



[www.macvirtual.usp.br](http://www.macvirtual.usp.br)

[Iniciar impressão](#) | [Fechar página](#)

---

**07/06/2006**

# **A Dimensão Estética na Arte Negro-Africana Tradicional**

**Kabengele Munanga**

**Professor Titular da Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas  
FFCLH USP**

**Vice-Diretor do Museu de Arte Contemporânea MAC USP**

**Vice-Coordenador do Programa de Pós-Graduação Interunidades em  
Estética e História da Arte**

Por muito tempo, a arte negro-africana ficou excluída da história universal de arte tal como foi ensinada na Europa. Considerada primitiva como os povos que a produziram, pensava-se, de acordo com o esquema evolucionista do século XIX, que esta arte ainda se encontrava na fase infantil representada pela forma figurativa e que podia evoluir até chegar um dia à fase adulta representada por uma arte intelectual geométrica e abstrata, fase em que se encontrava a Europa "civilizada". Esta visão era sem dúvida apoiada nos preconceitos da época, na ignorância da complexidade e sofisticação da arte negro-africana, e também nos ideais da Missão Civilizadora.

Mas um golpe fatal à essa percepção surgiu no seio da própria Europa graças a alguns intelectuais e críticos de arte como Guillaume Apollinaire e Paul Guillaume e aos artistas Matisse, Derain, Vlaminck e Picasso que, seduzidos pelas estatuetas e outros objetos rituais trazidos da África pelos exploradores europeus, decretaram que esses objetos tinham um estatuto artístico. Esse reconhecimento dos "objetos" africanos que veio principalmente dos franceses e alemães ganhou progressivamente toda a Europa. Daí uma admiração geral da arte africana e a necessidade de torná-la um objeto de estudos sistemáticos nos moldes dos estudos feitos sobre a arte ocidental.

As diferentes posições metodológicas tomadas pelos pesquisadores e estudiosos ocidentais da arte africana e as dificuldades de convergir as conclusões de seus trabalhos de pesquisa ou de encontrar alguns denominadores comuns, acabaram contribuindo na controvérsia que persista até hoje sobre a dimensão estética dessa arte ora negada por alguns, ora aceita por outros. Minha reflexão, como anunciado no título do texto gira em torno dessa controvérsia criada pelos

próprios estudiosos ocidentais que, bem ou mal intencionados, tentam entender a partir do filtro de sua própria cultura e da visão da estética da arte ocidental, uma arte que tinha raízes numa visão do mundo diferente da ocidental. Partindo desta consideração introdutória, destacarei em grosso modo três abordagens ou teorias no estudo da arte negro-africana: a teoria etnológica, a teoria etno-estética e a teoria estética.

- A TEORIA ETNOLÓGICA

Como na teoria dos sistemas, a abordagem etnológica recomenda que o estudo do objeto de arte africana seja feito a partir da percepção do contexto em que ele aparece. Em outros termos, esta abordagem permite determinar a partir de uma significação ou de um papel, a função do objeto de arte na organização geral da sociedade à qual ele pertence. Ou seja, um objeto só tem sentido quando integrado num todo com o qual tem relações determinadas.

Assim, para perceber o uso e a função de uma máscara ou de uma estátua,

é preciso considerá-la no seio do povo que a produziu e a utiliza. Da mesma maneira que na teoria dos sistemas, a interação entre os diferentes elementos assegura a vida do sistema, as diferentes relações que um objeto mantém com sua sociedade nas diferentes circunstâncias determinam a função social deste objeto; função essa que assegura a ordem e a coesão do grupo. É nesta direção que Marcel Griaule ao interpretar os símbolos da tradição dos Bambara do Mali, nós oferece o seguinte exemplo:

“ A noiva ou nova casada recebe entre os dons do casamento um par de sandálias. Na superfície plana interior de cada sandália observa-se figuras geométricas que vão do alto à ponta. Essa superfície é dividida em quatro retângulos. As duas diagonais do primeiro retângulo significam a multiplicação das crianças. É a função reprodutora do casal que está aqui colocada em evidência. Os dois comprimentos que limitam as duas diagonais por cima e por baixo são os parentes. É como para dizer, protejamos nossa progenitura. O segundo retângulo tem a mesma significação do primeiro. O terceiro simboliza a família do marido numa sociedade onde a residência do casal é virilocal. O quarto simboliza a língua do casal. Enfim o triângulo na ponta da sandália encerra a associação enquanto a linha transversal que vai do salto à ponta assegura a unidade do conjunto como um grupo social. Todas as linhas duplas simbolizam a gemelidade.

