e verbais.

Disputas normativas e metateóricas sobre arte, cultura e estética ocorrem entre os *amewà* (especialistas em arte). A metodologia deliberativa do sistema de conhecimento é o princípio analítico, *ÈlàÈ*, que trabalha com o explicativo *Òwe* (figuras de linguagem dramáticas) para iluminar tipologias de oriki [*oríki*] tanto visuais quanto verbais (esculturas ou poesia de citação), provérbios e capítulos de *Odù Ifá* (o “livro” do conhecimento iorubá)<sup>20</sup>. Com

---

<sup>20</sup> Formas de oriki [*oríki*] verbais incluem *èsàè* (discurso direcionado), *èfèè* (sátira dramatizada), *è ewi* (canto *egúngún*) *ijálá* e *ekúniyàwó* (o lamento de uma noiva). Ver: ABIODUN, 2014, p. 11-12. N.A.

o raciocínio [òwe] analógico ricamente textualizado, os *amewà* se envolvem em análises afiadas, desvendando relações intrincadas entre objeto artístico e discurso, entre histórias de comunidades e ideias, e entre “essência ativa conhecida”, como *Òèrò* e concretizada è *orìkì*, para garantir a compreensão informada dos simbolismos. A estratégia epistêmica central consiste em atrair *ogbónè* (sabedoria) para dentro do reino de *ìmò* (conhecimento) para *proè mote òye* (uma compreensão profunda). Em operação, *Èlà* e *È we* combinam com itans [*itàn*] (uma prática histórica dinâmica-discursiva [YAI, 1993]) para fundamentar os discursos. As principais fontes de conhecimento são a cosmogonia, cantos aos orixás [*òrìsà*] (divindades), *àsà* ou tradições estilísticas de várias obras de arte, motivos simbólicos e as análises de pensadores translocais e transregionais, ou *amewà*.

A concepção iorubá de arte começa com uma compreensão de *Orí* (múltiplas dimensões da cabeça significando “individualidade”), que é simultaneamente um Orixá [*Òrìsà*] (divindade “primordial designadora”). 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. Sob essa concepção, a arte implica inovação e individualidade, pois em seu centro está *Orí*, o princípio de individuação, individualidade e atualização que libera a consciência imaginativa. *Orí* define quem é uma pessoa/artista; retrata as essências e identidades dos sujeitos, bem como a propriedade distintiva que transmite a distinção. Inversamente, implicando alteridade e diferença, *Orí* assegura originalidade e imaginação à inventividade. A criatividade, sob este princípio, pode desafiar a lógica da ordem natural, convidando e acolhendo a reconstituição imaginativa de moldes e formas [*shapes and forms*]. Enquanto sendo a fonte de divindade [*godhead*], *Orí* concede a todos os criadores/artistas poderes divinos, transformando-os em criadores deuses [*god-creators*].

Com o princípio da individualidade fundamentando a arte, a percepção artística e a imaginação, o espaço criativo ioruba é um campo de energia pulsante de axé [*àse*], a força constitutiva incorporada em todos os objetos que, quando invocados, dão vida aos objetos. A arte é tanto a forma física quanto o axé [*àse*] (energia), que é ativado pelo som/discurso. Axé [*Àse*], a palavra afetiva empoderada, aciona o *orìkì* [*orìkì*] (obras de arte) para a vida e os convoca à ação. Suas formas [*forms*] discretas moldadas [*shaped*] por *ojú-onà* (consciência do design) “transmitem” seus *ìwà* (personagem) e *ewà* (beleza). Nesse ínterim, *ÒsunÈ*, o formidável princípio/divindade, permanece como a expressão simbólica da criatividade, com artistas gestando e dando à luz formas assim como o fazem as mães. Enquanto uma força vital que dá vida, Oxum [*Òsun*] espalha *È ìwà tútù*, o “personagem legal” da Força Primeira [*Prime*

*Mover*], para tornar os artistas capazes de imaginar e instanciar possibilidades ainda inimagináveis (NZEKWU, 2002, p. 118). Tornando-se atualizadores, eles concebem todos os tipos de formas e seres e, no movimento de auto atualização, geram por si mesmos novas ideias e novas formas. A arte é gestacional. Ela atualiza o axé [*àse*] em novas formas físicas. A arte no axé [*àse*], ou através do axé [*àse*], une as comunidades. É por esta razão que as comunidades africanas sofreram traumas psicológicos quando suas valiosas obras foram saqueadas por oficiais coloniais ou queimadas por missionários cristãos, que estavam cientes do terror psíquico desencadeados por eles.