Observação: colocar aqui a figura 1

Embora esta descrição de Griaule não decifre todos os signos, é verdade que ela permite compreender que sem o conhecimento da sociedade, essas figuras geométricas teriam sido consideradas apenas como simples motivos decorativos. A interpretação dessas figuras abstratas em função do modo de pensar da sociedade permite perceber o papel social atribuída à mulher: o da reprodução, a importância da família e a unidade do grupo, necessária para sua conservação. (Marcel Griaule, *appud* Roger Some. *Art africain et Esthétique occidentale*. Paris:

L'Harmattan, 1998: 221-227).

Num outro exemplo, William Fagg mostra que na Nigéria, as estatuetas

"Ibeji", representação da gemelidade entre os ioruba são esculpidas quando morrem os dois gêmeos. Quando morre só um dos gêmeos, uma estatueta é esculpida. Essas esculturas são percebidas como representações dos gêmeos defuntos e, a esse título, os atributos de cada um deles são o melhor possível, respeitados. Uma vez as estátuas esculpidas, as mães dos gêmeos defuntos as tratam como verdadeiros filhos. Elas os alimentam maculando seus lábios com ovo; lavam seus rostos e costuram roupas para eles. Mesmo vista como uma manifestação de amor, esta prática tem como finalidade afastar a família de qualquer efeito maléfico, pois atribui-se aos gêmeos um caráter supra-humano e maléfico.. É também em função desse lado nefasto, perigoso, atribuído aos gêmeos que antigamente os Ibo, Também uma sociedade da Nigéria, eliminavam fisicamente seus gêmeos ao nascer.(William Fagg. "De l'art des Yoruba", In: *Présence Africaine*, 10-11, 1951:120).

Obsevação: colocar aqui a fig.2)

Do ponto de vista da etnologia, a arte africana como todas as artes ditas primitivas é uma arte que significa; ela não representa. A este respeito, Lévi-Strauss diz que " *nas artes primitivas, existe sempre, em razão da tecnologia bastante rudimentar das sociedades em questão – uma disparidade entre os meios técnicos que o artista dispõe e a resistência dos materiais que tem de vencer, o que o impede de fazer da obra de arte um simples fac-símile. Por isso, ele não pode reproduzir integralmente seu modelo e se vê então constrangido a significá-lo. Ele acrescenta que essa dificuldade se deve também ao fato desses povos em universo largamente sobrenatural e por definição irrepresentável*" . (G.Charbonnier, "Entretiens avec Claude Lévi-Strauss", Ed.Presses Pocket, 1992, p.72, appud Roger Some, op.cit. p.223).

Discordando com Levis-Strauss, Roger Somé sustenta que não é a resistência do material que obriga o artista africano a significar seu modelo e não a representá-lo. A própria essência da arte negro-africana é de significar e não de imitar; é de levar a forma que aparece na matéria a apresentar uma mensagem; ela é uma arte comunicativa. A disparidade da qual fala Levis-Strauss não se deve absolutamente aos meios técnicos. Que a madeira fosse dura ou mole, a função significativa é um atributo da obra que é deliberadamente buscada. As estátuas ancestrais(salvo raras exceções) não devem , apesar da forma humana, assemelhar-se com uma pessoa determinada. Devem ser como pessoas, mas não como pessoas determinadas. A arte africana tradicional não é uma arte de imitação. É uma arte de presentificação, embora tenhamos poucos casos de representação, p.e. as cabeças comemorativas na arte de Ifé, Benim e arte real Kuba da República Democrática do Congo). Sendo uma arte de presentificação ou de significação, ela é de fato uma linguagem e uma combinação de signos que recriam uma realidade. É por isso que o artista não tem acesso ao modelo que supõe a presença do objeto na frente dele ou um objeto já conhecido por ele e

que vai reproduzir. As esculturas africanas são manifestações diversas e precisam de grandes princípios e de idéias gerais, contrariamente à arte grega que se baseava sobre o indivíduo para tentar sugerir um tipo real e chegava a individualizar o que é geral.(Roger Some, op.cit.pp.232-233).

Observação: colocar a fig.3)

Se a maioria dos estudiosos nesta perspectiva etnológica colocou o acento sobre o aspecto utilitário da arte negro-africana, foram os laços entre essa arte e a religião que mobilizaram a maior atenção. " *Escultores ou dançarinos, pintor ou cantor, o artista africano trabalha para uma finalidade primeiramente ritual. Sua arte é ligada às suas crenças, à sua religião e é dela que ele tira toda sua força expressiva*" . (Ethnologie Générale, Vol.XXIV, Ed.Gallimard, 1968, pp.990-991) Nesta ordem de idéias, Marcel Griaule pensava que a religião dos Dogon constituía a mola propulsora de sua arte e recomendava que o essencial das artes africanas fosse estudado sob o prisma religiosa.

Certo, é verdade que a expressão "arte por arte" é vazia de sentido nas sociedades tradicionais da África negra. Toda produção artística era antes funcional, isto é, chamada a desempenhar um papel utilitário, exceto a aspiração do artista. Um estatueta que para um europeu satisfaria o gosto por suas formas harmoniosas, um pendentif que lhe serviria para sublinhar uma parte do corpo ... todo isso era destinado a cumprir uma certa função; por exemplo, proteger o indivíduo contra as forças ocultas, lhe conciliar os favores de um espírito protetor,etc.

Sem dúvida, a arte negro-africana como todas as artes não é construída no vazio, pois mergulha sempre suas raízes na vida profunda de suas sociedades. Através de sua arte, um povo projeta toda sua concepção global da existência. Tentar enxergá-la apenas através do mecanismo religioso, querer afirmar que o aspecto religioso é a todo o momento presente e predominante me parece exagerado. (Kabengele Munanga, "A Criação Artística Negro-Africana- Uma Arte Situada Na Fronteira Entre a Contemplação e a Utilidade Prática". In:Arlete Soares(ed.) África Negra, Salvador: Edit.Corrupio, 1988, p.7)

No extremo limite da abordagem etnológica, encontram-se estudiosos que chegaram até a afirmar que a arte africana só existe no espírito do observador ocidental, negando a existência da noção do belo entre os africanos. "Para os africanos, escreveu J.C.Pauvert, não existe o belo em si; não existem formas tirando seu valor de si mesmas" .(J.C.Pauvert. In: Ethnologie Générale, 1968, p.9920.)

## 1. A TEORIA ETNO-ESTÉTICA

A abordagem etnológica busca a saber o que são os objetos de arte

africana e o que eles nós dizem. Ou seja, a determinar o que esses objetos representam, os símbolos que contêm e os mitos que evocam. Uma tal abordagem coloca um sério problema epistemológico. Seria possível captar o

significado independentemente das formas e vice-versa, seria possível analisar a forma sem consideração do conteúdo? Foi a partir deste questionamento epistemológico que alguns estudiosos uma abordagem que consiste em confrontação dialética entre a "observação" dos objetos em seu contexto cultural e a análise conceitual (Louis Parrois. "Le regard du blanc, de l'art nègre aux arts africains. Classification Et Méthodes" . In: Les cahiers du Musée National d'Art Moderne, nº28, Eté 1989, pp.44 Apud Roger Somé, Op.cit. p.236). Essa confrontação que consiste em fazer o uso dos dados objetivos e mensuráveis e a estudar os objetos em seu meio, corresponde ao que alguns chamam de mestiçagem cultural ou a união. Esta abordagem remete ao que foi desde então chamado Antropologia da arte, cujo objetivo era resolver a velha oposição entre os defensores do funcionalismo e os defensores do formalismo. De fato, pela adoção de uma démarche contraditória consistindo em examinar o objeto não apenas segundo os dados culturais do observador, mas também segundo os dados da sociedade estudada, realiza-se incontestavelmente a conciliação entre os que privilegiam o estudo da forma e os que pelo contrário tomam o partido do conteúdo. Esta conciliação é além do mais, a prova de que qualquer estudo da arte das civilizações não ocidentais que se fundamentaria unicamente sobre o funcionalismo ou o formalismo seria inadequado.

Como escreveu Jean Laude, "a forma não é captada separadamente pelo africano: ela é depositária de um sentimento ao qual dê acesso[...]. Não existe por um lado, um elemento de significação que pode ser produzido separadamente e, por outro lado, uma forma que concretiza a priori essa significação. Há uma síntese do sentido e da forma de tal modo que nem o sentido, nem a forma possam ser compreendidas isoladamente (Roger Some, Op.cit.p.229). No entanto, os defensores da teoria etno-estética da arte africana não deixaram definida a natureza dessa estética. Qual seria então seu conteúdo? O fato estético designaria a sensibilidade que uma sociedade tem sobre a noção do belo? Se for o caso, como se manifestaria então essa sensibilidade? O fato estético expressaria a existência de um pensamento estético nas sociedades de tradição oral? Enfim, o fato estético designaria a apreciação que uma sociedade faz sobre sua produção artística? Se for o caso, quais são as condições de aplicação da crítica artística? Mas antes mesmo de discutir a questão da crítica artística, dever-se-ia colocar a questão de saber se o que é considerado como produção artística nas sociedades ocidentais é a mesma coisa que nas sociedades africanas concernentes.

## 1. A TEORIA ESTÉTICA

Alguns estudiosos estimam que existe na arte tradicional da África negra,

obras que correspondem à arte liberal ou ainda à teoria da "arte por arte". É o ponto de vista de Carl Einstein no seu livro "Escultura negra"(1922). Para ele, a significação de uma obra não é importante para sua apreciação. A única coisa que conta é a forma como ela nós afeta. A existência de uma arte africana à qual a teoria de "arte por arte" poderia ser aplicada foi também defendida por Frank Willet e Raoul Lehuard. Outros autores como Harris Menel-Fosté, Michel Leiris,

Senghor, Fernandes, Thompson, etc. não hesitaram a afirmar a percepção estética da beleza na cultura negro-africana.