Em conclusão, é pertinente notar que o impacto do conceito de raça na estética é um legado trágico da modernidade e de seu projeto iluminista. Deixando de lado todas as alegações egoístas de racismo, a racialização da estética distorce a criatividade humana, tornando-a diferente do que é. Como tal, é imperativo eliminá-la dentro dos discursos teóricos. A criatividade é uma atividade criticamente consciente da imaginação humana, não uma atividade de hegemonia e dominação. A arte, como produto da imaginação humana, pressupõe valores artísticos e morais na manipulação e transformação da realidade física para fins humanos. Ao longo da história, percebe-se que a morfologia e a estilística das formas de arte estão ligadas e dependem de maneiras culturalmente específicas de ver, valorizar e dar sentido ao mundo e de engajar novas realidades. Às vezes tratada como um princípio, às vezes como uma força divina, a imaginação expande exponencialmente a compreensão humana da realidade e da condição de estar-no-mundo. Indo além dos retratos empíricos banais, o poder da imaginação transforma os criadores em deuses cujas criações remodelam a realidade. Em um sentido importante, as obras de arte são reflexões imaginárias das pessoas e comentários sobre o mundo. Valorizando a originalidade e a autenticidade, artistas de diferentes sociedades inovam e aprofundam sua visão ora dentro ora fora das tradições artísticas e estilísticas de formas de arte específicas na produção de obras frescas e contemporâneas. Os estilos incorporam a moda da época, incorporando temporalidade, mudanças estilísticas e filosofias.

## REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- ABIODUN, Rowland. 2014. *Yoruba Art and Language: Seeking the African in African Art*. Cambridge University Press.
- AMIN, Samir. 1989. *Eurocentrism*. New York: Monthly Review Press.
- BERNAL, Martin. 1987. *Black Athena: The Afroasiatic Roots of Classical Civilization*, vol. 1. Rutgers University Press.

- BONILLA-SILVA, Eduardo. 1997. "Rethinking Racism: Toward a Structural Interpretation." *American Sociological Review* 62: 465–480.
- BUCK-MORSS, Susan. 2009. *Hegel, Haiti, and Universal History*. University of Pittsburgh Press.
- CANNIZZO, Jeanne. 1989. *Into the Heart of Africa*. Toronto: Royal Ontario Museum.
- DANTO, Arthur C. 1988. "Artifact and Art." In *ART/Artifact: African Art in Anthropology Collections*, edited by Susan Vogel, 18–32. New York: Center for African Art.
- DIOP, Cheikh Anta. 1991. *Civilization or Barbarism: An Authentic Anthropology*. Brooklyn, NY: Lawrence Hill Books.
- DUSSEL, Enrique. 1995. *The Invention of the Americas: Eclipse of "the Other" and the Myth of Modernity*. New York: Continuum.
- \_\_\_\_\_. 2000. "Europe, Modernity, and Eurocentrism," *Nepantla: Views from South* 1: 465–478.
- EZE, Emmanuel Chukwudi. 1997. "The Color of Reason." In *Postcolonial African Philosophy: A Critical Reader*, edited by Emmanuel Chukwudi Eze, 103–140. Cambridge, MA: Blackwell.
- HARRIS, Cheryl I. 1993. "Whiteness as Property." *Harvard Law Review* 106: 1707–1791.
- MILLS, Charles W. 1997. *The Racial Contract*. Cornell University Press.
- \_\_\_\_\_. 2008. "Racial Liberalism." *PMLA* 123: 1380–1397.
- MORTON, Eric. 2002. "Race and Racism in the Works of David Hume." *Journal on African Philosophy* 1: 1–27.
- NZEGWU, Nkiru. 2002. "O Africa: Gender Imperialism in Academia." In *African Women and Feminism: Reflecting on the Politics of Sisterhood*, edited by Oye' ro' nké' Oye' wu' m' i, 99–157. Trenton, NJ: Africa World Press.
- \_\_\_\_\_. 2018. "'When the Paradigm Shifts, Africa Appears': Reconceptualizing Yoruba Art in Space and Time," review of *Yoruba Art and Language: Seeking the African in African Art* by Rowland Abiodun. *Journal of Art Historiography* 19: 1–29.
- OBENGA, Théophile. 2004. "Egypt: Ancient History of African Philosophy." In *A Companion to African Philosophy*, edited by Kwasi Wiredu, 31–49. Malden, MA: Blackwell.
- QUIJANO, Anibal. 2000. "Coloniality of Power, Eurocentrism, and Latin America." Translated by Michael Ennis. *Nepantla: Views from South* 1: 533–580.
- RUBIN, William. 1984. *"Primitivism" in 20th Century Art: Affinity of the Tribal and the Modern* (vols. I & II). New York: The Museum of Modern Art.
- VOGEL, Susan. 1988. "Introduction." In *ART/Artifact: African Art in Anthropology Collections*, 11–17. New York: Center for African Art.
- YAI, Olabiyi Babalol. 1993. "In Praise of Metonymy: The Concepts of 'Tradition' and 'Creativity' in the Transmission of Yoruba Artistry over Time and Space." *Research in African Literatures* 24 (4): 29–37.