O que é comum entre todos os defensores desta abordagem é fato que lêem buscam a demonstrar que existe uma estética entre os povos da África negra. Essa estética seria perceptível seja através de um vocabulário correspondente a certas noções fundamentais da estética clássica, por exemplo a beleza, ou um vocabulário apropriado à apreciação dos objetos produzidos, seja através da expressão de um sentimento que se diz estético.

Desde a descoberta da arte africana, seus estudos eram feitos essencialmente pelos etnólogos. Para eles, a tradição oral constituiu a principal fonte de informação. Isto significa que o etnólogo que estuda o objeto de arte "negro" tem evidentemente a necessidade de interrogar a população ou as populações concernentes. O conjunto dos elementos que determinam a démarche do etnólogo depende da tese funcionalista, segundo a qual é impossível observar os produtos da arte negro-africana sem considerar o conjunto das relações que esses produtos mantêm com o meio. Essa tendência supõe a evidência da rejeição quase total da concepção de uma arte contemplativa entre os povos negros da África. Essa tese funcionalista se opõe à corrente formalista segundo a qual os povos negro-africanos produziram obras de arte destinadas à pura contemplação estética.

Assim, Frank Willet evoca a arte decorativa entre os Bawoyo do Congo e a gravura utilizada na produção de certos utensílios entre os Ioruba. Essa arte decorativa que ele considera como "arte por arte" seria de fato uma arte profana. Michel Leiris constata que os Fula do Níger têm um gosto agudo da beleza das formas, mesmo se esse povo não produz nada que possa ser rotulado "objetos de arte" e advoga aliás um sentimento estético dos negros africanos. Para Raoul Lehuard, não é a "arte por arte" que é ausente entre os povos ditos primitivos; o fundo da questão estaria de um lado no etnocentrismo ocidental e de outro lado numa questão de terminologia. Raoul mostra que existe uma estética negro-africana que seria baseada na existência em línguas africanas de certas noções tais como o belo, o bem, o bom, o brilhante, o refinado, etc..(Michel Leiris. "Le sentiment esthétique des noirs africains", In: Fonction et signification de l'art nègre dans la vie des peuples et pour le peuple. Actes du colloque du 1º festival das arts nègres. Présence Africaine, Paris, 1967, pp.331-346.).

No fundo, os defensores da teoria estética baseiam seus argumentos na possibilidade de uma apreciação do objeto artístico "negro" do ponto de vista de sua forma, abstração feita de sua função. Pouco importa que o objeto fosse feito para um determinado culto. Para a teoria estética, o objeto deve ser olhado por si mesmo, sendo o essencial apenas o aperfeiçoamento de sua forma. Exemplos tirados de diversas sociedades africanas mostram que é possível encontrar nelas noções em línguas nativas relacionadas à estéticas ou consideradas como tais e a partir das quais se pode estabelecer a existência de um sentimento estético entre os povos negros. O filósofo Roger Somé de Burkina Faso, no seu livro "Art

Africain Et Esthétique Occidentale – La Statuaire Lobi et Dagara au Burkina Faso”, questiona a possibilidade real de estabelecer a estética negro-africana a partir desses exemplos(Paris: L’Harmattan, 1998, p.249). Ele pergunta se a existência da noção de belo numa sociedade assim como a sensibilidade desta à beleza seriam suficientes para que haja estética. Segundo ele, o problema da estética negro-africana não se coloca em termos de capacidade ou da incapacidade dos africanos fazerem coisas “belas”. A verdadeira questão é saber a que condições os objetos produzidos pelos africanos, que pertencem a um contexto cultural não ocidental, podem ser objeto de um discurso que respeita as regras de uma disciplina ocidental? Quais são os limites dessa estética clássica ocidental e por que todas suas categorias não são aplicáveis à arte africana? Tais seriam, segundo Somé, os termos convenientes a partir dos quais dever-se-ia colocar a questão de uma estética negra. Se for verdade que a arte africana se impôs como tal no Ocidente conforme o conteúdo que os europeus lhe atribuem sem por isso esquecer a sua especificidade, ele deveria se integrar ao discurso estético apesar de sua diferença. Se essa integração parece difícil, é prova de que existe um problema a ser identificado e resolvido.

Numa análise mais global, Franz Boas escreve: *“De uma maneira ou de outra, o prazer estético é ressentido por todos os membros da humanidade. Por mais diverso que seja o ideal da beleza, o caráter geral do prazer que a beleza dá é da mesma ordem por toda parte; a melodia rudimentar dos siberianos, a dança dos negros africanos, a pantomima dos índios da Califórnia, as pedras esculpidas dos melanésios, os comovem de uma maneira que não é diferente daquela que sentimos quando escutamos um canto, quando assistimos a uma dança artística ou quando admiramos uma decoração, uma pintura, uma escultura. A própria existência do canto, da dança, da pintura e da escultura entre todas as tribos conhecidas é prova da grande necessidade de produzir coisas que são sentidas como satisfatórias por suas forma e pela capacidade do homem em apreciá-las”*. (Franz Boas. Primitive art. Oslo, Aschelong, 1927, p.9 apud Roger Somé, Op.cit.p.250). No trecho acima citado Boas afirma que a sensibilidade ao belo é universal. Para ele, o prazer estético existe por toda parte. Na sua afirmação há um argumento que estabelece a complexidade da questão estética entre os povos não ocidentais. Essa complexidade que ele examina, se deve à possibilidade de uma expressão do sentimento que, alias, poderia ser percebido em sua pureza e que ele apresenta como uma prova da existência de uma estética[...]. Assim, a possibilidade para um indivíduo de manifestar um sentimento imediato existe entre os povos não europeus.

Mas a questão que se coloca, insiste o filósofo Roger Some, é saber se em função desse sentimento, esses povos dispõem de um discurso constituído sobre a forma das coisas que eles produzem? Existe no texto de Boas uma resposta à esta questão, mas Some a considera inadequada. Boas afirma que a própria existência das diferentes artes em todas as sociedades conhecidas prova a necessidade de uma produção das coisas sentidas como satisfatórias do ponto de vista de sua forma, assim como a capacidade do Homem em apreciá-las. É justamente aqui, replica Some, que Boas não percebeu a complexidade da questão estética entre populações não européias. Basta produzir arte e ter gosto

para que apareça a estética? Pergunta ele. Ele lembra que desde o século V antes de Jesus Cristo, a Grécia dispunha de obras de arte admiráveis, não entanto, não teve uma estética naquele momento. A existência da arte numa sociedade, seria a prova da existência de uma estética nessa mesma sociedade? (Roger Some, Op.cit.p.251). Apesar de sua pretensão a generalidade, a proposta de Boas se inscreve na tradição da abordagem estética da arte negro-africana. Essa tradição, como enfatizamos, consiste em afirmar a sensibilidade dos povos negros à beleza assim como a existência das noções ligadas à estética. Na medida em que os estudos sobre a arte negro-africanas se desenvolveram, essa abordagem tem evoluído. Embora procurassem estabelecer uma estética que seria específica à África, alguns estudiosos se dedicaram às pesquisas sobre sociedades bem determinadas cujo resultado foi a elaboração de monografias em matéria estética negro-africana, como por exemplo a estética fang, ioruba, ou baulê, etc. Examinamos alguns exemplos dessas monografias:

Desde 1971, Robert Farris Thompson, afirma que a arte das sociedades africanas não serve unicamente à religião. A partir desta constatação, ele vai desenvolver suas pesquisas entre os ioruba para determinar uma classificação dos critérios de apreciação estética. Ele chega a conclusão de que existe um vocabulário específico sobre a crítica de arte entre os Ioruba e formula teoricamente os critérios que os Ioruba utilizam para julgar suas produções artísticas. Ele mostra que a crítica de arte ioruba dispõe de cerca de uma vintena de critérios de apreciação, entre os quais "jijora", termo que Thompson traduz por "mimese". Nota-se também as palavras como visibilidade, luminosidade, proporção emotiva, ou ainda "efebismo"(R.F.Thompson. "Aesthetics in traditional Africa". In: *Artr and aesthetics primitive society*, edited by Carol F.Jopling, New York, 1971, p.375 – Apud Roger Some, Op.cit.p.252). O mesmo tipo de estudo foi feito por Lucien Stéphan e tantos outros. O estudo de Thompson afirma a existência de um vocabulário específico à crítica de arte entre os Ioruba e tem o mérito de ter formulado teoricamente os critérios que utilizam os Ioruba para julgar suas produções artísticas. Mas não podemos deixar de observar que se existe uma estética ioruba, esta se encontra na reflexão do próprio Thompson. Por isso essa estética dita ioruba é mais ocidental que ioruba, pois a estética não consiste somente na existência de termos permitindo de apreciar uma obra. Além disso, se coloca a questão de saber se o julgamento estético se produz sempre pelo fato de existir noções a esse respeito? O próprio Thompson reconhece que entre seus informantes, os que possuem estátuas se recusam de apreciá-las. O que prova que toda pessoa não pode fazer um julgamento sobre qualquer objeto, atitude que é inconciliável com o julgamento estético no sentido rigoroso do termo que supõe uma liberdade total na possibilidade de apreciação de um objeto.

Um fator muito importante a ser considerado neste debate sobre a existência ou não da estética na arte negro-africana, é o que Benjamin chama "o valor estético de exposição" das obras. Valor esse que não pode ser deixado de lado, nem nas considerações estéticas ocidentais, nem na análise das artes negro-africanas. Essa questão da exposição levanta um problema muito importante.(Ver Walter Benjamin. "L'oeuvre d'art à l'ère de sa reproductibilité

technique". In": Essai II, Denoël, Paris, 1983. – "Le concept de critique esthétique dans le romantisme allemand", Flammarion, Paris, 1986.) Trata-se do acesso às obras que, no contexto africano fica reservado para as únicas pessoas especializadas e iniciadas. A exposição das obras oferece a possibilidade de apreciar, criticar e reunir os critérios a partir dos quais se busca a crítica. Não teria crítica se não tivesse a possibilidade de ver, olhar e observar as obras que os museus nós oferecem. Sendo que na África tradicional as obras são na maioria dos casos guardadas em segredo, pode se perguntar em que medida seria possível falar da estética. E quando R.F. Thompson fala da "crítica de arte ioruba, há de se perguntar se esta crítica é realmente formulada pela maioria dos ioruba sobre sua arte ou é uma crítica feita por alguns iniciados? Para podermos falar da estética africana no sentido de que são os africanos que fazem apreciações e julgamentos sobre as obras que produzem, é preciso que essas obras possam ser vistas e olhadas, não somente por pessoas privilegiadas como os escultores e os iniciados, mas também e sobretudo pelo africano da rua, o profano. Ora, sabemos que não é o caso, pelo menos por enquanto. As obras africanas tradicionais não são objeto de exposição e quando por efeito de mimetismo (alias salutar), elas acedem à categoria de objetos museográficos, elas são instalada em salas muitas vezes pouco apropriadas onde não são mais objetos de culto, mas nem por isso gozam plenamente do estatuto de obras de arte, pois a exceção de alguns visitantes em sua maioria europeus, elas não têm o privilégio de receber o público africano. A pesquisa de Suzan Vogel mostra também que os únicos chefes, velhos, adivinhos e escultores são os únicos críticos de arte. Thompson afirma que entre os ioruba qualquer pessoa pode ser crítico de arte. No entanto, entre seus informantes contam-se com 16 chefes de aldeias, 9 chefes de culto e 15 artistas. Além disso, os proprietários de objetos se recusam a apresenta-los e a criticá-los.(Roger Some, op.cit. P.253).

Fica difícil manter uma crítica objetiva e representativa se ela é somente feita por pessoas privilegiadas, acrescentando a isto o fato de que ente as pessoas que possuem "objetos", muitos se recusam a aprecia-los. Como disse Ottenberg retomando a observação de um pesquisador Ioruba: "*Consagrada e colocada no altar, a escultura ioruba não pode mais ser criticada*". Entre os Dagara de Burkina Fasso, as estátuas de adivinhação não podem ser objeto de julgamento estético nem antes nem depois da instalação no altar. Elas são esculpidas longe dos espaços habitados no mato, onde o escultor se dissimula numa moita a fim de evitar que as pessoas possam ver as estátuas que ele está esculpindo. Uma vez o trabalho terminado, ele deve transportá-las embrulhadas até a casa onde serão depositadas numa sala reservada. Antes de sua instalação no altar, elas devem permanecer num segredo total, pois se alguém percebe-las e pronunciar seu nome, elas serão, como dizem, estragadas e conseqüentemente inaptas para ser objetos de culto, pois são como maculadas. Elas deveriam permanecer "puras" para ser investidas pelos espíritos na ocasião de uma cerimônia consistindo no sacrifício de uma galinha preta e de uma pintada cujo sangue as banhará. Por essa cerimônia, elas são consagradas e instaladas no altar. É somente depois desta última fase que elas podem ser vistas, mas unicamente por pessoas iniciadas, exceto em algumas ocasiões bem específicas, como por

exemplo, durante os funerais das pessoas velhas, durante os quais são apresentadas ao grande público. E, nesse caso, elas podem ser vistas por qualquer pessoa porque, além de sua função divinatória, elas desempenham um papel de controle social durante este tipo de evento.

Em tais circunstâncias, se uma crítica ou apreciação estética existir, ela só pode ser por pessoas iniciadas e/ou por escultores que de toda maneira, limitarão suas apreciações pela lei do segredo. Ou seja, a apreciação estética se existir fica muito limitada mesmo no seio dos iniciados porque não pertence aos homens de decidir da forma da obra, mas sim a uma potência sobrenatural que graças ao adivinho, personagem apta a decifrar a linguagem divina, a determinar não somente a forma que deve tomar a estátua, mas também a matéria e bem outras coisas ainda. (Roger Some, op.cit. pp.259-262).

Como definir a "estética africana", a partir da definição da estética clássica ocidental? A estética é uma disciplina filosófica cuja primeira formulação teórica foi feita por Alexander Baumgarten, no fim da primeira metade do século XVIII. (Ver Alexander G.Baumgarten. *Esthétique Précédée des Méditations Philosophiques sur quelques sujets se rapportant à l'essence du poème et de la métaphysique*. L'Herne, Paris, 1988. – ver também Hegel G.W.F. *Esthétique*, 4 Vol., traduit de l'allemand par S.Jankélévitch, Flammarion, Paris, 1979.). Para Baumgarten, a estética é mais ou menos uma teoria do conhecimento a partir da apreensão do sensível. Para Hegel, a estética não é nada mais que um discurso conceitual sobre a arte, um desdobramento do pensamento que tem por domínio de aplicação a arte enquanto esta se torna incapaz de satisfazer a necessidade de representar o ser divino. Em outras palavras, a arte não sendo mais capaz de representar deus sob forma de imagens como verdade existente, a arte não tendo mais por função a representação sensível do divino, a verdade só se manifesta então sob a forma do conceito, isto é, pelo pensamento que faz o uso do conceito como categoria da compreensão. Pelo próprio fato de deixar de satisfazer a necessidade elevada do espírito, que é a representação do divino, a arte adquire sua autonomia e sua liberdade e conseqüentemente se torna um objeto de "prazer" ou de "desprazer". A arte se torna então uma atividade livre e desinteressada. Ou como disse Heidegger, a obra de arte deve aparecer independentemente de qualquer interesse. Ela não deve ser submetida a nenhuma necessidade do sujeito, a nenhuma necessidade pragmática.

Como se pode perceber, fica difícil conciliar a arte negro-africana com essa concepção da estética ocidental. Antes de Kant, Baumgarten tem concebido a beleza como sendo a manifestação do sensível, a aparição fenomenal do aperfeiçoamento de um objeto. Uma tal definição da beleza coloca de imediato o problema da relação da arte negro-africana com as teorias estéticas ocidentais. Seria possível aplicar à arte negro-africana essa definição da estética fundamentada na noção de aperfeiçoamento? Na medida em que a beleza é definida através do aperfeiçoamento como adequação do parecer e da essência da coisa, parece-nós difícil de perceber este tipo de beleza nas produções da arte negro-africana. (Roger Some, op.cit.274-280).

Com efeito, salvo as estátuas comemorativas(efígies dos reis), ou placas comemorativas das cenas de guerras, no exemplo da arte das cortes e das estatuetas de ancestrais que são verdadeiras "representações", trata-se na maioria dos casos de objetos de "presentificação", em que a forma é somente imaginada ou ditada pelo divino. Em conseqüência a adequação que pode ser pelo menos aproximada no primeiro caso (cabeças comemorativas), é desconsiderável no segundo. A partir desta definição da beleza como aparição fenomenal do aperfeiçoamento de um objeto, a idéia de uma estética negro-africana se encontra num impasse. A noção de adequação perfeita constitui um obstáculo para a integração da arte negro-africana no discurso estético ocidental.

#### **Observação: colocar fig.4**

Além deste obstáculo, alguns dados da mesma estética não autorizam a integração da arte negro-africana neste domínio. É o caso já referido anteriormente sobre o que Benjamin chamou "o valor de exposição" das obras. Este valor de exposição como princípio estético cujo objetivo é a apresentação das obras – o que torna possível a observação das mesmas pelo observador(pois expõe-se obras para que possam ser vistas); o valor da exposição tem seu fundamento na filosofia kantiana que coloca a estética sob o ângulo da subjetividade. Com Kant, a sensibilidade como domínio da expressão estética deixa de ser um modo de conhecimento para se tornar a enunciação de um sentimento que um sujeito pode formular na presença de uma obra de arte. Para Kant, a atitude estética consiste para o sujeito em poder enunciar um julgamento desinteressado sobre a obra. Isto significa que se deve considerar no momento do julgamento apenas a beleza do objeto. É por isso que o "gosto" é a faculdade de julgar um objeto ou um modo de representação sem nenhum interesse, por uma satisfação ou insatisfação. Chama-se "belo" o objeto de uma tal satisfação. Para poder julgar é indispensável que o objeto possa afetar nossa sensibilidade(daí a apelação julgamento de gosto). Sem essa afetação é impossível julgar, pois só pode se pronunciar sobre o que afeta nossa sensibilidade. A grande maioria das obras, exceto as guardadas hoje nos museus, principalmente no Ocidente, é coberta do segredo e em conseqüência se encontra na impossibilidade de afetar um indivíduo. No entanto não devemos negar que existem também na África tradicional obras de arte que não são escondidas no fundo das salas escuras. Esses objetos são perceptíveis a qualquer pessoa.Porém, poder-se-ia pensar que o fato dessas obras serem acessíveis a qualquer indivíduo constitui uma ocasião para os sujeitos poderem enunciar um julgamento. O é exato. Mas não podemos esquecer que esses objetos são vistos por acidente. Em outras palavras, a exposição nesse caso não é voluntária. Ela responde a uma necessidade e não a uma escolha. Se um altar é instalado num espaço público, por exemplo num mercado ou na entrada de uma aldeia, é porque esses objetos manifestam a presença da divindade destinada à proteção tanto das pessoas como dos bens que se encontram no espaço concernente. Embora expostos, esses produtos de arte negra não são instalados para serem observados ou contemplados. Não são feitos para serem vistos. Neste sentido, o fato de serem vistos não responde ainda à lógica da exposição, pois não são sempre objetos franqueados da constrangedora tutela religiosa; constrangimento

que lhe impõe a regra do segredo. Embora visíveis a todos, daí a sua capacidade de afetar um sujeito, eles permanecem coberto por um profundo segredo que nem sempre é fácil penetrar. Essa persistência do segredo não percebido, ou seja, essa vista impossível não visível, é o que ateste que esses objetos não são destinados à exposição. Assim, a ausência da liberdade para os produtos da arte negro-africana constitui um segundo obstáculo à entrada dessa arte no horizonte da estética ocidental. Essa ausência é, por cúmulo, reforçada pela submissão do objeto a um uso que lhe confere uma função social. É por isso que as exposições de arte africana tradicional no contexto ocidental são geralmente acompanhadas de notícias explicativas e de comentários consignados num catálogo, afim de expor a função religiosa ou outra de cada peça na sociedade à qual pertence.

Se a estética é principalmente um discurso sobre a arte, a existência desta última não depende absolutamente da existência da estética. Já houve grandes civilizações que desenvolveram artes sem por isso constituir uma estética. Sem negar totalmente a possibilidade de uma arte africana independente da religião (ver fig.5), observamos portanto que o peso da religião impede a enunciação de julgamentos estéticos e torna impossível a existência de uma estética africana. Como admitir uma tal estética sabendo que a possibilidade não é dada para qualquer pessoa de gozar livremente dos objetos. Como conceber uma estética quando os elementos sensatos fazer o objeto desse discurso não devem ser mostrados?

Observação: colocar aqui a fig.5

Mas, além da arte tradicional, existe uma outra arte negro-africana que deixamos completamente de lado na nossa análise. É a arte pejorativamente chamada "arte do aeroporto". Essa arte do aeroporto é o resultado de uma produção nascida da imitação dos modelos tradicionais. Ela deve seu desenvolvimento ao turismo e ao valor do mercado de arte. Da existência desta arte nasceram no contexto artístico africano contemporâneo as noções de "falso" e de "verdadeiro", por sua vez relacionadas com a noção de "autenticidade". Mas o que designam esses termos? O falso designa uma peça cujo autor é exterior ao meio social de origem do objeto ou designa simplesmente a cópia de uma peça tradicional? Depois em que medida o que é chamado falso pode ser uma verdadeira obra de arte? De qualquer modo, a oposição entre obras "autênticas" e "cópias" é uma velha questão inesgotável.

Em definitiva, o sentido que os amadores da arte negro-africana dão às noções de "falso" e de "verdadeiro" é tributária da oposição arte tradicional/arte do aeroporto. Para nós, essa arte de aeroporto que não interesse aos colecionadores e amadores ocidentais – porque esses produtos seriam falsos- corresponde ao que chamaríamos arte contemporânea negro-africana, não qual não entra apenas a escultura, mas também a pintura, que seja a pintura sobre tela produzida pelos africanos formados na escola ocidental ou a pintura a areia sobre madeira feita pelos artesões autóctones. Além disso, têm-se tecidos e objetos da vida cotidiana. A interpretação dos motivos decorativos de alguns poderiam oferecer um estudo semiótico sem dúvida apaixonante como vimos através do exemplo da

sandália bambara descrita por Marcel Griaule. Esta arte contemporânea que é uma arte liberta da religião é aquela que inaugura a entrada da África na idade da estética. Se a arte não é mais submetida à religião, ela será acessível a todos e em conseqüência será possível de julga-la esteticamente. Mas essa libertação da arte será acompanhada de sua submissão ao conceito, pois o nascimento da estética no Ocidente conheceu o mesmo movimento.

Sem dúvida, para projetar o que seremos amanhã, precisamos saber o que somos hoje. E, para saber o que somos hoje, precisamos ter uma idéia sobre o que fomos ontem. Mas nem por isso, devemos ficar perpetuamente presos às formas de arte tradicionais que hoje pertence ao patrimônio cultural da humanidade. A arte deve ser sempre a arte de sua época, isto é, ao serviço das necessidades da sociedade que a engendrou. Será então a partir da relação das necessidades mais urgentes do povo africano no estado atual que a sua arte trilhará novos caminhos e novas orientações sem desvincular-se dos movimentos artísticos internacionais e sem abrir mão de sua identidade.

**TOPO**

---

Copyright MAC USP. Todos os direitos reservados. É proibida a reprodução do conteúdo desta página em qualquer meio de comunicação, eletrônico ou impresso, sem autorização escrita do MAC USP.